



Пермь как текст



Идея проекта Алексея Иванова

Владимир Абашев

Владимир Абашев

Пермь как текст







Владимир Абашев

Пермь как текст

Пермь в русской культуре и литературе XX века

Пермь 2008

УДК 821. 161. 1

ББК 83. 3 (2Р – 4Пе) 64+28. 89

А13

Пермь можно услышать, можно увидеть, а можно прочитать. Как текст, в котором есть свои сюжеты и герои, своя проза и поэзия, своя композиция, а, возможно, и чей-то изначальный замысел... Книга Владимира Абашева – не только литературоведческое исследование. Это некая модель геопоэтического мира, которая убедительно доказывает, что география и литература, пространство, мысль и слово неразрывно связаны между собой, а имя может определить судьбу и смысл места, им названного.

ISBN 978-5-902616-08-5

Издание осуществлено
при поддержке
министерства культуры
и массовых коммуникаций
Пермского края

© В. Абашев, текст, 2008

© Н. Васильева, предисловие, 2008

© О. Давыдычева, оформление, 2008

A stylized graphic background consisting of large, bold, black and white shapes. At the top, there are two stylized faces with large eyes and mustaches. Below them are more abstract shapes, including what looks like a large central face with a prominent nose and eyes, and various geometric patterns and lines. The overall style is reminiscent of modernist or constructivist art.

Новое слово в пермистике

...та южная граница юга. Она делала юга южной, так как ее южная граница определялась южной границей изучения антропологии и этнологии, связанных с историей Перми, большими количеством населения, разнообразием населения, разнообразием культуры и языков. Новый уровень современной антропологии возникший в начале 20-х годов требовал новых подходов к изучению населения, если восточная часть Перми автор книги, методологической модернизации.

Пермистика (название дано сложностью в южной части населения Перми: — историческая, географическая, этнографическая, лингвистическая, антропологическая, культурологическая и т.д.) изучалась и изучается. При этом на основе различных данных она представляется разнообразной и бесструктурной. Владимир Васильевич Абанка,



Новое слово в пермистике

Эта книга ожидалась долго. Она должна была появиться, так как ее востребованность предопределялась длительным периодом изучения многообразных источников, связанных с историей Перми, большим количеством накопленного материала, необходимостью обобщения разнородных фактов и свидетельств. Новый уровень современной науки, сильно изменившийся к началу XXI века, требовал новых подходов к уже известным явлениям и, если воспользоваться термином автора этой книги, «методологической модернизации».

Пермистика (назовем так совокупность разного рода посвящений Перми – исторических, этнографических, краеведческих, географических, художественных и т. д.) нуждалась в обновлении. При огромном объеме накопленных знаний она оставалась разрозненной и бесструктурной. Владимир Васильевич Абашев,

доктор филологических наук, профессор Пермского государственного университета, эрудит, блестящий филолог, обладающий самым современным типом научного мышления, стал тем автором, которому удалось центрировать все сделанное до него и «свернуть» в единую точку богатый разнородный материал. Пермистика заговорила. Не только потому, что восстановились внутренние связи между фактами, но главным образом потому, что найдено было ключевое понятие, обеспечившее новый уровень подхода к изучению предмета и сделавшее само это изучение целостным и единым.

Уже в названии книги есть заявка на новизну. Сегодня в науке термин «текст» узаконен как понятие, утверждающее и раскрывающее место локального явления в культуре России. Созданы (и пишутся) тексты крупных культурных образований: московский, петербургский, сибирский и т. д. В. Абашев первым в современной литературоведческой науке спроецировал опыт изучения текста на Пермь. Пермь с точки зрения текста – это «не физически существующий город и земля» и «не истории города или края», а некая общность «семантических констант», которая приобщает Пермь к порядку культуры. Как уточняет автор, «в результате рождается новая реальность места». Тем самым текст выступает как интегральное понятие, в котором закреплено единство природного и семантического своеобразия изучаемого пространства. С этой точки зрения автор очень интересно пишет о взаимодействии культуры и ландшафта, об обратной связи между ними, когда не только природное лепит и формирует свой образ, но и творческое воображение на новый лад создает и символизирует природную реальность места. Поэтому «мысль о конструктивной силе творческого воображения, вносящего свои символические структуры в реальность», и стала базовой в концепции Перми как текста, как феномена русской культуры. Еще Ю. Лотман, который одним из первых ввел понятие «текст» в культуру семиотики, указывал, что новое понимание текста предполагает «презумпцию создателя и аудитории». В книге В. Абашева этот тезис получает всестороннее комментирование и становится ведущим принципом анализа.



Понятый таким образом текст позволил автору рассмотреть множество «знаковых манифестаций» Перми как попытку расшифровать формулу Перми, пермскую идею, тот уникальный след, который Пермь оставила в российской культуре. И тут нет низких форм и жанров, второстепенных и неважных фигур, проходных и неинтересных явлений, ибо любая примета, анекдот, случайный топоним способны внести свой точечный штрих в пространство постоянно творящегося пермского текста – от особенностей ландшафта до бытового уклада и деталей поведения. Поэтому словарь пермского текста широк и разнообразен, он вбирает в себя многомерные реалии: «ручей Стикс, Стефан Пермский, пермский геологический период, Кама, Башня смерти, пастернаковский Юрятин, Пермский звериный стиль, глубокие и неухоженные овраги, пересекающие город, Биармия, Пермская деревянная скульптура, камский мост, судьба чеховских трех сестер, предания о чуди, пермский ГУЛАГ, пещеры». И, конечно, собственно пермская словесность: от Елифания Премудрого до пермских поэтов 1980-х годов, от путевых записок XIX века до современных путеводителей, от научных монографий до газетных очерков, от афиш и рекламы до городских баек и фольклорных записей, от устных рассказов пермских старожилов до серьезных научных исследований.

Полный объем пермского текста – это дело многих творцов, он находится в постоянном движении: расширяется, дополняется, уточняется, создается. И, разумеется, изучение его не по плечу одному человеку. Филологическая специализация автора определила его преимущественный интерес к литературно-художественной составляющей пермского текста. Да и, безусловно, прав В. Абашев в том, что «ткань локального текста «тянут» до ее общекультурного значения прежде всего писатели». Поэтому в книге так важна вторая часть, посвященная пермским страницам в русской литературе XX века. Автор выбирает, по его словам, наиболее «художественно состоятельные варианты» – так в книге появляются четыре портрета поэтов, четыре самостоятельных очерка, в которых рельефно показано, как «пермский текст питает творчество поэтов, а творчество поэтов, в свою очередь, питает пермский текст». Очень важна для автора эта

обратная креативная линия: оригинальная и плодотворная авторская интерпретация локального текста, вклад в разработку его неповторимости, того именно, что и является собственно пермским ядром. Для анализа выбран убедительный поэтический ряд: В. Каменский, Б. Пастернак, А. Решетов, В. Кальпиди. Их связь с пермским текстом уникальна и индивидуальна.

Василий Каменский – это его Каменка, «горное гнездо», построенное самим поэтом и осознаваемое им как место «творческого зачатия мира» и одновременно «центр мира». Поэт будет возвращаться туда: к истокам своего рождения и к акту творения нового мира, строителем которого он себя осознавал. Вторая смыслообразующая артерия его поэзии – Кама, ставшая благодаря В. Каменскому одним из главных элементов пермского текста. Кама также таила для поэта некое первородство, «всеобщее лоно бытия», поэтому семантика камской темы в лирике В. Каменского необычайно широка: это и благодатная природная стихия, река-мать, река-кормилица, это и река-красавица, воплотившая эстетическое совершенство природы, это и символ текущего времени, самой истории. В. Абашев, анализируя творчество В. Каменского, убеждает нас, что поэт «открыл Каму и Пермь как поэтическую реальность», что он первым из уральских поэтов не только «программно сделал пермский текст», но ощутил с ним кровную и личную связь, осознав через это родство «онтологию собственной жизни».

Борис Пастернак как поэт, «чрезвычайно чуткий к символическому пространству», вошел в пермский текст через восприятие первозданного уральского ландшафта, открывшегося ему во Всеволодо-Вильве и навсегда оставшегося в творческой памяти. Именно здесь он был потрясен неизмеримостью пространства, его близостью к стихийным первоосновам бытия. Одно только открытие, что «Соликамский уезд – целая Франция по площади», заставило поэта через конкретику реальной жизни приблизиться к космогоническим масштабам и измерениям и пережить свою встречу с Уралом как событие огромной этической значимости. Но, как показывает В. Абашев, было и другое: «Урал открылся Пастернаку своей глубинной мифологической ипостасью», как средоточие



борющихся мрака и света, смерти и возрождения. Встреча поэта с Уралом открыла ему драму первобытия, философские истоки жизни, понимание ее исходных начал, «границу здешнего и иного». Поэтому «в стихах уральского цикла Пастернака Урал и Пермь предстали как локус первоизданного мира», и именно этим интересны его пермско-уральские темы, ставшие пастернаковскими страницами пермского текста. В. Абашев расширяет «долю» Пастернака в создании пермского текста, подробно анализирует с этой точки зрения повесть «Детство Люверс» и роман «Доктор Живаго», что является, на наш взгляд, абсолютно новым поворотом в пастернаковедении.

Своеобразно вписывается в пермский текст Алексей Решетов. Интересно, что прямых посвящений Перми у этого поэта нет, но выбор реалий весьма показателен: это, как пишет В. Абашев, чаще всего «городские урочища – вокзал, пермская тюрьма, прикладбищенский тихий овраг», т. е. Пермь окраинная, маргинальная. А. Решетов не воспевал Пермь и был весьма далек от официально-апологетического слова о ней, поэтому «пермский текст у Решетова... входит в творчество на уровне поэтических интуиций, живого чувства места». Но при этом, по точному определению В. Абашева, «сам Решетов стал фигурой пермского текста, одним из ярких выражений пермского». Это, очевидно, и сделало Решетова «культовой фигурой в сознании местного читателя». Абашев убедительно доказывает, что видимое отсутствие темы и имени «Пермь» в лирике Решетова было следствием его «тихой дистанцированности от ангажированных и официально маркированных областей поэтического слова». Не принимая официальный миф города и не участвуя в его создании, А. Решетов творит свой образ пространства, в котором важна «интуиция земли как первоосновы жизни человека». «Мать сыра земля» – в этом собственно решетовский поворот пермской темы, это его «формула живого и глубоко им переживаемого архаического мифа». Именно в Земле «поэт чувствует персонифицированное существо, порождающее все живое, источник жизненной силы и энергии, чудесно объединяющий смерть и рождение». Пермь-Земля и стала решетовской страницей пермского текста.

Много внимания в книге уделено поэтическому поколению 1980-х годов, с которым связан новый этап в развитии пермского текста. Автор книги называет лидером этого поколения Виталия Кальпиди, ему и посвящена заключительная глава. В ее названии симптоматично выражение «поединок с Пермью». В. Абашев обоснованно считает, что поэты-восьмидесятники, и В. Кальпиди в первую очередь, осознали Пермь как место жизни в качестве самостоятельной проблемы и впервые привнесли в пермский текст пафос художественной саморефлексии. В стихах В. Кальпиди образ Перми балансирует на грани реальности и зловещей фантазмагии, его интересует потаенная сущность Города, его хтонические сдвиги и разломы, сокрытый смысл. В. Абашев предполагает, что сам этот интерес к инфернальной стороне Перми был вызван советской мифологией, с развенчания которой начинали пермские восьмидесятники. Поэтому в подтексте всей поэзии В. Кальпиди присутствует реальный адресат полемики – пермский поэт В. Радкевич, который, по словам автора книги, «последовательно вписывал Пермь в заданную властью систему идеологических координат» и вводил Пермь «в единое пространство монументального советского мифа». В. Кальпиди от этого мифа и его языка активно отталкивался, создавая совсем другую символику города, и «со стихами Кальпиди город обрел свою собственную речь и заговорил о себе». Поединок с Пермью – вот тот ракурс, который внес в пермский текст В. Кальпиди.

Эти и другие поэты, не столь широко представленные в книге, позволили автору обобщенно резюмировать своеобразие пермского текста, восходящее к полярному единству: представление об избранности пермской земли и одновременно об отверженности и проклятости этого места, места как возможности спасения или гибели. Это противоречие восходит к архаическому мифу о Перми – особой земле, полной тайн и хранящей в своих глубинах загадки древности. В этих контрастах и состоит глубочайшая самобытность пермского текста, отличающая его от других локальных текстов.

Книга В. Абашева уникальна как по своей научной ценности, так и по прагматической значимости. Это новое слово в пермистике, преодолевающее описательность и краевед-



ческую разбросанность, дающее инструмент для целостного взгляда на историю города и края.

Понимание Перми как текста открывает возможности для изучения ее в русле модификации универсальной символики культур и одновременно постижения ее неповторимости и единственности, ибо «локальное не растворяется в универсальном без остатка». Проблема Перми, места жизни и модуса мира, выведена из области любительских обсуждений и поставлена в качестве реальной культурологической проблемы. В то же время подход к Перми как к локальному тексту культуры имеет и утилитарно-функциональный аспект, поскольку «дает надежную основу для эффективной культурной политики города и региона» и является ключом к осмысленной стратегии их развития. А это означает, что в формировании города как культурной реальности самую активную роль должны играть гуманитарное знание и гуманитарии, а не только градоначальники и градостроители.

Нина Васильева



Предисловие автора ко второму изданию

Книга «Пермь как текст» вышла в свет в 2000 году и была встречена одобрительными и даже лестными для автора откликами не только в научной среде. Круг заинтересованных читателей оказался значительно шире, чем предполагалось. Благожелательность рецензентов объяснялась во многом тем, что это был хоть и не совершенный, но все же первый опыт культурологического описания конкретного провинциального города. Поэтому книга оказалась интересна и важна как прецедент. С тех пор ситуация изменилась. Появились подобные работы геокультурологического плана, посвященные Екатеринбург, Тюмени, Челябинску, Ставрополю. Понятие локального текста, впервые введенное автором в книге о Перми, получило права гражданства и сейчас используется в гуманитарной литературе как прочно утвердившийся термин.

Очевидно, что сегодня книга «Пермь как текст» нуждается в дополнениях. Прежде всего, в ее второй, литературоведческой, части. Анализ семантики и структуры пермского текста проводился здесь в опоре на материал пермской поэзии 1970 – 90-х годов, где и происходила впервые проблематизация «пермскости». В начале нового века по пути, намеченному лирикой, пошла проза. Появились романы «Сердце Пармы» (2003) и «Географ глобус пропил» (2003) Алексея Иванова, «Казароза» Леонида Юзефовича (2002), «Парк Пермского периода» (2002) и «Блюз черной собаки» (2006) Дмитрия Скирюка, «Территория Бога» (2006) Юрия Асланяна. Естественным образом книга отстала от литературного процесса. Но, отстав от времени по материалу, она сохранила, кажется, свою эвристическую актуальность. Знакомство автора с новой пермской прозой убедило, что многое было понято верно и предложенная им модель не абстракция, а живая и работающая структура. Поэтому после некоторых колебаний было решено оставить текст в его прежнем виде, лишь дополнив издание несколькими статьями, в которых развиваются мотивы книги о Перми.

В. Абашев



Пермь как текст

Пермь в русской культуре
и литературе XX века



Пермь странная вещь...
А.И. Герцен

Введение

Жизнь человека размещается в пространстве, что неизбежно предполагает вопрос о месте жизни – стране, крае, городе: что это такое и каков смысл моей жизни здесь? Человек не выносит смысловой и ценностной пустоты места, где он живет, ему насущно необходимо его осмыслить и ценностно упорядочить.

Этот – экзистенциальный по существу – аспект отношений человека к месту его жизни был одним из самых существенных для нас импульсов к изучению пермского текста. И вопрос о том, что такое Пермь, стал

главным вопросом этой книги, во многом лишь заявившей проблему. Проблему, подлинная насущность которой не вызывает у автора сомнений.

Эта книга – о Перми.

Но не об истории города или края, а о Перми как месте жизни человека и феномене русской культуры: тексте в ряду других ему подобных синтетических текстов об исторически памятных и ставших символическими местах России – *петербургском, московском, сибирском, провинциальном. Пермский текст русской культуры* – вот наша тема. Нас интересует не Пермь, физически существующие город и земля, а *'Пермь'* – структурно-семантическое образование, одна из категорий русской культуры, осмысливающая и город, и землю.

В основе так поставленной задачи лежит представление о творческой, конструирующей реальность энергии культуры. Ведь, осваивая место, избранное для жизни, человек не только преобразует его утилитарно. Исходя из духа и норм своего языка и культуры, он организует новое место символически и тем самым, вырывая его из немого доселе ландшафта, приобщает к порядку культуры. Культура не нейтральна к физическому пространству, она его идеально переустраивает и трансформирует, сообщает ему структуру и смысл.

В результате рождается новая реальность места. Трудность восприятия этой реальности в том, что символическая структура места сливается с природной до неразличимости, выступая совместно с ней как некая единая изначальная данность.

Впрочем, есть в русской культуре место, где опыт по взаимодействию природного ландшафта и творческого воображения был проведен с почти лабораторной чистотой, и результаты его поразительно наглядны и убедительны. Это Коктебель. В начале века Коктебель был никому не ведомой глухой деревушкой. Сегодня, благодаря жизни в этом уголке Максимилиана Волошина и его стихам, Коктебель превратился в один из самых памятных символов русской поэзии, и в этом качестве он известен всем. Творческое воображение русского поэта преобразило крымский ландшафт буквально: оно *лепило и валяло* его по образу и подобию символических форм культуры.



С тех пор, как отроком у молчаливых,
Торжественно-пустынных берегов
Очнулся я – душа моя разъялась,
И мысль росла, лепилась и ваялась
По складкам гор, по выгибам холмов.

<...>

Моей мечтой с тех пор напоены
Предгорий героические сны
И Коктебеля каменная грива;
Его полынь хмельна моей тоской,
Мой стих поет в волнах его прилива,
И на скале, замкнувшей зыбь залива,
Судьбой и ветрами изваян профиль мой¹.

(Курсив наш. – В. А.)

Слова о том, что мысль поэта *лепила* и *ваяла* холмы и горы Коктебеля, – не только красивая метафора, но и точное определение существа взаимодействия культуры и ландшафта. Волошин увидел очертания своего профиля в абрисе скал Карадага. Сегодня этот профиль видят все, он стал *реальной* и поэтому для всех *различимой* формой ландшафта. И более того, энергия творческого воображения Волошина, открывшего процесс символизации Коктебеля, действует и сегодня. Процесс формотворчества продолжается по заданной поэтом программе. В очертаниях Карадага, подчиняясь логике восприятия Волошина, сегодняшние посетители Коктебеля *различают* все новые многозначительные формы.

Случай с Коктебелем по концентрации культурной символики на столь малом участке пространства почти уникален. Тем не менее он отражает общую закономерность взаимодействия человека и места его жизни. В подходе к этой проблеме мы разделяем принципиальную установку американского культуролога Саймона Шама, посвятившего обширное исследование «Ландшафт и память» развитию символики ландшафтных форм в истории культуры. Парадоксально формулируя основную мысль, Шама заявил, что «ландшафты – это скорее явления культуры, чем природы. Модели нашего воображения проецируются на лес, и воду, и камень <...> [и] как только какая-либо идея ландшафта,

миф или образ воплотится в месте сем, они сразу становятся способом конструирования новых категорий, создания метафор более реальных, чем их референты, и превращающихся в часть пейзажа»². Мысль о конструктивной силе творческого воображения, вносящего свои символические структуры в реальность, – одна из ведущих в нашем исследовании Перми как феномена русской культуры.

Базовым инструментом нашего исследования является понятие текста – одно из ключевых сегодня понятий в науках гуманитарного цикла, давно вышедшее за рамки специально литературоведческой и лингвистической интерпретации и приобретшее статус культурологического.

Для развития современной науки в целом характерно укрупнение объектов изучения. Стремление перейти от наблюдения и описания отдельных феноменов к анализу целостных, развивающихся и внутренне динамичных, подвижных систем все более проникает во все сферы научного знания. Эта тенденция характерна и для развития гуманитарных наук: они вырабатывают новые интегральные представления и понятия. Одним из таких интегральных понятий стало *культурологическое понятие текста* как гибкой в своих границах, иерархизированной, но подвижно структурирующейся системе значащих элементов, охватывающей диапазон от единичного высказывания до многоэлементных и гетерогенных символических образований.

Современное операционально гибкое представление о тексте стало результатом длительного развития этого понятия в отечественной филологии: от жесткого статического понимания текста в начале 1960-х до мягких функциональных определений 1990-х годов. Траекторию этого развития нетрудно проследить по разновременным работам тартуско-московской семиотической школы, которой, в сущности, и обязаны понятием текста отечественные гуманитарные науки.

Это направление начинало с жесткого понятия текста. Текст, как его определял А.М. Пятигорский, должен удовлетворять по меньшей мере трем условиям: «Во-первых, текстом будет считаться только сообщение, которое пространственно (т. е. оптически, акустически или каким-либо иным



образом) зафиксировано. Во-вторых, текстом будет считаться только такое сообщение, пространственная фиксация которого была не случайным явлением, а необходимым средством сознательной передачи этого сообщения его автором или другими лицами. В-третьих, предполагается, что текст понятен, т. е. не нуждается в дешифровке, не содержит мешающих его пониманию лингвистических трудностей»³. Очевидно, что такое определение текста приложимо почти исключительно к жестко структурированным, завершенным и материально зафиксированным вербальным текстам.

В дальнейшем это понятие сильно эволюционировало, особенно когда было перенесено из области лингвистики в сферу семиотически понятой культуры. Расширение и изменение содержания понятия текста отчетливо прослеживается в работах Ю.М. Лотмана. В серии своих последних трудов, объединенных в книге «Культура и взрыв», Лотман выдвинул стадильно новое, с учетом постструктуралистской парадигмы, понимание текста.

Отталкиваясь от представления «об отдельном, изолированном, стабильном самодовлеющем тексте», характерном для структурализма 1960-х годов, Ю.М. Лотман предложил мыслить текст «не как некоторый стабильный предмет, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции: как текст может выступать и отдельное произведение, и его часть, и композиционная группа, жанр, в конечном итоге – литература в целом». При этом, подчеркивал Ю.М. Лотман, дело совсем не в том, что в понятие текста вводится количественная «возможность расширения». Принципиальное отличие нового понимания текста состоит в том, что в его понятие «вводится презумпция создателя и аудитории <...> Современная точка зрения опирается на представление о тексте как пересечении точек зрения создателя текста и аудитории. Третьим компонентом является наличие определенных структурных признаков, воспринимаемых как сигналы текста. Пересечение этих трех элементов создает оптимальные условия для восприятия объекта в качестве текста. Однако резкая выраженность некоторых из этих элементов может сопровождаться редукцией других»⁴.

Новое понимание текста, как видим, в значительной степени расширило сферу его применения для описания семиотической деятельности человека и ее результатов. Поэтому последовательным логическим звеном в развитии понятия текстуальности у Ю.М. Лотмана стала его концепция *семиосферы*. Термин был образован по аналогии с *ноосферой* В.И. Вернадского. Семиосфера, по Ю.М. Лотману, это «синхронное семиотическое пространство, заполняющее границы культуры и являющееся условием работы отдельных семиотических структур и, одновременно, их порождением»⁵. Понятно, что в рамках концепции семиосферы понятие текстуальности уже не ограничивается областью литературы и даже культуры в ее узком понимании. Оно охватывает предельно широкую сферу результатов информационно-творческого взаимодействия человека и действительности, его повседневного поведения. В частности, признак таким образом понятой текстуальности вполне корректно определяет *место жизни* человека в его семиотической проекции, через которую *место* входит в семиосферу национальной культуры как один из ее топосов.

С другой стороны, выдвинутое Ю.М. Лотманом понятие презумпции текстуальности как конститутивное для понимания самого текста повлияло и на трактовку таких его фундаментальных свойств, как *связность* и *цельность*. Этот шаг вслед за поздними работами Ю.М. Лотмана сделал Б.М. Гаспаров. Прежде всего он развил само понятие презумпции текстуальности в отношении нашей речевой деятельности: «Важным аспектом нашего отношения к высказыванию является тот простой факт, что мы сознаем его как «текст», то есть единый феномен, данный нам в своей целостности. «Текст» всегда имеет для нас внешние границы, оказывается заключенным в «рамку» – все равно, присутствует ли такая рамка в самом высказывании с физической очевидностью <...> либо примысливается говорящим субъектом по отношению к определенному отрезку языкового опыта, так что этот отрезок оказывается для него выделенным в качестве целостного текста-сообщения»⁶. В такой «готовности, даже потребности» нашего сознания «представить себе нечто, осознаваемое нами как высказывание, в качестве непосредственного



и целиком обозримого феномена» и заключается презумпция *текстуальности*.

Но самое важное в том, какое следствие выводит Б.М. Гаспаров из признания презумпции текстуальности как конструктивного фактора текста: «Действие презумпции текстуальности состоит в том, что осознав некий текст как целое, мы тем самым ищем его понимания как целого. Это «целое» может быть сколь угодно сложным и многосоставным; поиск «целостности» отнюдь не следует понимать в том смысле, что мы ищем абсолютной интеграции всех компонентов текста в какое-то единое и последовательное смысловое построение. Идея целостности, вырастающая на основе презумпции текстуальности, проявляется лишь в том, что, какими бы разнообразными и разнородными ни были смыслы, возникающие в нашей мысли, они осознаются нами как смыслы, совместно относящиеся к данному тексту, а значит – при всей разноречивости – имеющие какое-то отношение друг к другу в рамках этого текста»⁷.

Предложенный Б.М. Гаспаровым подход к понятию текста представляется нам не только эвристически более богатым и перспективным, но и точным по существу. Вернее, по-новому точным. С точки зрения позитивистского сознания такое понятие нетрудно упрекнуть в зыбкости, неопределенности и субъективизме. На наш взгляд, оно, напротив, глубоко соответствует общей тенденции современного понимания того, что граница между «Я» и «Миром» вовсе не такая жесткая, как это представлялось, что активность и подвижность нашего сознания есть фактор самой реальности, а не всецело субъективное свойство. Б.М. Гаспаров ввел в структуру понятия текста позицию наблюдателя (носителя презумпции текстуальности), воспринимающего семиотический объект. Этот решительный поворот (намеченный Ю.М. Лотманом) не субъективировал понятие в смысле его произвольности, а, напротив, сделал его более адекватным изучаемому объекту – континуально организованной и подвижно (в частности, в зависимости от точки зрения наблюдателя) структурирующейся семиотической среде, в которую погружен человек.

Стоит заметить, что аналогичное движение к признанию текстового статуса и попыткам описания обширных

и подвижных текстовых единств мы наблюдаем не только у культурологов, но и в современной лингвистике, долгое время придерживавшейся более жесткого и статичного понимания текста. Екатеринбургские лингвисты Н.А. Купина и Г.В. Битенская, рассматривая текст как единицу культуры и учитывая его двойственную природу («текст хранит культурную информацию и входит в культуру в качестве самостоятельной единицы»⁸), пришли к мысли о необходимости выделения «особого культурно-системного речевого образования» – сверхтекста. Исследователи определяют сверхтекст следующим образом: это «совокупность высказываний, текстов, ограниченная темпорально и локально, объединенная содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального/анормального»⁹.

Принимая предложенное определение текста, мы получаем в руки технологичный инструмент анализа результатов символической деятельности человека по адаптации места жизни к порядку культуры. Историческая жизнь места (локуса) сопровождается непрерывным процессом символизации, результаты которой закрепляются в фольклоре, топонимике, исторических повествованиях, в широком многообразии речевых жанров, повествующих об этом месте, и, наконец, в художественной литературе.

В стихийном и непрерывном процессе символической репрезентации места формируется более или менее стабильная сетка семантических констант. Они становятся доминирующими категориями описания места и начинают по существу программировать этот процесс в качестве своего рода матрицы новых репрезентаций. Таким образом формируется *локальный* текст культуры, определяющий наше восприятие и видение места, отношение к нему. От «Слова о житии отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископом» Епифания Премудрого до стихов современных пермских поэтов формировался *пермский* текст русской культуры.

В идеале для того, чтобы наиболее полно выявить и описать пермский текст, следовало бы проанализировать весь объем текстовых отражений Перми во всем многообразии



речевых жанров. В рамках предпринятого исследования сделать это физически невозможно. Тем не менее мы стремились к тому, чтобы учесть как можно более разнообразные тексты о Перми. Поэтому материалом исследования в нашей работе становятся тексты культуры (преимущественно вербальные, частично – визуальные) самого разного уровня и статуса: это произведения русской литературы от Епифания Премудрого до пермских поэтов 1980-х годов, исторические сочинения XVIII – начала XIX века от М.В. Ломоносова до Н.М. Карамзина, эпистолярная и документальная очерковая проза XIX века от П.И. Мельникова-Печерского до Д.Н. Мамина-Сибиряка, газетные статьи и заметки, записи городского фольклора и устных рассказов представителей местной творческой интеллигенции, общественных деятелей и пермских старожилов.

Приведенный перечень отражает наш принципиальный подход к выбору текстов для анализа. В историко-литературных исследованиях (и это резко отличает их от лингвистики, фольклористики и медиевистики) до самого последнего времени господствовал избирательный, ценностно-иерархический подход к материалу. Из сферы исследований априорно исключались те пласты литературного наследия и аспекты литературной жизни, которые признавались (в сущности, предвзято) заведомо лишенными эстетической, художественной ценности, а следовательно, не представляющими ценности для науки. Такой ценностный критерий отбора текстов, поскольку речь идет об исследовании, нами категорически не разделяется. Здесь нет «низких» форм и жанров. Каждый жанр выявляет личность автора, его способы отношения с миром: газетная фразеология, безыскусный устный рассказ, анекдот, топоним порой могут сказать о человеке и обществе более выразительно и глубоко, чем стихотворение или рассказ.

И все же главным предметом в историко-литературной по преимуществу работе будет художественная литература. Это естественно и в отношении локального текста. Только в художественной литературе локальные тексты достигают той высокой степени осмысленности и завершенности, которая вводит их в культуру. Только в значительных художественных

произведениях город и местность могут обрести собственный голос и, самое главное, проявить свое существование для общего культурного сознания. Настоящие авторы Петербурга, который мы знаем, – А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, А.А. Блок, А. Белый, А.А. Ахматова. Только в их поэмах, стихах и романах Петербург заговорил и осознал себя.

Литературная судьба Перми гораздо скромней, и пермский текст не так развит и уж тем более не так явлен в русской культуре, как петербургский. Но своя литературная история есть и у него. Для развернутого и пристального анализа мы выбрали немногих авторов: В.В. Каменского, Б.Л. Пастернака и современных поэтов А.Л. Решетова и В.О. Кальпиди. Закономерны вопросы о причинах такого подбора: почему в стороне остается творчество писателя XIX века Ф.М. Решетникова, прозаиков XX столетия М.А. Осоргина, Н.В. Горлановой? Во-первых, мы избираем литературу XX века, поскольку именно в этот период пермский текст становится объектом рефлексии. Во-вторых, наиболее отчетливо пермский текст явил себя в поэзии – потому мы выбрали преимущественно поэтов. Наконец, ограниченное число персоналий позволяет более основательно вникнуть в поэтику и мир каждого из избранных авторов.

То, что объектом филологической работы становится по существу город, хотя и в весьма специфической сфере своей исторической жизни, тоже не совсем привычно. Мы ступаем на территорию, где пересекаются интересы самых разных научных дисциплин. Город как феномен культуры и социальной жизни вызывает все возрастающий интерес. Здесь встречаются интересы истории, антропологии, социологии, политологии и географии. В рамках географии, например, резко возрос интерес к культурологической проблематике¹⁰. Однако у филологии в изучении города есть своя, далеко не второстепенная задача. Филологические науки, как нам кажется, могут внести в изучение таких сложных социокультурных объектов, как город, особый и, возможно, генерализующий вклад. Прежде всего потому, что все процессы, сопровождающие жизнь города (экономические, природные, социальные), приводят к знаковым отложениям в языке



и зачастую только по следам в языке становятся доступными для наблюдения. Поэтому понятие локального текста, понимание города (и территории) как текста в определенной степени резюмирует жизнь человека в месте его жизни.

Сегодня изучение *локальных текстов* русской культуры превращается в быстро развивающееся направление в филологии. Уже классическими стали работы Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова по исследованию петербургского текста. В русле формирующегося вслед за ними направления выполнен ряд конкретных работ по изучению семантики и структуры отдельных исторических местностей России. Одним из первых шагов в этом направлении стало исследование А.Н. Давыдовым семантики городской среды Архангельска¹¹, И.А. Разумова предложила описание литературно-фольклорного образа Петрозаводска¹², Е.В. Милюкова – Челябинска¹³, А.А. Литягин и А.В. Тарабукина – Старой Руссы¹⁴. Формируется программа исследований московского текста, в рамках которой уже выполнен целый ряд работ¹⁵.

Завершая затянувшееся введение, хотелось бы особо подчеркнуть, что изучение локальных текстов имеет серьезный практический аспект и приложение. Могущие показаться отвлеченными и чисто спекулятивными филологическими штудиями подобные исследования имеют непосредственное отношение к жизни человека, выявляя важный аспект его жизненного мира.

Локальный текст оказывается живой и действенной инстанцией, организующей отношения человека и среды его обитания. Его символические ресурсы включаются в процесс самоидентификации. Поэтому *осознанное* отношение к месту собственной жизни становится актуальной задачей духовного творчества. Особенно в современной России, пережившей крах символических структур советского геопространства.

¹ Волошин М. Коктебельские берега. Симферополь, 1990. С. 49.

² «Landscapes are culture before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock. <...> But it should also be acknowledged that once a certain idea of landscape, a myth, a vision, establishes itself in an actual

place, it has a peculiar way of muddling categories, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of scenery». *Shama S. Landscape and Memory. New York, 1996. P. 61.*

³ *Пятигорский А.М.* Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 145.

⁴ *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992. С. 178, 179.

⁵ *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 4.

⁶ *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 324.

⁷ Там же.

⁸ *Купина Н.А., Битенская Г.В.* Сверхтекст и его разновидности // Человек. Текст. Культура. Екатеринбург, 1994. С. 215.

⁹ Там же.

¹⁰ См., например: *Лавренова О.А.* Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX века. Геокультурный аспект. М., 1998.

¹¹ *Давыдов А.Н.* Архангельск: семантика городской среды в свете этнографии международного морского порта // Культура русского севера. Л., 1988. С. 86-99.

¹² *Разумова И.А.* «...Как близко от Петербурга, но как далеко» (Петрозаводск в литературных и устных текстах XIX-XX вв.) // Русская провинция: миф-текст-реальность. М.; СПб., 2000. С. 324-334.

¹³ *Милюкова Е.В.* Челябинск: окно в Азию или край обратной перспективы // Там же. С. 347-361.

¹⁴ *Литягин А.А., Тарабукина А.В.* К вопросу о центре России (топографические представления жителей Старой Руссы) // Там же. С. 334-346.

¹⁵ «Московский текст» русской культуры (статьи *М.Б. Плехановой, Е.А. Погосян, К.Ю. Рогова, Т.М. Николаева, С. Шварцбанд, Т.В. Цивьян, М.Л. Спивак, С. Бурина* и др.) // Лотмановский сборник – 2. М., 1997. С. 483-804; Москва и «московский текст русской культуры: Сборник статей. М., 1998.



Часть первая

**Пермский текст в русской культуре:
структура, семантика, эволюция**



Думается, целостность и живая персонифицированная осмысленность города и края как места собственной жизни интуитивно вняты любому человеку, и каждый мог бы повторить о своем городе нечто подобное тому, что было сказано о столице: «Москва! Как много в этом звуке для сердца русского слилось». Однако анализ таких интуитивно очевидных, но многосоставных и текучих смысловых образований представляет большие сложности. Они ускользают от привычных схем рационализации. Мы произносим имя *Пермь* и входим в зыбкое, расходящееся по многим направлениям смысловое пространство, в котором сплетаются вместе разнородные факты, речения, высказывания, тексты и т. п. Определяя же это пространство в целом как текст, мы перемещаем предмет нашего внимания в более отчетливую эвристическую перспективу. Анализ

понятия *пермского текста* и станет предметом настоящей главы.

Квалификация Перми как текста выдвигает перед нами целый ряд требований, которым должно удовлетворять такое определение, если мы не хотим превратить его в очередную метафору смутных ожиданий, создающую лишь видимость объяснения и понимания. Понятие текста предполагает знаковую выраженность и материальную фиксацию семиотического объекта, его отграниченность, внутреннюю связанность и цельность, наличие коммуникативной и креативной функций. Определяя Пермь как текст, мы не выходим за рамки этих критериев.

Разумеется, в рамках настоящей работы невозможно описать абсолютно все элементы пермского текста во всех их многообразных взаимосвязях. С необходимостью приходится ограничиваться описанием наиболее значимых символических элементов пермского текста, составивших его словарь (парадигматический уровень), описанием их синтагматических связей, порождающих новые работающие смыслы. Поскольку, как мы уже заметили, формирование структуры пермского текста, совмещение осей парадигматики и синтагматики, осуществляется по сложившимся в культуре моделям, выявление этих моделей также становится задачей настоящей главы.



Глава I. Пермь как текст

1. Текстовый статус Перми

Текстовый статус Перми в русской культуре, разумеется, несопоставим со статусом таких городов России, как Москва или Петербург, которые изначально были объектом интенсивной культурной рефлексии, становились местом действия и темой выдающихся произведений национальной культуры, историсофских размышлений. О Перми этого не скажешь, ее текстовая ипостась значительно менее явлена, слабо и фрагментарно запечатлена в памятниках.

Тем не менее следы пермского текста в русской культуре различимы. В «пермской» метафоре Набокова («кишащая упырями Провинция Пермь»¹), в патриотической риторике Пушкина, обращенной к «клеветникам России» («Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды,/ От финских хладных скал до пламенной Колхиды,/ От потрясенного Кремля/ До стен недвижимого Китая <...> Не встанет русская земля?...»), в замечании Чехова о том, что действие его «Трех сестер» «происходит в провинциальном городе, вроде Перми»² – во всех этих репликах имя «Пермь» появляется как нечто, не требующее дополнительных пояснений, как субъект уже известного авторам культурно-исторического смысла. Причем единство этого смысла внятно даже в приведенных, вырванных из контекста, фрагментах: на более чем столетнем интервале русской культуры имя «Пермь» звучало как выражение некоей *бытийной предельности*. А это и значит, что по крайней мере для Пушкина, Чехова и Набокова «Пермь» существовала как элемент общекультурной топики, как свернутый в точку имени текст.

Если исходить из понимания культуры как текста или системы текстов, то постановка вопроса о Перми как части культурного пространства России вынуждает нас прежде всего обдумать, можем ли мы рассматривать Пермь как текст среди других текстов русской культуры?

До недавнего времени обсуждение пермской краеведческой тематики сводилось почти исключительно к умножению, а нередко простому репродуцированию фактографических описаний. Такой уклон в безыдейный и полулюбительский эмпиризм и собирательство не был, конечно, исключительно местной особенностью. Сказывался общий глубоко маргинальный статус краеведения в поле отечественных гуманитарных исследований.

В последнее десятилетие ситуация, по крайней мере внешне, изменилась. С начала 1990-х традиционный краеведческий материал, а с ним и краеведы, почти неожиданно для себя оказались на гребне общественного и гуманитарного интереса к феномену провинции, к регионализму, вообще к локальным культурным практикам. Впрочем, говорить о том, что обострение внимания к краеведению уже поспособствовало его методологической модернизации и углублению проблематики, пока не приходится. Сегодняшний день пермского краеведения представляет довольно странную картину параллельного сосуществования скромной (и зачастую добротной и добросовестной) традиционной любительской фактографии с темпераментными, но декларативными, плохо отрефлектированными в своих исходных позициях и потому содержательно смутными рассуждениями о «пермской идее» и «пермском мифе». Формулы эти имеют пока скорее публицистический и заклинательный, чем что-либо объясняющий характер. Линии краеведческих интересов, фактографическая и «идейная», существуют, почти не пересекаясь, в конкретных работах³.

Тем не менее само стремление искать «формулы Перми»⁴ и размышлять о «пермской идее» характерно для нынешней ситуации и плодотворно, по крайней мере как симптом изменившегося отношения локального сообщества к месту своей жизни. Все настойчивей заявляет о себе потребность в идее, которая могла бы объединить в целостной и осмысленной картине разнородные факты местной истории и культуры. Таким образом, сегодня Пермь пытается понять самое себя, обнаружить единство смысла в расходящихся частностях своего исторического и культурного опыта. Будущее краеведческих исследований связано с этими усилиями, если,



конечно, они приобретут системный и методологически ответственный характер.

Накопленный краеведческий материал предстоит осмыслить в системе современных понятий и методологий гуманитарных наук. Надо разместить многообразные факторы ландшафта, истории, культуры и социальной жизни Перми в таком теоретическом поле, где бы они обнаружили свои связи и смысл. Ориентиры для поиска адекватного инструментария достаточно очевидны. Отечественная гуманитарная традиция в работах Лотмана, Успенского и Топорова о семиосфере, семиотике истории и пространства, о Петербурге и петербургском тексте как феномене русской культуры уже имеет результативный и эвристически богатый прецедент анализа и интерпретации таких гетерогенных, многосоставных и иерархически сложных явлений культуры, каким является город и вообще любой исторически и культурно освоенный и продуцирующий культурную информацию локус⁵.

Работы упомянутых исследователей продемонстрировали богатые аналитические и объяснительные возможности культурно-семиотического подхода к действительности. Семиотический взгляд на вещи открывает неявные смысловые связи, взаимодействие, группировку и смыслопорождающую работу фактов, которые обычно рассматриваются в условно изолированных рядах языка, истории, культуры, психологии, социальной жизни, природы. Ведь в процессе семиозиса самые разнородные факты реальности получают единый знаковый статус и, включаясь в систему культурных коммуникаций, приобретают новый объединяющий их способ существования в виде текстов. С этой точки зрения в культурном пространстве России Пермь существует как своего рода текст, пермский текст.

Формирование подобного *локального* (краевого, городского или даже урочищного) текста – закономерное следствие и продукт исторической и культурной деятельности. Человек не только физически изменяет ландшафт и не только утилитарно с ним взаимодействует. Стоит вспомнить, что в одном из своих значений слово «место» в русском языке – это не что иное, как *плацента*. Такая языковая интерпретация локуса и отношений с ним в терминах материнской

связи не случайна. Давая имена урочищам, поселениям или улицам города, ставя памятники, сохраняя легенды и предания, человек символически организует бывшее до него безличным пространство, претворяя его в место своей жизни. Потребность жить не в случайном и хаотическом, а в осмысленном и символически организованном пространстве, следуя Элиаде⁶, можно признать одним из древнейших побуждений человека. С этой точки зрения понятен, к примеру, смысл упорно живущей традиции посвящения стихов и песен «родному городу», краю или даже заводу. Подобная практика, пусть в сильно трансформированном виде, но все-таки сохраняет отголоски древних ритуалов освящения места.

Следуя традициям и моделям отечественной культуры, используя ее языки и коды, человек неизбежно семиотизирует место своей жизни и приобщает его тем самым к семиосфере⁷ национальной культуры. А сложившись и приобретя ощутимую плотность и внутреннюю связность, локальная семиотика начинает работать как относительно самостоятельный аспект среды, жизненного мира человека. И начинает, соответственно, оказывать обратное влияние на привычки, представления, на мотивацию человеческого поведения и на локальные культурные практики.

Такова общая закономерность. Историческая жизнь Перми, как и любого другого обжитого места, всегда сопровождалась и сопровождается знаковой репрезентацией: Пермь постоянно и стихийно продуцирует собственное символическое поле со своей структурой и семантикой. Этот локальный – пермский – участок семиосферы русской культуры подчинен ее общим закономерностям, но имеет и свою собственную, локальную, специфику; последняя, в свою очередь, воздействует на формирование символического поля культуры в целом.

Символическое поле Перми, вместилище ее эмблематики и архетипов, с точки зрения семиотики можно рассматривать как особый вид текста. Его следовало бы назвать локальным, поскольку он поставлен в соответствие локусу и формируется из его семиотических ресурсов. Разумеется, он представляет собой не единый однородный и централизованный текст, а синкретический, очень подвижный, теку-



чий, постоянно меняющий очертания конгломерат текстов и знаков, вербальных и визуальных, где каждый текст может сворачиваться в знак, а каждый знак может развертываться в текст.

Понятием «пермского текста» мы обнаруживаем и устанавливаем семантическую структурированность и связность всех высказываний о Перми и вообще всех знаковых манифестаций «пермскости» и цельность этой совокупности. А следовательно, изучение пермского текста предполагает анализ всех следов, которые Пермь оставила в российской словесности, в самом широком значении этого слова: от Епифания Премудрого до Виталия Кальпиди, от путевых записок и писем XIX века до современных путеводителей, от научных монографий до газеты, афиши и рекламы, от городского фольклора до топонимики. При таком подходе формулировка темы студенческого КВН «Пермь юрского периода» для нас не менее значима, чем стихотворение Радкевича «Камский мост».

Последовательное и системное изучение пермского текста в пределе потребовало бы изучения вообще всех знаковых манифестаций Перми, включая семиотизированные особенности ландшафта, истории, географии, бытового уклада, особенностей поведения. В число таких манифестаций войдут, естественно, не только одиночные знаки и тексты, но и такие сложные синкретические образования, как пермский геологический период, Пермский звериный стиль, Пермская деревянная скульптура и т. п.

Анализ пермского текста предполагает различение очень тесно взаимосвязанных, даже сливающихся в живом опыте и повседневном функционировании реальностей. Множество локально обусловленных означающих образуют в своем движении текстовую поверхность, обращенную и к месту как множеству событий и фактов, и к множеству конкретных текстов, которые производит это место. Главная сложность состоит в том, чтобы, избегая смешения инстанций и порядков явлений, удерживать в виду постоянно сдвигающуюся границу Перми как города, реальной фактической данности, пермского текста как означающей ее поверхности

и текстопорождающего устройства и конкретных локальных текстовых практик. Только в этом случае можно понять механизм включения пермского текста в российскую культуру.

2. Парадигматика пермского текста

Изучение Перми в ее символической текстовой ипостаси предполагает выявление парадигматических ресурсов пермского текста и уже с учетом этого – его действующих синтагматических моделей. Ручей Стикс, Стефан Пермский, пермский геологический период, Кама, Башня смерти, пастернаковский Юрятин, Пермский звериный стиль, глубокие и неухоженные овраги, пересекающие город, Биармия, Пермская деревянная скульптура, камский мост, судьба чеховских трех сестер, предания о чуде, пермский ГУЛАГ, пещеры – все эти и множество других семиотически трансформированных реалий, наполняющих историю Перми и размещенных в ней, образуют парадигматику пермского текста, его словарь. А синтагматические структуры комбинируют символы Перми в более или менее развернутые повествования, вводят их в многообразные частные тексты – от устного рассказа и газетной статьи до стихотворения и живописного полотна.

Мы не претендуем сейчас на целостный анализ и описание пермского текста, но основные его черты наметить можно. Прежде всего, нам представляется необходимым описать сам механизм семиотической трансформации реальности применительно к пермским реалиям.

Описание Перми как текста требует, конечно, особой, не во всем привычной оптики восприятия исторической и повседневной реальности города и края. Надо отрешиться, как писал Ю.М. Лотман, от «назойливой привычки видеть мир в его бытовых очертаниях»⁸ и научиться видеть вещи как слова. Семиотическое зрение предполагает различение знаковых и вещных аспектов в функционировании одного и того же явления. К тому же культурно-семиотический подход по-новому формулирует критерии фактичности. То, что с точки зрения историка представляется фикцией, может оказаться самым реальным и действенным фактом семиотики города:



предание, слух, анекдот, легенда, художественный вымысел. С другой стороны, документированный исторический факт, личность, реальная вещь, деталь ландшафта, включаясь в семиотику города, существенно трансформируются в процессе семиозиса. Явления самого разного порядка, принадлежащие области истории (как поход Ермака), географии (конкретный локус, урочище – городской район Перми Мотовилиха, например), просто объект местной архитектуры или всем известное предание в процессе семиозиса, повторим, выстраиваются в единую парадигму – набор значений, которые в сцеплении образуют пермский текст.

Поэтому культурно-семиотическое исследование города надо четко отделить от исторического. Тем более, что семиотика Перми зачастую будет иметь дело номинально с теми же явлениями, какими занимается ее социально-политическая и культурная история: Стефаном Пермским и Ермаком, Пермским звериным стилем и Пермской деревянной скульптурой. Существенное различие скрывается во взгляде на вещи. Граница между территориями семиотики и истории Перми не разводит факты по ведомствам: вот это – истории, а это – семиотике. Потенциально она проходит через каждый факт, расщепляя его изнутри и как бы отслаивая от вещи ее означающую поверхность. Такое внутреннее расщепление вещи вызывается семиозисом – использованием вещи в качестве знака.

В процессе семиозиса, не теряя своего физического единства и идентичности, вещь расщепляется внутренне. Она как бы отделяет свою поверхность, которая, уже в качестве означающего, начинает свое собственное движение и вступает в новые связи и отношения, отличные от тех, что определены для вещи ее природой и обычным назначением. При этом означающее сохраняет свою первичную референциальную отнесенность к вещи-субстрату, но в то же время, вступая во все новые и новые коммуникативные отношения, оно каждый раз генерирует новые референциальные проекции.

То, что мы называем внутренним расщеплением или расслаиванием вещи при семиозисе, вполне аналогично понятию «мифической отрешенности» в концепции мифа у А.Ф. Лосева, который писал, что самые обыкновенные вещи

при мифическом восприятии «отрешаются» от их «обычного идейного состава и назначения»: «оставаясь теми же, [они] приобретают совершенно особый смысл» и выступают «как знаки иных реальностей». Следствия такой смысловой отрешенности очень значительны: «Миф <...> вырывает вещи из их обычного течения, когда они то несоединимы, то непонятны, то не изучены в смысле их возможного дальнейшего существования, и погружает их, не лишая реальности и вещественности, в новую сферу, где выявляется вдруг их интимная связь, делается понятным место каждой из них и становится ясной их дальнейшая судьба»⁹. В этих рассуждениях о мифе Лосев ясно и точно описал, что происходит с любым историческим или физическим фактом, когда он семиотизируется и включается в коммуникативные процессы как элемент текста, языка или кода.

Далее мы попробуем выборочно описать элементы парадигматики пермского текста или своего рода словарь Перми. Описание ни в коей мере не претендует на полноту. Мы выбираем лишь отдельные реалии пермского ландшафта, истории и культуры, которые приобрели знаковое значение. Главная наша задача состоит в том, чтобы на очевидных примерах проанализировать процесс превращения реалии в знаковый объект и показать, как она функционирует в локальных культурных практиках, литературной в том числе.

2.1. Пермский звериный стиль

Пермский звериный стиль – одно из важнейших «слов» пермского текста. Прежде всего, следует пояснить, в каком качестве мы связываем с локальным текстом такие сложные и разветвленные явления, как, например, Пермский звериный стиль, и что имеем в виду, характеризуя их как элементы пермского текста. Связь становится понятной, если мы будем учитывать, что имя «Пермский звериный стиль» объединяет два отнюдь не совпадающих феномена. С одной стороны, это хранящееся сегодня в музейных коллекциях собрание из нескольких тысяч культовых или декоративных артефактов, созданных с VIII в. до н.э. по XIV в. н.э. на территории Прикамья¹⁰. Этот феномен исследует историческая наука, и до сих



пор он не имеет единого генетического и функционального объяснения и интерпретации.

А с другой стороны, Пермский звериный стиль существует как синкретический образ, широко усвоенный локальным сообществом и функционирующий в его коммуникативной среде как одна из эмблем Перми. Этот синкретический образ объединяет или, точнее, сплетает, сплавляет в себе фрагменты существующих исторических и искусствоведческих интерпретаций, визуальные образы предметов, широко распространенные популярными изданиями и средствами массовой информации и ставшие элементами популярной эмблематики, а также иконографические мотивы, прочно вошедшие в местное изобразительное искусство, – керамику, скульптуру и графику, – опосредованно закрепленные даже в гербе города. Весь этот мерцающий значениями и образами конгломерат многочисленных интерпретирующих отражений Пермского звериного стиля существует в то же время как единство и имеет общее значение, которое можно описать с помощью определений «древний», «архаический», «языческий», «таинственный», «подземный» и даже «хтонический». Собственно говоря, здесь мы имеем дело со сложным знаковым образованием, репрезентирующим Пермь для нас и нашей культуры. Именно в этом знаковом качестве Пермский звериный стиль вплетается в ткань пермского текста как одно из означающих.

Как уже говорилось, Пермский звериный стиль стал одним из самых действенных факторов влияния на развитие изобразительного искусства в Перми, его изобразительные мотивы вошли в эмблематику города и воспринимаются как самое очевидное выражение *пермскости*. В поле значений и мотивов Пермского звериного стиля воспринимается и герб Перми. Белый медведь ассоциируется с изображениями медведя на бляшках Пермского звериного стиля. Литературные отражения немногочисленны, но среди них есть одно очень значительное, к которому мы обратимся в дальнейшем. Белая медведица в повести Пастернака «Детство Люверс» обязана своим возникновением пермскому геральдическому медведю и, значит, опосредованно восходит к Пермскому звериному стилю как знаку архаических корней Перми.

Продолжая обзор отдельных элементов пермского текста, рассмотрим еще один, уже предельно конкретный и вещественный, пример из семиотики Перми, обращая внимание на сам процесс семиотической трансформации вещи в знак.

2.2. Башня смерти

Одно из самых заметных архитектурных сооружений Перми известно в городе почти исключительно как «Башня смерти» – так в повседневном общении пермяки называют здание, где разместилось областное УВД. Можно ли считать такую номинацию исключительно формальной и не имеющей никаких существенных следствий?

Имя, с которым здание УВД вошло в неофициальную топонимику Перми, вызвало существенный, хотя и не совсем очевидный, сдвиг в его существовании. Начнем с того, что в качестве Башни смерти это сооружение получило свою особенную легендарную историю, мало связанную с реальными обстоятельствами. Городские этиологические предания, вызванные к жизни именем, прочно связали здание с годами большого террора, хотя оно построено в конце 1950-х, и многие рассказчики это знают. Один из наших респондентов рассказал, что в тридцатые годы «в Башне смерти была наверху камера смертников, и оттуда по ночам людей сбрасывали – патроны берегли»¹¹. Подобные рассказы совершенно обыкновенны для объяснений, почему здание получило такое зловещее название.

Добавим, что предания о Башне смерти (да еще живущие в контексте авторитетного для Перми мифа о ее враждебной и призрачной таинственной сути) не только меняют историю сооружения, они формируют свою невероятную планировку башни: в ней появляются секретные камеры пыток, таинственные подвалы, камеры смертников, подземные ходы и т. п. Да и вообще вся вещественная данность сооружения приобретает, благодаря имени, иную и очень насыщенную выразительность. Автор одного из очерков видит здание одетым в «бледные одежды смерти» – так он «прочитал» колорит окраски фасада.



Иначе говоря, название работает как активная структура, внутренне перестраивающая реальный объект по образу и подобию имени. Конечно, вещественно и функционально все остается на своих местах, но семиотически имя и внешность здания образуют новое сложное визуально-словесное единство, колоритное означающее, которое пребывает в собственном движении. Семиозис выводит здание из тех функционально-предметных рядов жизни города, где оно привычно существует и воспринимается, архитектурно-градостроительного и политико-административного (как помещение УВД), и включает его в иной, почти фантазмагорический план с соответствующими ситуациями и действующими лицами: жестокими пытками, казнями, беспощадными палачами, беспомощными жертвами и безысходностью.

Означивание изымает вещь из чисто предметного плана и перемещает ее в символический. В символическом слое жизни города Башня смерти вступает в новые отношения. Она входит в один ряд с другими семиотизированными реалиями Перми: ручьем Стикс, Сибирским трактом, убийством Михаила Романова, со всеми реалиями, создающими каторжно-ссылный колорит пермской истории. Такие отношения нельзя описать в терминах причинно-следственных или функционально-предметных связей. Они имеют другую, чисто семантическую природу, и точнее их можно квалифицировать как синонимические. То есть семантически эквивалентные.

В каком же отношении реальное здание УВД находится к Башне смерти? Вещественно они совпадают (хотя и не полностью!), но в функционально-смысловом плане, как видим, расходятся очень далеко. Поэтому, хотя референциально Башня смерти соотнесена с известным сооружением, это лишь ее первичная референция, создающая основу для жизни означающего. Двигаясь же в символическом поле города, Башня смерти становится одним из знаков Перми, соперничая в репрезентации города с антонимичной ей башней колокольни Спасо-Преображенского собора.

Башня смерти – один из частных примеров, где обнаруживает себя символический слой жизни города. Он представляет особую ипостась реальности, которой и должна

заниматься семиотика города. В сферу компетенции локальной семиотики исторические события, вещи и лица, это место наполняющие, входят лишь постольку, поскольку они здесь воспринимаются и обращаются в локальных коммуникациях в качестве означающих этого места. В отличие от истории, семиотику интересует не достоверность и не причинно-следственные связи событий и фактов, а их ассоциативные связи и нарративные возможности, то, как они функционируют в текстах.

В рассказе «Башня смерти» (1997) пермского прозаика Анатолия Субботина этот элемент пермского текста реализовал свой нарративный потенциал. Башня стала главной площадкой фантазмагорических событий в духе Кафки и популярных антиутопий. Ее описание конкретно и узнаваемо, но подчинено, как и действие в рассказе, семиотике этого объекта: «Башня Смерти, куда заключили Старыгина, возвышалась в центре города <...> Стык башни и шпиля образовывал открытую террасу, огражденную железными перилами. Днем и ночью, круглый год по террасе кружил часовой. В целом же Башня Смерти представляла собой универсальное заведение правосудия, работающее полный, законченный цикл: суд, тюрьма, казнь»¹². В этом описании, собственно говоря, свернута схема повествования: суд, тюрьма, казнь. Семиотика башни таким образом выступает в своем текстопорождающем качестве. Рассказ Субботина в этом смысле написан не только автором, но и Пермью. Башня смерти в центре современного мирного города – это готовое зерно сюжета. Нужен только автор, который бы расслышал и записал этот сюжет.

2.3. Три сестры

Обратимся к еще одному элементу пермского текста, уже литературного порядка. Это чеховский сюжет о судьбе трех сестер, живших, как в письме к Горькому бегло заметил сам автор, в «провинциальном городе, вроде Перми»¹³. С точки зрения истории, три сестры – чистый вымысел, не подлежащий ведению исторической науки. Однако беглого



чеховского замечания о Перми, а также некоторого сходства черт, характеризующих город в драме, с пермскими реалиями (явный северо-восток России, снег, выпадающий порой в мае, большая река, вокзал, далеко отстоящий от города) оказалось вполне достаточно, чтобы связь пьесы с Пермью стала восприниматься здесь как почти непреложный факт. В Перми показывали «дом трех сестер»¹⁴, краеведы искали прототипы чеховских героинь¹⁵. Сложилось настоящее городское предание, и тени трех сестер стали принадлежностью пермского ландшафта. Так, в очерке прозаика А. Варламова чеховские героини появляются как красноречивый знак Перми: «По контрасту с крикливой яркой Москвой Пермь выглядела сиротливо и бесприютно: худо одетые женщины с серыми безнадежными лицами, азербайджанские торговцы, нечищенные улицы, ранние сумерки, и в этих сумерках – призрак трех сестер, заламывающих руки над высоким камским обрывом»¹⁶. Автор очерка использует чеховский образ как эмблему Перми, репрезентирующую город в пространстве русской культуры и объясняющую его характер.

Таким образом, судьба чеховских героинь, их сакраментальный рефрен «В Москву! В Москву!» включились в локальный знаковый обмен как одно из суггестивно сильных означающих пермской духовной ситуации. Примеры, подтверждающие это обстоятельство, привести нетрудно. Вот один из них. «Мало кому известно, что губернский город, где живут и мучаются чеховские три сестры, скучный городок на берегу реки, где вокзал железной дороги – почему-то! – в двадцати верстах от города, это – Пермь <...> Так что тоска по столице у нас, пермяков, в крови, эти вечные ночные толчки сердца: в Москву, в Москву, в Москву», – вот так в очерке Анатолия Королева «Русские мальчики» чеховский сюжет интерпретирует тягу творчески одаренных юношей-пермяков (и самого автора) вырваться из омута провинции¹⁷.

Более сложный пример использования чеховской модели можно найти в стихотворении о Перми Александра Раха, литератора уже другого, нежели А. Королев, поколения: «А по улицам сонным/ По вкрапленным окурков нетленных/Тихо плачет и шляется/ Провинциальная Вера /В безнадежной тоске – /Потеряла Надюшу и Любу, /Двух сестреноч своих,/

Ни за что убиенных»¹⁸. Здесь чеховский сюжет предстает в предельно универсализированном виде: как знак обреченности города, утратившего высшие ценности. По поводу этого текста важно отметить, что присутствие в стихотворении чеховского сюжета (а именно он конструирует высказывание) можно определить только в связи с пермским локальным контекстом. То есть знание о том, что в стихотворении речь идет именно о Перми, необходимо для дешифровки текста. Все эти примеры подтверждают, что чеховская драма уже фактически стала для Перми инстанцией, действительно влияющей на формирование высказываний пермяков о Перми или, иначе говоря, кодирующей эти высказывания.

2.4. Ермак

Обратимся теперь к реалии другого рода, историческому факту. Поход Ермака и личность легендарного покорителя Сибири – это, конечно, реальный документированный факт истории. Но в пермский текст он входит не как реальное событие в его причинно-следственных связях и сопутствующих обстоятельствах, а в качестве суггестивно богатого словесно-визуального означающего, которое в процессе семиозиса отделилось от реального события и начало свою самостоятельную жизнь в истории.

Поскольку поход Ермака начинался из пермских земель, покорение Сибири Ермаком и сама личность казацкого атамана были усвоены локальным самосознанием в качестве местного мифа. Это усвоение отразилось в топонимике Пермского края, многочисленных преданиях и даже в укладе жизни. По свидетельству очевидца, в середине XIX века в Перми можно было наблюдать нечто вроде культа покорителя Сибири: не было «зажиточного дома, в котором бы не висело Ермакова портрета»¹⁹. Типичность этой детали, подчеркнутой П.И. Небольсиным, подтверждают также более ранние свидетельства П.И. Мельникова. По его словам, «Ермак живет в памяти жителей Пермской губернии; много преданий и песен о нем сохранилось до сих пор. В селах и деревнях у всякого зажиточного крестьянина, у всякого священника вы встретите портрет Ермака <...> Приписывая



своему герою чудесные деяния, Сибиряки хотят освятить его именем всякую старинную вещь»²⁰. Влиятельность и суггестивность имени Ермака простиралась до того, что даже древние петроглифы на Писанном камне, по наблюдениям того же П.И. Мельникова, почитались местными жителями как магические знаки, оставленные самим Ермаком: «Простолюдины с уверенностью рассказывают, что эти письма написал Ермак, который, по их словам, был большой чародей»²¹.

Среди перечисленных фактов особенно красноречиво включение портрета Ермака в интерьер сельского и городского жилища. Разумеется, подобный портрет мог бы украсить интерьер жилища в любом регионе России, но для Перми это был, безусловно, вполне осознанный, системный и в культурном плане особенно значимый жест. Портрет покорителя Сибири метонимически означивал приобщенность каждого пермяка большой героической истории, а в целом «культ» Ермака способствовал коллективной культурной и исторической самоидентификации местных жителей.

Сегодня «культ Ермака» уже не имеет явных бытовых проявлений, но смысловая энергетика имени покорителя Сибири жива и донныне культурно востребована. Ермаковский миф присутствует в современной поэзии Перми как одна из моделей лирической самоидентификации. В известном стихотворении пермского поэта-шестидесятника В. Радкевича «Я – с Урала» имя Ермака используется как средство коллективной идентификации, характерный и повсеместно в России признанный знак причастности к уральской земле, а также в качестве образца, испытывающего личное и социальное достоинство уральца. «Была Москва щедра и широка. /При мне с какой-то непонятной лаской /Одни припоминали Ермака, /Другие – корпус танковый уральский <...> Я понимал, что надо жить не так, /А по другому, правильному компасу, /Хотя бы потому, что я – земляк /И Ермаку, и танковому корпусу»²². Характерно, что Ермак у Радкевича стоит в одном ряду с уральским танковым корпусом. В советской культуре это вполне равноценные знаки героического начала, утверждающие к тому же родство и преемственность позитивных («прогрессивных» в советской кодификации) начал в истории прошлой России и России советской.

Оригинальную трансформацию ермаковского мифа можно наблюдать в поэзии последних двух десятилетий. Здесь на первый план выступили совсем другие его мотивы: предательство, трагическая гибель, торжество темной силы над героическим началом. У Юрия Беликова в стихотворении «Притча о кольчуге» метафорически разворачивается мотив губительного дара (кольчуги, чья тяжесть потянула Ермака на дно), который интерпретируется в поле противостояния столицы и окраины, как дар Москвы уральцу, пермяку. У восьмидесятника Ю. Беликова тема похода Ермака разыгрывается в сугубо личном лирическом ключе. История Ермака используется как парадигма судьбы лирического субъекта, утверждающего собственный путь и независимую позицию провинциального поэта: «Я – Ермак, но глядящий на запад <...> И гляжу я в закатные дали. /И объят озареньем клинок:/ Там опять мне кольчужку подарят, /Чтоб я снова глядел на восток»²³.

Трагические же мотивы судьбы Ермака актуализировал пермский поэт 1990-х Григорий Данской. У него героические интонации, свойственные истории Ермака, вообще исчезают, а на первый план выдвигается мотив роковой обреченности. Ермаку не суждено преодолеть подспудно действующих, хтонических по природе (острожное, злое, связанное с подводным миром начало) сил кучумова царства, которое метафорически отождествляется с пермским локусом: «Все равно не полюбит нас это кучумово царство <...> Как здесь выжить и не утонуть в этих страшных, острожных, /Злых кучумовых черных глазах реки Чусовой!»²⁴ Любопытно заметить, что у Данского история Ермака полностью приурочена к пермской земле, и Ермак предстает как жертва ее хтонических сил. Подобно Беликову, Данской использует историю Ермака для интерпретации глубоко личной лирической ситуации. Как видим на примере трех местных поэтов, история Ермака выступает в их текстах как локально обусловленный элемент поэтического языка и кодирующий элемент.

Парадигматика локального текста формируется не только путем семиотизации событий местной истории, приуроченных к локусу явлений культуры, как это мы наблюдаем в связи с Чеховым и Ермаком, или реалий городской архитектур-



ной среды, вроде Башни смерти. Семиосфера адсорбирует характерные формы природного ландшафта, и любая их частность потенциально может войти в парадигматику текста. Место и культура не нейтральны относительно друг друга, они взаимодействуют, и в сферу этого взаимодействия попадает даже самое природное начало места, его ландшафт. Он в такой же степени создание культуры, что и природы. И это верно даже в том случае, когда нет прямых антропогенных воздействий, физически изменивших природные формы ландшафта. «Landscapes are culture before they are nature», – как удачно и точно выразился американский историк искусства и культуролог Саймон Шама, имея в виду как раз то, что культура не просто размещается в пространстве, а, семиотизируя, переустраивает его смысловым образом: «constructs of the imagination projected onto wood and water and rock»²⁵.

Иначе говоря, река, холм, овраг, лес – все это не только природные формы. Равным образом они существуют до нас и для нас как символические формы культуры, действующие формы нашего воображения и восприятия. Поэтому любую реку, будь то Волга или Кама, мы видим и в ее природной данности, и одновременно как реку жизни, времени, памяти или как границу миров, иного и здешнего. Причем было бы в принципе ошибочно расценивать такой символический взгляд как произвол воображения или поэтическое приукрашивание природы, не имеющее отношения к сущности вещей. Символическое восприятие столь же естественно, как «простое», не различающее знаков. И столь же, кстати, обыденное, растворенное в повседневной практике. Ведь Кама в качестве привычной для языка пермской газеты 1970-х «красавицы» или «труженицы» ничуть не более природна и естественна, чем в статусе *Леты* в стихах поэта 1980-х.

2.5. Кама

Понятно, что именно Кама – семиотически один из самых напряженных участков пермского пространства и активных элементов пермского текста. В многочисленных отражениях она широко представлена в местном фольклоре, литературе и изобразительном искусстве. Так же многообразны

ее смысловые функции: символ стихийной мощи природы, жизни, памяти, истории, древности края. Прочувствованные и богатые значениями описания Камы оставили нам Василий Каменский и Михаил Осоргин. Они воспринимали Каму как воплощение перевозданной водной стихии, с которой человек связан кровно от рождения до смерти, как всеобщее материнское лоно, как лоно собственного рождения. Описание реки у Осоргина особенно насыщено символическими коннотациями: «Кама для меня как бы мать моего мира <...> мое семя вычерпано с илом со дна реки <...> Моя мистика связана с моей рекой <...> И я посеячас покачиваюсь в душегубке на мертвой зыби, и в борта лодки хлопают камские струи, а небо надо мной – шатер моей зыбки, и я, уже старый, все еще пребываю в материнском лоне, упрямый язычник, и плыву и буду так плыть до самой моей, может быть и не существующей смерти. В этом чудесном слиянии со стихией я слышу все, что происходит»²⁶. Восприятие Камы Осоргиным и Каменским было сходным. У того и другого, хотя и с разной степенью отчетливости и осознанности, в восприятии Камы ощутимы мифопоэтические смысловые обертоны, связанные с мифологией реки и воды как первоисточника жизни.

Наряду с такой позитивно окрашенной серией значений Камы существует другая, по смыслу контрастная, где Кама в том же, что и у Осоргина, природно-стихийном аспекте воспринимается как воплощение древней, таинственной, грозной и опасной силы. Эта серия значений развернуто представлена в путевом очерке «Волгой и Камой» (1889) замечательного историка и публициста Евгения Шмурло. Он сравнивает Каму и Волгу, и его впечатления от двух рек контрастны. Если Волга ему напоминает «грациозного юношу, взлелеянного на лоне матери», то Кама – это «мощный титан, спокойный в сознании собственного величия»²⁷. В духе этого контраста колорит описания Камы у Шмурло задан определениями *необъятного пространства и силы* («простор», «ширь», «многоводье», «водная масса», «безбрежный», «сила», «мощный», «гигантский», «величественный», «безраздельно царящий», «царственный»), *внушающего настороженности и чувство опасности характера* («молчаливый», «неприветный», «суровый», «мрачный», «грозный», «пустын-



ный») и тайны («заколдованный», «сон», «таинственный»). Объясняется такой образ Камы прежде всего тем, что Шмурло воспринимал ее неразрывно с древним языческим прошлым Перми – Биармии. Воображаемые картины языческой древности налагались на восприятие мощного водного пространства, и автору «становилось понятным, почему <...> первобытный ум язычника-финна боготворил эту реку»: «царственная Кама <...> Что за присутствие силы! Разливаясь на целые версты, этот бог заливаает <...> луга <...> все разрушает и гонит на своем пути. Как не поклониться ему!»²⁸ Прошли века, но Кама сохранила характер *архаической таинственной силы*. Она, «точно клад заколдованный, не дается нам в руки». Сохранилось «ее дикое, нетронутое величие, по-прежнему густы и угрюмы ее крутые берега, покрытые темной елью. В этих местах и теперь, как тогда, охватывает жуткое чувство одиночества; и теперь чувствуешь всюду присутствие какой-то стихийной, всегда опасной для тебя силы!»²⁹

В пермской поэзии последних двух десятилетий довольно широко представлено еще одно, восходящее к мифопоэтике, значение Камы. Нередко она воспринимается как граница, рубеж миров, здешнего и иного. В стихах Владимира Котельникова, например, Кама – один из доминантных образов, вводящий апокалиптические мотивы. Это грозная сумрачная река, от которой приходит гроза, обрушивающаяся на прижавшийся к берегам реки город. В стихах Котельникова Кама – крайний рубеж мира: «Рассвет, густой туман при полном штиле./И в тщетном ожидании зари /У кромки дымной пропасти застыли/ На пристани речные фонари./Никто не растолкует им, что эта,/В бетоне пядь последняя земли,/ Что за литьем чугуном парапета/ Нет берега привычного вдали»³⁰. В ряде стихов В. Кальпиди, В. Дрожащих, В. Лаврентьева Кама ассоциируется с Летой. Этот комплекс значений на уровне субстратных отношений поддерживается тем, что для города Кама служит реальным географическим рубежом, отделяющим его от западного берега, отодвигающим город к Востоку.

Значения рубежности, предельности Камы в пермском тексте особенно чувствительно дают о себе знать в связи

с темой моста. Можно выстроить целый ряд из произведений пермских авторов, где переезд через мост служит источником сильных и насыщенных переживаний, дающих обширные смысловые проекции. При этом стоит обратить внимание на то, что в текстовой проекции не важно, какой именно мост имеется в виду, железнодорожный или автодорожный. Не случайно в поэтическом диптихе В. Дрожащих «После праздника» они отождествляются, выступая как нечто единое: это мост вообще, мост как универсальное означающее.

2.6. Камский мост

В плане наблюдений за процессом формирования городской семиотики интересно сопоставить тексты двух пермских авторов, в которых описывается Камский мост: Владимира Радкевича и Вячеслава Дрожащих.

В городе, понятом как текст, всегда есть места, обладающие в сравнении с другими повышенной знаковостью. В Перми это район левобережья, точнее, прибрежная полоса, протянувшаяся от Вышки до железнодорожного моста, с очень интенсивным центром вокруг кафедрального собора-галереи. Семиотически Пермь линейна, она развернута к реке. Один из значимых элементов этого района – камский мост. Конечно, для полноты картины надо привлечь весь объем текстов, связанных с этим местом. Понятно, что два стихотворения дают очень приблизительную картину. Но, думается, достаточно показательную. Ведь в создании и развитии мифологии вещей и пространства литература играет свою незаменимую роль. Разумеется, она далеко не единственный фактор семиотики любого локуса, но именно ее влияние зачастую оказывается решающим.

Сравнивая стихи Радкевича и Дрожащих, постараемся проследить такую логику перехода от одного поэтического поколения к другому, проявившуюся именно в характере формирования означающих, в языке описания.

Написанное и впервые опубликованное в 1969 году стихотворение «Камский мост» стало для Владимира Радкевича и, видимо, для его редакторов чем-то вроде визитной карточки поэта. По этому стихотворению была названа книга



1972 года, позже оно включалось во все сборники его стихотворений.

«Камский мост» принадлежит именно к тому парадно-официозному роду стихов, с которым ассоциируются далеко не лучшие качества советской поэзии. Сегодня попасть в его тон, вчитаться и проникнуться его пафосом не очень легко. Но постараться стоит.

По жанровым истокам «Камский мост» – это торжественная ода, только предельно сжатая. В своей первой журнальной публикации (Урал. 1969. №10. С. 81) стихотворение, кстати, так и называлось – «Ода Камскому мосту». И это действительно ода: по эмоциональному тону, по характеру словесно-образной фактуры. При книжной публикации Радкевич даже устранил из текста некоторые слишком явно архаичные элементы одической стилистики, тяготеющие к эмблематичности образа, абстрагированию и схематизации. В журнальном варианте стихотворения вполне в духе образности XVIII века присутствовала абстрактная персонификация труда: «Выходила Работа на люди». Наконец, это ода и функционально: стихотворение утверждает некие абсолютные государственно-гражданские ценности в качестве ценностей повседневной жизни.

Это стихотворение о ВСТРЕЧЕ с мостом как о событии подлинного бытия. Оно должно было раскрыть и раскрывает читателю нетривиальный смысл такого вполне будничного события, как въезд в город через Камский мост. Переезд через Каму осмысливается в патетических терминах исторической инициации советского человека. Мост воплощает героический опыт поколений, перед лицом этого опыта каждый проходит проверку на гражданскую зрелость, мужество и верность долгу: «Встаньте, люди! Прильните к окнам: начинается камский мост!»³¹ В далекой перспективе, которую намечает образная конструкция стихотворения Радкевича, угадывается мифологический мотив моста судного дня, пролегающего над бездной: «над разрушенным миром зла». Содержательно близкий мотив моста между двумя мирами развивается в стихотворении «Мост всех святых» у В. Лаврентьева, где переезд через Каму предстает как путешествие в иной мир.

Ключевое слово в стихотворении Радкевича – «начинается». Оно анафорически организует композицию текста и постепенно от повтора к повтору наращивает свой смысл. Во-первых, это начало протяженности, край. Во-вторых, начало во времени, исток. А в-третьих, НАЧАЛО как всеобщая категория, первооснова. Вопрос о первоначалах был вопросом того времени. «С чего начинается Родина?» – пела вся страна, а школьники писали на эту тему сочинения. Радкевич ищет: «С чего начинается Камский мост?» Необходимо было в ставшем инертным и будничным к 1970-м годам существовании открыть, чтобы в них вновь убедиться, чистые и бесспорные первоначала, оживить «фундаментальный лексикон». Радкевич, как и многие его современники, был увлечен безнадежной попыткой вернуть первоосновам существовавшего социального и политического порядка их человеческую подлинность.

«Начинается мост с волнения и предчувствия». Радкевич хорошо схватил оттенок напряженного драматизма переживаний, всегда связанный с переездом через Каму. Однако Радкевич очищает переживание моста от шелухи вполне индивидуальных чувствований и забот, обнажая его концептуальное ядро: въезжая на мост, мы встречаемся со ступком исторического опыта, в котором преломлен смысл существования страны и народа, его мессианское призвание: поэтому мост «начинается из мужества и подвига» и намечает неизменность общественной цели и пути – «только этим путем до звезд!»

Предметная вещьность моста в изображении Радкевича как бы испаряется, он превращается в сияющую светом догмата эмблему труда, подвига и победы, занимая свое место в локальном варианте фундаментального лексикона советской мифологии. Однако при этом мост Радкевича не только не отрывается от традиционной мифологии моста, но, напротив, вступает с ней в новое единство, использует ее смысловые ресурсы. Мифологические импликации моста у Радкевича достаточно прозрачны:

Вижу <...>
Ту дорогу одноколейную
Над разрушенным миром зла,



Что как совесть людская, к Ленину
Весь Урал, всю Сибирь вела...

Одноколейная (узкая) дорога, зыбко висящая над миром зла и являющая собой единственный путь спасения, ведущий народы к средоточию справедливости и добра – Ленину, очень живо напоминает мосты древних мифологий. Ближайший прототип созданного Радкевичем образа – мост «судебного разбора» вроде Чинвата из иранской мифологии и его многочисленных аналогов, где над водной или огненной бездной преисподней, разделяющей миры живых и мертвых, протянут тонкий мост, с которого грешник срывается, а праведник его преодолевает.

В этой перспективе естественно, что мотив *испытания души* у Радкевича присутствует и подан достаточно напряженно. Когда смысл, концепт камского моста вполне проясняется, поэт обращается с призывом:

Встаньте, люди! Прильните к окнам:
Начинается камский мост!

Иными словами, проезд через Каму оказывается чем-то вроде пробы души на верность героической истории первооснователей, их заветам. Это метафора гражданской инициации. История моста становится символом героического пути побед, испытаний и конечного торжества, иного пути не дано, и его надо выдержать до конца:

Только так – на ветру жестоком,
Только этим путем – до звезд.

«Камский мост» – типичное стихотворение Радкевича. У него насчитываются десятки стихотворений, посвященных городу. Поэт, видимо, вполне сознательно ставил перед собой задачу претворения Перми в некую новую поэтическую реальность. Об этом говорит сама систематичность, с какой он описывал-осваивал стихами городское пространство и историю. Радкевич писал стихи об улицах, городских районах, памятниках истории и культуры, людях, оставивших след

в истории города, шаг за шагом осваивая пермское пространство. Поэзии Радкевича свойственен в этом аспекте какой-то александрийский энциклопедизм зрелого социализма. В этом духе систематизма в 1973 году была издана к юбилею Перми книга «Город на Каме», маленькая энциклопедия стихов о Городе и Реке.

Осваивая Пермь как поэтическую реальность, поэзия Радкевича продолжала тот семиотический процесс, который нагляднее всего выразился в Перми в переименовании ее улиц. Как правило, смена топонимов интерпретируется исключительно в политическом аспекте, хотя этот факт интересен именно с семиотической стороны. Дело в том, что традиционная внутригородская топонимика Перми отличалась тем, что большинство улиц носило имена пермских уездов. Тем самым устанавливалась символическая связь города и всей объединяемой им территории – Пермской земли. Переименование улиц семиотически отторгало Город от Земли-территории и приобщало его новыми названиями улиц (Советская, Коммунистическая, Большевицкая и т. п.) к семиотически однородному пространству страны и монументальному единству советского мифа.

Своими стихами о Перми, как и «Камским мостом», Владимир Радкевич продолжал этот процесс, но уже не на уровне простого переименования, а на уровне более глубокой перекодировки всех реалий города, через раскрытие в них смыслов, кодифицированных советской исторической и политической мифологией. Поэтому Радкевич последовательно вписывал Пермь в заданную систему идеологических координат, открывая в городе, его ландшафте, реалиях, истории смыслы, вводящие Пермь в единое пространство советского мифа. В этом пространстве живет его монументальный мост судного дня, подвига и конечного торжества, вводящий в царство справедливости и добра.

Два стихотворения Владислава Дрожащих о камском мосте, объединенные в микроцикле «После праздника. Приют одиноких ветров», написаны в 1976 году, через три года после выхода книги Радкевича «Камский мост». Именно тогда, во второй половине 1970-х, молодые пермские поэты Владислав Дрожащих, Виталий Кальпиди, Юрий Беликов и их



окружение начинали осознанно самоопределяться в литературе. Для них «Камский мост» Радкевича, как и сам Радкевич, воплощали те стороны предшествующего опыта, от которых они отталкивались и на фоне которых осознавали себя как нечто особенное.

Как поступает Дрожащих с наследием Радкевича и с его опытом семиотизации Перми? Кажется, он его просто не замечает или, по крайней мере, делает вид, что не замечает. Образ моста у него нейтрален к императивным смысловым связям идеологизированного советского мифа, он вырван из его иерархических отношений.

Отталкивание носило прежде всего вкусовой, эстетический характер. У Радкевича в «Камском мосте» и других стихах подобного типа господствует усредненный, почти не индивидуализированный стиль советских торжественных стихотворений, вполне соответствующий методу возведения обыденного ко всеобщему. Стиливая анонимность слова, его обезличенность у Радкевича была тем массовым фоном, от которого очевидно отталкивалось молодое поколение.

У Дрожащих проявленность стиливых средств, даже некоторая их избыточность и броскость, выражают прежде всего тягу к праздничности. Анонимности слова у него противопоставлена почти намеренная проявленность литературных ориентаций. Его стихи о камском мосте напоминают талантливый конспект русского футуризма.

Дрожащих почти цитирует риторическую структуру хлебниковского «Зверинца» (О, мост! Мост!), нанизывая одну за одной пышные барочные метафоры моста, обращается к реминисценциям видения моста, восставшего из вод «феерией стали» в поэмах Маяковского «Человек» и «Про это», использует опыт футуристических экспериментов по визуализации текста, имитируя расположением строк архитектурные формы моста. Ритмика стихотворения прозрачно близка знаменитому «захлебу» пастернаковских стихотворений, вроде «Метели». Мост у Дрожащих также пребывает в беспорядочном стихийном движении:

Форсил и филонил, и шельмой у дел –
чтоб рельсы! – бросался, и вспять бумерангом

нырял из тумана, как шмель, он гудел
и пер через ливень в закат как в подрамник³².

Мост в стихах Дрожащих возникает как красочный фантом, рассыпающийся фейерверком огней. Это самодовлеющий артефакт. Он разыгрывается как феерическое действие: в буйстве света, цвета и пульсирующего движения. Гигантская ветка, мерцающая рубинами, куст, склоняющийся под тяжестью багряных плодов, сияющий кристалл, выгнутая лира любовников, железная бровь над рыдающим оком потока – вся эта избыточная метафорика моста есть не столько его изображение, сколько эмблематика освобожденной лирической энергии.

Внезапно вынырывающий из тумана мост, подброшенный к самым ступням невидимкой, исчезающий и вновь появляющийся как бумеранг, пульсирующий, рвущийся вверх к небу, сияющий взлететь в «синий праздник», этот мост в стихах Дрожащих – «выход из скуки города». Мост экстерриториален городу, он намекает на возможность побега, дает шанс, формирует вокруг себя зону свободы и праздника.

Оба текста, Радкевича и Дрожащих, вступают в напряженный диалог. Хотел того Дрожащих или не хотел, но его мост – альтернатива образу, созданному Радкевичем. Тексты вступают в переключку не только единством объекта-референта. Рефреном звучащие у Дрожащих строчки «Вот так начинались виденья моста!» неизбежно аукаются со стихотворением Радкевича, давая свой вариант ответа на вопрос, что же собственно начинается при встрече с мостом и с чего начинается мост? У Радкевича мост утверждается через узнавание в нем кодифицированных смыслов, у Дрожащих – через дробление и поиск новых непредсказуемых значений. У Дрожащих пространство за мостом неосвоенное, колеблющееся, а у Радкевича мост ведет к Цели.

Мост Радкевича начинается с императивной идеи-догмата, его город в целом граждански императивен, здесь каждое место своим смыслом долженствует служить образцом выбора и поведения. Этот город императивов и долга в координатах лирического мира Дрожащих оказывается городом скуки. А в видениях моста начинается зона свободы, пони-



маемой как бегство от скуки регламентированных императивных смыслов. Это бегство обеспечивается свободой эстетической игры, создающей свои радужные фантомы.

В советской Перми 1970-х годов Дрожащих и его сверстники выгораживали свою зону свободы. Видения моста – проект такой свободы. У них, Радкевича и Дрожащих, разнонаправленное движение. У Дрожащих начинается семиотический взрыв пермского пространства: дробление и раскручивание значений. Его стихотворение о мосте – это пример выхода за пределы единого строго кодифицированного семиотического пространства и опыт построения новой поэтической реальности.

При этом, строя свой мост, Дрожащих, как и Радкевич, опирается на глубокие мифологические импликации или, вернее, следует по заданным ими путям. Его мост-фантом – вариация на тему своего мифологического двойника – чудесный мост спасения и бегства, возникающий из ничего мановением героя и рассыпающийся в ничто перед его преследователями.

Итак, два этих текста многое разъединяет, но в чем-то существенном они едины. Это единство не только объекта лирического переживания и постижения, но единство в направленности постижения объекта, словно сам он диктует эту направленность, как некая живая персонифицированная сущность. Собственно говоря, оба эти стихотворения организованы идеей инициации, только в одном случае это посвящение в сферу императивного долга, в другом – свободы.

При этом не стоит понимать Дрожащих под знаком абсолютного плюса в ущерб Радкевичу. Как раз в отношении сравнительной ценности и значимости того и другого есть, против ожиданий, весьма серьезные сомнения. Семиотика Радкевича во многих отношениях оказывается более прочной, более жизненной и более убедительной. Она опирается не только на мощь идеологического мифа, черпая в нем императивность и стимулируя определенную мотивацию поведения читателя. Она черпает свою убедительность и в энергетике традиционных мифологических импликаций, интуитивно близких каждому. Красочная семиотика

Дрожащих слишком индивидуальна, слишком замкнута на себе, чтобы быть семиотикой в полном смысле слова. Она нежизнеспособна вне адаптации коллективным сознанием и потому лишена той экзистенциальной значимости, что несет в себе гораздо более идеологически ангажированный текст Радкевича.

Из визуальных образов пермского моста наиболее художественно впечатляющий и в то же время проникающий в смысловую глубину объекта создал пермский фотограф Анатолий Долматов³³. Можно сказать, что ему удалось подсмотреть, поймать мост в тот момент, когда он обнаружил свою мифологическую сущность средостения миров, метафизического перехода. На фотографии неожиданно монументальная и почти грозная стрела моста, поддержанная циклопическими быками, взята в таком напряженном динамическом ракурсе, что зритель испытывает ощущение полета в неизмеримую глубину. Этот мост вонзается в туман и уводит в неведомое, за парашютом набережной знакомый мир обрывается, далее – ничего, лишь непроницаемая пелена тумана.

Фотография Долматова дает возможность наглядно представить ускользящую, постоянно сдвигающуюся грань вещи и знака как самое существенное для понимания динамической связи локального текста и локуса в его предметной данности. Ведь нельзя сказать, что фотограф просто воспроизвел камский мост как некую вполне определенную вещь с ее функциональным назначением. На фотографии этот мост выглядит существенно иначе, нежели он дается рассеянному автоматизированному повседневному восприятию. Сместив средствами фотографии вещную и, признаться, весьма неказистую данность этого известного всем пермякам архитектурного и технического сооружения, художник отслоил от вещи ее уже трансформированную внешность как свободно движущееся означающее. Это визуально богатое и странное означающее действует уже независимо от своего вещного референта, оно выводит на поверхность его освобожденный, не связанный обыденной данностью вещи смысл. Но отныне и сам референт, камский мост, смещен для наблюдателя в новую для него, не функционально утилитарную или



даже эстетическую, а мифопоэтическую перспективу. Мост Долматова универсально парадигматичен, но в локальной ситуации он задает правила разглядывания-чтения именно пермского моста и в этом качестве принадлежит пермскому тексту.

Итак, Пермский звериный стиль, Башня смерти, образы чеховской драмы, Ермак, Кама, мост – все это существует одновременно по крайней мере в двух порядках. Во-первых, как вполне автономные элементы разных объектных рядов (литература, история, природа, градостроительство), условно объединенные лишь своим прямым или косвенным отношением к Перми. Но, во-вторых, все эти разнородные понятия обнаруживают существенное единство как знаки, репрезентирующие Пермь. Как таковые, они принадлежат семиотической сфере локуса и не нуждаются в верификации. Критерием их фактичности оказывается лишь функционирование в локальной коммуникативной среде, где они обращаются в качестве означающих.

Все это элементы парадигматики пермского текста, постоянно сдвигающиеся участки его текучей означающей поверхности. На этой поверхности исторически реальный Ермак и вымышленные чеховские три сестры, Башня смерти и камский мост – явления одного, текстового ряда. Они функционируют в семиотическом пространстве, репрезентирующем Пермь. Как мы стремились показать, эти элементы используются пермяками (сознательно или бессознательно) как инструменты самоосмысления и репрезентации себя в своей связи с локусом, Пермью, и, следовательно, в своей *пермскости*. В каждой новой ситуации, реагируя на изменение контекста, такие означающие гибко моделируют новую референцию и новые значения.

В качестве означающих они вполне свободны по отношению к своей первичной предметной референции и постоянно находятся в движении, как бы меняя свои очертания, ассоциируясь с новыми содержаниями и структурируя их. Каждая из описанных выше и достаточно произвольно избранных для примера знаковых структур влияет, как мы это стремились показать, на локальные культурные практики

(городской фольклор, литературу, изобразительное искусство), выступая как текстопорождающее устройство. Они интерпретируют город и край, участвуя в построении высказываний о Перми, в формировании образа Перми в русской культуре, они служат средством самоидентификации для тех, кто связан с Пермью.

Неизбежен вопрос, правомерно ли связывать с пермским текстом драму Чехова и фигуру Ермака, если вполне очевидно их универсальное общероссийское культурное значение? Но речь идет совсем не об ограничении значения этих элементов общей топики русской культуры. Дело только в том, что Ермак и Чехов оказались субъективно приуроченными к Перми и стали, каждый по-своему, средством ее манифестации, самоанализа, то есть приобрели дополнительную локальную символическую функцию, которая несколько не ограничивает их универсальность. Ермаком и Чеховым Пермь высказывается о себе так же, как Пермским звериным стилем, Башней смерти, Камой и камским мостом.

Идя намеченным путем, вычлняя один знак Перми за другим, мы можем постепенно описать парадигматический аспект пермского текста, условно говоря – его словарь. Этот словарь можно долго расширять, дополняя его такими безусловно важными «словарными единицами», как Стефан Пермский, пермский период, рубеж Востока и Запада, чудь, Биармия, Вышка, ротонда, Дягилев, Пастернак и т. д. Они не равнозначны, у каждого свой радиус действия и степень востребованности. Есть знаки, формирующие центр, ядро пермской парадигматики, и знаки, находящиеся на ее периферии.

Но такое, знак за знаком, описание локального текста при всей его важности (и практической необходимости) не поможет далеко продвинуться в понимании пермского текста как целостного семиотического образования. Целостность текста предполагает его внутреннюю связность, способность отдельных элементов вступать в синтагматические сюжетообразующие отношения, формировать устойчивые смысловые структуры, в дальнейшем влияющие на культурную практику.



3. Синтагматика пермского текста

Действительно, единицы «пермского словаря», отдельные знаки/тексты существуют не изолированно друг от друга. Они взаимодействуют, образуя не только синонимические ряды или антонимические пары, но также подвижные комбинации, своего рода квазиповествования, в которых есть общая интенция и смысловой строй.

Так, протоиерей Евгений Попов, пермский духовный писатель XIX века, обратил внимание на нумерологическую связь дат трех судьбоносных для истории Пермской земли событий – начала крещения, похода Ермака и основания города. Оказалось, что они симметричны, их связывает примерно двухсотлетний цикл: 1379 – 1581 – 1781³⁴. В таком «стечении летоисчислений», которое он нашел «замечательным» и глубоко значимым, пермский протоиерей обнаружил провиденциальный смысл основания Перми. По его мнению, основание Перми прямо предвосхищено миссией Стефана и походом Ермака. Апеллируя не к причинно-следственным отношениям событий, а усматривая их символические связи в формальном нумерологическом сходстве их означающих, Попов, по существу, предложил метаисторический сюжет основания Перми. Мы не будем обсуждать его содержание и эвристическую ценность, это другая задача. Нам важно подчеркнуть, что в этом случае срабатывает именно синтагматическая логика текста, а не причинно-следственные отношения истории.

Другой сюжет пермского текста, основанный не на фактической, а на символической логике, имеет совсем недавнее происхождение. Сопоставление фактов смерти сосланного боярина Михаила Романова, дяди первого царя из династии Романовых, и убийства в Перми великого князя Михаила Романова уже вызвало многочисленные нарративные и мотивационные реплики. Одна из них – литературная. Это манифест и обоснование игровых ритуалов пермской поэтической группы «Монарх», созданной Юрием Беликовым. По мнению ее участников, «в том, что группа «Монарх» объявилась не в Москве, не в Санкт-Петербурге, а в Перми Великой, есть непреложное таинство исторической правды. Мало кто

знает, но именно с этой земли началось восхождение рода Романовых к Российскому престолу. И здесь же, на этой земле, по сути, оно завершилось»³⁵. Совсем не исключено, что это «предложение» пермского текста, смысл которого состоит в утверждении особой миссии Перми, способно сыграть свою роль в конструировании не только поэтических, но и политических текстов. Первые, пока анекдотические, симптомы такой практики уже появились.

Аналогичные квазинарративные композиции, как бы чреватые повествованием, мы находим и среди сугубо частных знаков города. Такова, например, наиболее выразительная в Перми градостроительная ось – Комсомольский проспект, отмеченная вертикалями колокольни Спасо-Преображенского кафедрального собора, с одной стороны, и архитектурно рифмующейся с ней башней здания областного УВД, с другой. Как уже говорилось, в неофициальной городской топонимике эта вторая широко известна как Башня смерти. Спасо-Преображенский собор, напротив, осознается как духовный и культурный центр города, сохраняющий оттенок сакральности, несмотря на свои светские функции. Таким образом, помимо функционально градостроительного отношения этих архитектурных сооружений, в символическом плане между ними существует смысловой контраст, который условно можно описать как антитезу Башни жизни/духа и Башни смерти.

Рефлектирующий наблюдатель, чувствующий символику города, отчетливо ощущает этот контраст и его чреватость нарративным напряжением. Приведем выразительное размышление одного из наших респондентов: «Как соотнести понятия «Башня смерти» и «галерея»? А Башня смерти, Компрос (Комсомольский проспект) – понятия сложившиеся. Уже мышление поменялось, но не переубедишь никого: «Башня смерти» и «Башня смерти». Вот это те вещи, из которых что-то более состоит существенное, чем все остальное»³⁶. Эта реплика хорошо передает ощущение знаковости и смысловой насыщенности городской среды. Наш собеседник воспринимает контрастное соположение двух архитектурных знаков как своего рода фразу города-текста, которая нуждается в прочтении.



Такая выразительная «фраза» рано или поздно должна была быть прочитана в локальной литературной практике. В очень любопытном с точки зрения поэтики города очерке Г. Калашникова «Мама-Пермь и Компрос» мы находим один из вариантов реализации этого потенциального сюжета пермского текста. Автор очерка, убежденный коммунист, прочитывает Комсомольский проспект как архитектурное воплощение советской истории, своеобразное застывшее в зданиях шествие от башни прошлого (собора) к башне будущего (зданию УВД). «Зарождался Компрос на высоком берегу Камы, у Кафедрального собора <...> Когда людям надоело ждать спасения от второго пришествия Христа, они построили себе на другом конце проспекта новый собор – Храм будущего». Правда, когда советские люди «дошли до башни коммунизма», то «увидели, что башня будущего стоит одетая в бледные одежды смерти» (так автор интерпретирует белые и фишашковые тона окраски фасада. – В.А.). Тогда «штурмующие вершину колонны комсомольцев разбились о Башню смерти»³⁷. В этом оригинальном очерке проявился конфликт авторского видения диспозиции архитектурных знаков (шествие в светлое будущее) с той их интерпретацией, что предопределена семантикой имени, избранного для описания урочища: «Башня смерти». В сюжете очерка авторский замысел подчиняется логике городского текста.

Примеры, подобные приведенным, нетрудно умножить, и мы убедимся, что отдельные знаки-слова пермского текста не изолированы друг от друга, а взаимодействуют на синтагматическом уровне, образуя своего рода фразы. Текст прошит связями отдельных элементов, его можно представить как подвижную поверхность, образованную взаимодействием означающих. Эти означающие находятся в непрерывном движении, образуя варьирующиеся комбинации, скрепляющие целое.

Однако, выделяя отдельные знаки-слова и даже фразы пермского текста, мы остаемся пока в пределах его микроструктур, фундамирующих связность, но не гарантирующих единства семиотического целого. Существование текста как единой отграниченной целостности обеспечивается наличием интегральных, макроструктурных принципов

организации. Пермский текст имеет уровень *макроорганизации*, обеспечивающий относительно устойчивую парадигматическую и синтагматическую диспозицию образующих его означающих. А это определяет самоотчетственность и воспроизводство текста.

4. Структура пермского текста: модели и образцы

Понятно, что было бы ошибкой считать все принципы, организующие целостность пермского текста, уникальными. Важную роль в его организации играют общекультурные модели. Прежде всего, нельзя не считаться с влиянием универсальной символики города, которая выработана культурой нового времени и организует восприятие и текст большого города вне зависимости от его местонахождения и истории³⁸. Такой универсальный характер имеет в первую очередь противопоставленность города деревне (природе) и широкий спектр связанных с этой базовой оппозицией характерологических черт города: власть города над человеком, искусственность и механистичность жизненного уклада, губительное влияние на природу и искажение нравственных основ существования, лихорадочный темп жизни, одиночество в многолюдии и т. п. Впрочем, хотя эти черты и присутствуют в самоощущении Перми и отражаются в ее описаниях, они не играют определяющей роли и скорее факультативны. В отличие от своего соседа Екатеринбурга, Пермь не чувствует себя уверенно в роли современного мегаполиса, хотя номинально располагает близкими такому типу города демографическими, экономическими, политическими и социокультурными параметрами.

В значительно большей степени в восприятии и репрезентации Перми проявлены черты провинциального города как колоритного и очень влиятельного топоса русской культуры, сложившегося в многочисленных литературных версиях за более чем столетний период, начиная с 1830-х годов. Для него характерны удаленность от центра не как географическое, а скорее как онтологическое свойство, изолированность в пространстве, особая темпоральность с ха-



рактерной замедленностью, сонностью и иллюзорностью, вплоть до остановки времени. Провинциальный город как литературный локус характеризует засасывающая вязкость жизни как метафизическое качество, чувство обреченности, которое пронизывает существование, господство массового, стереотипного, рутинного над индивидуальным и творческим и т. д. Все эти черты, как мы еще покажем в дальнейшем, без труда можно обнаружить в самосознании и существующих описаниях города, где Пермь в своей семиотической репрезентации предстает лишь как один из вариантов выстроенного русской литературой за столетие, от Н.В. Гоголя до Е. Замятина и Л. Добычина, некоего города N.

В семиотической интерпретации Перми обнаруживается влияние и другой очень влиятельной культурной модели – петербургского текста. Следы его влияния очевидны, например, в известной книге о Перми краеведа В.С. Верхоланцева. Так, характеризуя губернаторство К.Ф. Модераха, пермский летописец неслучайно подчеркнул его петербургский инженерно-строительный опыт. Следующее затем описание градостроительной деятельности Модераха в Перми у Верхоланцева содержит очевидные коннотации деяний «чудотворного строителя». Модерах – пермский демиург, который, подобно Петру, «на совершенно пустом пространстве распланировал улицы» будущего города и предопределил его дальнейшую судьбу: «строительный план [Модераха] осуществлялся в течение всего XIX века»³⁹. Пермь, таким образом, оказывается изоморфной Петербургу не только своей регулярной планировкой, но и своим возникновением. Как естественное развитие этой импликации пермского текста выглядит поэтому рассказ (совершенно фантастический) современного пермяка о возникновении города. Оказывается, «Петру доложили о наших богатствах и о красоте. <...> Петру Пермь понравилась <...> Удобное место. <...> И Пётр хотел из Перми второй Петербург сделать. У него были какие-то планы»⁴⁰.

Представление об особой связи Перми и Петербурга вообще характерно для сознания локального сообщества. Оно подкрепляется действительно существующими историческими связями двух городов. Особенно тем обстоятельством, что во время войны в Пермь было эвакуировано много

предприятий и учреждений из Ленинграда. В частности, Кировский театр, положивший начало истории пермского балета. Любопытно и то обстоятельство, что генеральный план застройки современной Перми разрабатывался ленинградскими проектировщиками. Но для нас особенно важно то обстоятельство, что наличие этих фактических отношений поддерживает перенос на Пермь символических аналогий, связанных с петербургским текстом.

В частности, давнее соперничество Перми и Екатеринбурга нередко осмысливается в духе символической антиномии Москвы и Петербурга. Красноречивое подтверждение этому дает устный рассказ одного из наших респондентов: «Сейчас духовной столицей России является, наверное, Петербург. В принципе, Пермь – это Питер на Урале <...> Свердловск как уральская Москва, Пермь как уральский Питер. И преемственность такая есть, из Питера все сюда вывозили, из Москвы – в Свердловск. То есть Свердловск как запасная столица готовилась, и сейчас, по-моему, там все кнопки на случай мировой войны держатся, а у нас духовный пласт: крупнейший, лучший балет, крупнейшая галерея, богатейшие запасники музеев, первый университет на Урале»⁴¹.

Участие моделей петербургского текста в формировании пермской семиотики объясняет отчасти и возникновение образа призрачной, inferнальной Перми. Семиотический параллелизм Петербурга и Перми в этом отношении бросается в глаза. «Пустому месту приказали быть городом, и оно послушалось, только медленно», – это выразительное и суггестивно богатое суждение Ф.Ф. Вигеля (вошедшее, кстати, в коллекцию выписок М.Л. Гаспарова⁴²) о Перми легко можно представить в ряду рассказов о Петербурге, к которым, скорее всего, оно и восходит.

Культурные модели описаний «промышленного центра» и «провинциального города N» универсальны. В сфере их действия пермский текст проявляется в своих типологических качествах, свойственных отражениям многих других развитых городских локусов. Эти модели, как и модель текста петербургского, во многом способствуют макроструктурной организации пермского текста, но не им принадлежит решающая роль в его интеграции.



Главным структурным началом, полагающим границы пермского текста и фокусирующим его целостность, главной моделью развития пермского текста можно считать **имя** города. Это решение может показаться исключительно тривиальным, но только на первый взгляд. Вопрос о связи имени и вещи остается одним из самых сложных в культурологии и философии языка, но во всяком случае энергетически суггестивная и формально структурирующая активность имени не подвергается сомнению. Признана тесная связь имени собственного с мифологическим мышлением: имя разворачивается в миф, миф преобразует вещь⁴³. В случае с Башней смерти мы могли в этом убедиться на самом конкретном примере.

Итак, граница пермского текста определена семантическим горизонтом имени и его референцией. Его ключевые имена ПЕРМЬ и КАМА с их семантической плотностью, оттененной ощущением загадочности (этимология в том и другом случае окончательно не установлена), генерируют главные особенности структуры и семантики пермского текста.

Знакомство с описаниями Перми позволяет достаточно уверенно выделить такой формально лингвистический механизм развития пермского текста, как *анаграмматическое мультиплицирование* ключевого имени. Иначе говоря, анаграммы ключевого имени подспудно намечают возможности и варианты развития семантики текста. При этом спонтанно или риторически возникающая анаграмма может сюжетизироваться. Так, в частности, сформировался один из сюжетов пермского текста – сюжет *перемены*, изменения участи при встрече с Пермью.

Как вариант риторического развития имени «Пермь» эта анаграмма встречается уже в инициальном для Перми тексте у Елифания Премудрого. Процитируем фрагмент плача Пермской церкви по своему основателю: «жалостно плачется церкви ПЕРМЬская <...> Увы мне, како ПРЕМенихся ПРЕМением жалостным! Како ПРЕМенихся наПРасно от оного ПРЕукрашенья в бескрасье!»⁴⁴ В дальнейшей истории этот ход в разворачивании имени закрепляется и становится структурным компонентом текста. Встреча с Пермью осознается как знак перемены в судьбе.

Этот мотив встречается в эпистолярной прозе М.М. Сперанского и А.И. Герцена. Выразительно он вплетается в игровое развитие имени «Пермь» в путевых записках Е.А. Вердеревского, преподносящего читателю целый букет пермских анаграмм: «ПЕРеезжая в буквальном смысле стихов Пушкина «От ПЕРМи до Тавриды» <...> сколько раз испытывал я следующее ПРОисшествие: еду, бывало, куда-нибудь, верст за тысячу <...> в полной уверенности, что в такой-то день и час неПРЕМенно доеду, куда следует... И что же? Вдруг на какой-нибудь станции ПРИглашают меня ПРовести ночь или даже целые сутки, объявляя, что нет и не будет лошадей, или сломается ось моего тарантаса и вынудит меня, совершенно ПРОтив моих расчетов, денек-другой «ПовРЕМенить» в таком месте нашей обширной иМПЕРии, в котором ПРОизвольно не остался бы я ни за какую ПРЕмию. Точно такие проделки совершает судьба и на другой, более широкой и продолжительной дороге: на дороге нашей жизни. Вдруг ей вздумается подломить вашу ось где-нибудь в ПЕРМи и на пять лет сделать ПЕРМь вашей станцией»⁴⁵.

Сыграло свою значительную роль анаграммирование имени Перми в прозе Пастернака. Но особенное значение (и частотность) анаграмматическое мультиплицирование ключевого имени играет в современной речи о Перми. Сюжет «перемены участи» (также связанный с анаграммой ПЕРМь-ПЕРЕМена) играет важную роль в пермском цикле В. Кальпиди: «Я налетел на Пермь, как на камень коса». У того же Кальпиди многочисленные анаграммы имени Пермь становятся одним из главных ресурсов мифологизации образа города: иМПЕРия, ПРЕМьера, тюРЬМа, ПЕРНатый («Пермь – пернатое засилье, вотчина ворон и галок») и др. Большую роль приемы поэтической этимологизации имени Перми играют в устных рассказах пермяков о городе и Пермской земле. Этимологизация имени зачастую играет в них роль аргумента особого значения места и присущих ему скрытых смыслов.

Нет, конечно, оснований полагать, что анаграмматическое мультиплицирование ключевого имени и сюжетизация отдельных анаграмм присущи только пермскому тексту. Очевидно, это один из механизмов развития локального



текста вообще. Хотя анаграмматический потенциал разных имен различен, в случае Перми он оказывается весьма значительным, а семантическая непрозрачность имени, неясность его значения провоцируют носителей текста на поиски его загадочного смысла. Анаграммирование имени оказывается одним из ключей к искомому смыслу. Механизм сюжетизации анаграмм особенно явно обнаруживает собственную формирующую силу текста, ресурсы его саморазвития, его относительную независимость от предметного субстрата и возможности формирующего воздействия на культурное самосознание локального сообщества.

Во всяком случае, о пермском тексте это можно сказать со всей определенностью. Историческое развитие пермского текста, его семантики вполне очевидно обуславливается развертыванием семантики имени города. Об этом и пойдет речь в следующей главе, которая продолжает описание Перми как текста, смещая акценты от его состояния синхронной, нынешней данности, к его диахронии. Нам предстоит рассмотреть историческое развитие основных значений пермского текста, набор основных составляющих его субтекстов.

¹ Набоков В.В. Bend Sinister: Романы. СПб., 1993. С. 331.

² Чехов А.П. Полн. собр. соч. в 30 т. М., 1978. Т. 13. С. 427.

³ Единственным исключением на общем фоне можно пока признать только популярную брошюру Л.В. Баньковского «Пермистика: Заметки об истоках пермской региональной культуры» (Пермь, 1991). Автор впервые попытался очертить поле природно-ландшафтных и культурных феноменов, составляющих субстрат «пермской региональной культуры».

⁴ Имеется в виду «круглый стол пермской интеллигенции» на тему «Формула Перми». Участники его предлагали и обсуждали варианты «емкого и точного определения, которое могло бы охарактеризовать <...> город не только с точки зрения уникальности и своеобразия, но и некой универсальности». См.: Грибанова И. «Соль земли» //МВ-Культура. 1999. №2. С. 2.

⁵ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История. М., 1996; Успенский Б.А. История и семиотика //Успенский Б.А. Избранные труды. М.,1996. Т. 1. С. 9-70; Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы: Введение в тему // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259-368; Его же: Аптекарский остров как городское урочище: Общий взгляд // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 200-244.

⁶ О сакральном аспекте освоения пространства см.: *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987. С. 34-45.

⁷ «Семиосфера – синхронное семиотическое пространство, заполняющее границы культуры и являющееся условием работы отдельных семиотических структур и, одновременно, их порождением» // *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 4.

⁸ Там же. С. 297.

⁹ *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 452, 453, 455.

¹⁰ См.: *Грибова Л.С.* Пермский звериный стиль: Проблемы семантики. М., 1975. С. 5.

¹¹ Из беседы с М.П. Архив лаборатории литературного краеведения кафедры русской литературы Пермского университета (далее АЛК).

¹² *Субботин А.* Башня Смерти // Лабиринт: Литературный альманах. №1. Пермь, 2000. С. 61.

¹³ Из письма А.П. Чехова А.М. Горькому от 16 октября 1900 г. // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. М., 1978. Т. 13. С. 427.

¹⁴ *Дышев В.* Восстанавливается «Дом трех сестер» // Пермские новости. 1992. 8 февраля. С. 10. По словам журналиста В.Ф. Гладышева, «существовало столько легенд, что, проходя по городу Перми, он [Чехов] видел этот домик и <...> предположил, что примерно вот в таком доме и могли проживать сестры. И не случайно. <...> Там жила семья, которая по количественному составу была даже похожа: там тоже было три сестры. Это дало основание связать с этим домом легенду, что именно здесь Чехов и присмотрел своих героинь» (запись беседы с В.Ф. Гладышевым 13.04.1999. АЛК).

¹⁵ *Кюнтцель В.* Три сестры моей бабушки, или Несколько писем пермской кузины // Российская провинция. 1995. №5. С. 140-147.

¹⁶ *Варламов А.* Любимовка // Октябрь. 1998. №3. С. 112.

¹⁷ *Королев А.* Русские мальчики // Воскресенье. 1993. №1. С. 25.

¹⁸ *Рах. А.* Сны: Книга стихотворений. Пермь, 1998. Рукопись. АЛК.

¹⁹ *Небольсин П.И.* Заметки на пути из Петербурга в Барнаул // Отечественные записки. 1849. Т. 64. Отд. 8. С. 8.

²⁰ *Мельников П.И.* Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь. Статья третья (окончание) // Отечественные записки. 1840. Т. IX, №4. С. 41.

²¹ *Мельников П.И.* Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь. Статья третья (окончание) // Там же. 1841. Т. XVIII, №9. Раздел VII: Смесь. С. 9.

²² *Радкевич В.* Уральская лирика. Пермь, 1968. С. 7.

²³ *Беликов Ю.* Прости, Леонардо! Пермь, 1990. С. 11.

²⁴ *Данской Г.* Зимний футбол. Пермь, 1997. С. 21.

²⁵ *Shata S.* Landscape and Memory. New York, 1996. P. 61.

²⁶ *Осоргин М.А.* Времена. М., 1989. С. 29, 30.

²⁷ *Шмурло Е.Ф.* Волгой и Камой (путевые впечатления) // Русское богатство. 1889. №10. С. 109.

²⁸ Там же. С. 110.

²⁹ Там же. С. 114, 115.



³⁰ Котельников В. Окна. Пермь, 1996. С. 51.

³¹ Радкевич В. Избранное. Пермь, 1977. С. 86-88.

³² Дрожащих В. Небавоскресенье. Пермь, 1992. С. 7.

³³ Пермский пресс-центр. 1999. №2. С. 4-5.

³⁴ Попов Е.А. Великопермская и Пермская епархия. Пермь, 1879. С. 71.

³⁵ Юность. 1997. №10. С. 50. См. также: Монарх: Семь самозванцев. Пермь, 1999. «Поразительно: первого Великомученика будущего порфириносного семейства звали Михаил Романов. Последний Великомученик царствующей ветви тоже носил имя Михаила Романова. Первый Михаил Романов приходился дядей зачинателю императорской династии, опять-таки (что за упорное однообразие?) Михаилу Романову (Федоровичу). Борис Годунов, расправлявшийся со всеми возможными соискателями престола, сослал опального боярина на север в прикамское село Ныроб. Боярина заковали в «железа» и посадили на цепь в яму. <...> Пермская вотчина стала в дальнейшем святыней для царской фамилии. На месте невольничьей кончины своего сородича Романовы установили часовню <...> Последний Михаил Романов, брат Николая Второго, в пользу которого Государь подписал отречение, был выслан в ту же Пермь и тайно большевиками расстрелян. Таковы дрожжи исторической печали, на которых возшли в Перми поэтические монархисты» (Юность. 1997. №10. С. 50).

³⁶ Из беседы с В.И. Наймушиным. АЛК.

³⁷ Калашников Г.В. Мама-Пермь и Компрос. Рукопись. АЛК.

³⁸ Иванов Вяч.Вс. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам. Вып. XIX. Тарту, 1986. С. 7-24.

³⁹ Верхоланцев В.С. Город Пермь, его прошлое и настоящее. Пермь, 1994. С. 28.

⁴⁰ Из беседы с Я.М. Львовским 27.02.1999. АЛК.

⁴¹ Из беседы с О. Лушниковым 11.08.2000. АЛК.

⁴² Новое литературное обозрение. 1996. №19. С. 434. Ф. Ф. Вигель останавливался в Перми летом 1805 года. Дословно в его воспоминаниях этот фрагмент звучит следующим образом: «Это было пустое место, которому лет за двадцать перед тем велено быть губернским городом: и оно послушалось, только медленно». См.: Вигель Ф.Ф. Воспоминания. М., 1864. Ч. 2. С. 143.

⁴³ Согласно формуле А.Ф.Лосева, «миф есть развернутое магическое имя» (Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 579). Глубокая связь имени собственного и мифологического мышления исследована также в совместной работе Б.А. Успенского и Ю.М. Лотмана «Миф – имя – культура». См.: Успенский Б.А. Избранные труды. М., 1996. Т. 1. С. 433-460.

⁴⁴ Епифаний Премудрый. Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископом // Святитель Стефан Пермский. СПб., 1995. С. 229.

⁴⁵ Вердеревский Е.А. От Зауралья до Закавказья. Юмористические, сентиментальные и практические письма с дороги. М., 1852. С. 47.



Глава II. История пермского текста

Настоящая глава посвящена не истории Перми, а истории формирования тех значений пермского текста, что утвердились сегодня как его устойчивый субстрат, изучению их эволюции и взаимосвязи. Тем не менее нам довольно часто придется апеллировать к пермской истории.

Дело в том, что если стать на точку зрения воспринимающего, то событийный ряд истории и вообще ее феноменология неизбежно в общественном сознании означиваются и складываются в последовательное повествование, то есть предстают перед воспринимающим в качестве текста. Иначе говоря, «исторический процесс, – как ясно сформулировал этот исходный посыл семиотики истории Б.А. Успенский, – может представлять как коммуникация между социумом и индивидом, социумом и Богом, социумом и судьбой и т. п.»¹ С такой точки зрения, для нас важен «не объективный смысл событий (если о нем вообще можно говорить)», а только то, как они «осмысляются <...>, какое значение им приписывается в системе общественного сознания», то есть как они «читаются» обществом. При таком взгляде на историю именно «восприятие тех или иных событий как *значимых* – независимо от того, являются ли они продуктом *знаковой* деятельности – выступает <...> как ключевой фактор: то или иное осмысление событийного текста предопределяет дальнейшее течение событий. В качестве кода выступает <...> некоторый «язык» <...> определяющий восприятие <...> фактов – как реальных, так и потенциально возможных – в соответствующем историко-культурном контексте. Таким образом, событиям приписывается значение: *текст* событий *читается* социумом. Можно сказать тогда, что в своей элементарной фазе исторический процесс предстает как процесс порождения новых «фраз» на некотором «языке» и прочтения их общественным адресатом (социумом), которое и определяет его ответную реакцию»².

Из подобных «стимулов» и «реакций», о которых пишет Б.А. Успенский, и выстраивается локальный текст в его диахронической перспективе. В духе такого подхода, которому мы и следуем, нас интересует текстовый аспект пермской истории. Мы проследим, как, отражаясь и трансформируясь в текстах (документальных, художественных, научных и т. д.), феноменология пермской истории конденсировалась в виде системы значений, образующих семантическое ядро пермского текста, осмысливающего в свою очередь пермскую историю.

1. Имя как модель семиотики Перми

Любой локальный текст складывается как результат взаимодействия локальной истории и языка – как в широком смысле: «языка» доминирующих культурно-исторических представлений, моделей и ценностей (картина мира), так и в более узком, лингвистическом. Причем понятно, что важным лингвистическим фактором формирования локального текста является имя локуса – края, города, урочища. Ведь имя, в конечном счете, суммирует в себе, сводит воедино всю систему значений. И, наоборот, оказывается фактором, формирующим значения. В случае Перми это особенно очевидно. Имя стало ключевым элементом структуры пермского текста. Ему многим обязана семиотическая история города и края.

Только известная нам письменная история имени «Пермь» к открытию города насчитывала не менее восьми веков. История эта была сложна. Первым обратил внимание на ее необычность, концептуализировал и связал с историей города местный духовный писатель протоиерей Е.А. Попов. Имя «Пермь» он удачно назвал «странствующим». Действительно, несколько столетий оно «странствовало» по территории России, пока не остановилось на единственном месте, став именем основанного в XVIII столетии города.

Выбор Екатерины II, именовавшей новый город Пермью, стал судьбоносным для культурно-психологической и семиотической истории города. Оставляя пока в стороне



немаловажные для формирования текста чисто лингвистические факторы, отметим, что повышенная значимость имени для пермского текста была также во многом обусловлена его нетривиальной историей. Важнейшее обстоятельство состояло в том, что месту новому, исторически и культурно бедному, в сущности *пустому*, в 1781 году было дано древнее, насыщенное историко-культурной памятью имя. Ведь уже с начала XV столетия, почти за четыре века до возникновения города, имя *Пермь* существовало не только как языковой факт, этнотопоним с точечным значением, а как семантически структурированный элемент топики русской культуры.

Другим фактором, повлиявшим в дальнейшем на культурное самосознание места, был тот, что город получил имя обширной древней земли, целой страны. Идеальное отождествление города и земли было и остается принципиальным моментом культурного самосознания города. Оно отразилось, в частности, в дореволюционной городской топонимике. Исторически сложившаяся топонимика пермских улиц была продуманной, системной и символически значимой. Почти все улицы, шедшие перпендикулярно Каме, носили имена уездов: Чердынская, Соликамская, Кунгурская, Осинская, Оханская, Шадринская, Верхотурская, Ирбитская, Далматовская, Екатеринбургская, Камышловская. Тем самым город не только символически персонифицировал землю своим именем, он метонимически включал ее в свой состав. Важно и то, что имена пермских земель получили именно те улицы, которые выходили на Каму. То есть город топонимически выстраивал себя изоморфно всему пространству края, объединенного, как позвоночником, Камой.

Обретя древнее имя, город приобрел несоизмеримую с его фактически бедным материальным бытием богатую символическую почву. За отсутствием почвы материальной Пермь постепенно укоренялась в истории собственного имени. Процесс вращивания в имя был скорее драматичен, чем гладок³, коллизия имени и места развивалась длительно. Имя всегда предстояло перед городом как задача. Это и есть, в сущности, *сюжет пермского текста*, который нельзя понять вне истории имени «Пермь».

Как заметил А.А. Дмитриев, первый, кто систематизировал документы для исследования истории этого имени, исторические источники «допускают значительную неопределенность и сбивчивость в употреблении слова Пермь», так что его идентификация с определенной территорией нелегка⁴. Начиная с XI столетия, с упоминания в начальной летописи племени *пермь* среди насельников северных земель, в летописях, договорных грамотах Новгорода с великими князьями и других памятниках письменности, основа **пер(е)м* объединяет обширное этнотопонимическое гнездо: *Пермь*, *Перемь*, *Пермия* (как наименование территории в летописях и договорных грамотах Новгорода с великими князьями Тверскими и Московскими), *Пермь Великая* (с 1324 года в летописях, грамотах и указах Московского периода, писцовых книгах XVI – XVII веков), *Пермь Великая Чердынь* (как название города в тех же документах), *Пермь Старая* (как название Усть-Выми в «Книге Большому Чертежу» 1627 года), *Пермь Малая или Пермца* (как название волости в Сольвычегодском уезде в местных документах Вологодского края), *Перемское*, *Пермогорье* – названия сел, а также *пермяне*, *пермичи*, *пермяки* как название народа⁵.

При этой множественности приурочиваний в «странствованиях» имени был единый вектор: оно неуклонно двигалось на северо-восток России, в Прикамье. При этом *Перми* не суждено было остаться простым этнотопонимом, перемещение имени в пространстве и времени сопровождалось его семантической эволюцией. В смысловом развитии имени ключевыми стали несколько эпизодов интенсивной саморефлексии русской культуры, темой которых оказалась Пермь. В конце XIV столетия таким эпизодом была миссионерская деятельность Стефана, названного впоследствии «Пермским»; в XVIII веке – освоение и историко-географическое изучение Урала. Наконец, на исходе XVIII века появился город, унаследовавший древнее имя и начавший активно усваивать его историю. В XIX веке началось «самоопознание» Перми в произведениях русской литературы.



2. «Слово о житии и учении Святого отца нашего Стефана» Епифания Премудрого как прототекст Перми

В начале XV века со «Словом о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископом» Епифания Премудрого имя Пермь впервые вошло в топику русской культуры в качестве особого символического топоса с разветвленной и семантически насыщенной структурой. Для пермского текста этот памятник литературы и историософской мысли можно считать инициальным. И дело не только в том, что, благодаря Епифанию, имя «Пермь» сделалось общеизвестным: в XVI веке митрополит Макарий включил житие Стефана в Великие Четьи-Минеи и тем самым ввел его в круг повседневного чтения и сравнительно широкий культурный обиход. Важно и другое. Для русского читателя рубежа XIV – XV веков Пермь была *terra incognita*. Чтобы описать апостольское служение Стефана, Епифанию пришлось «взискивати, и распытывати, и известно уведати о Пермьской земле, где есть, и в киих местех отстоит, и промежи киими пределами поведается, и котории реки обиходят ю и проходят сквозе ню, и котории языци обьседят ю, съживущии в суседех около ея»⁶. Тем и необычно житие Стефана, что в агиографический жанр вплелись детали другого – «хождения». В житии оказалось два тематических центра: Стефан и Пермь. Так, что житие Стефана одновременно оказалось и повестью о «Пермстей земле», как особой стране, существующей в координатах библейской и всемирно-исторической географии⁷. Подробно повествуя о незнакомой языческой стране, обычаях и верованиях ее обитателей, Епифаний создал выразительный образ. Он не схематичен, а подробен и неоднозначен. Недаром «Житие Стефана Пермского» осталось важнейшим письменным источником по древней Перми.

Важно понять, почему Епифаний взялся по горячим следам за жизнеописание Стефана, столь мало похожего на канонического святого: ни аскет, ни мученик, ни чудотворец. Не только дружеские чувства руководили Епифанием. Ему был внятен историософский смысл деятельности Стефана.

Победа на Куликовом поле и апостольское служение Стефана находились в преемственной связи. С хождением Стефана в Пермь Русь двинулась на восток навстречу своей евразийской судьбе. Поэтому крещение Перми Епифаний воспринял как событие всемирно-историческое. Это и определило характер разработки пермской темы в житии.

Прежде всего, Епифаний ввел Пермь в парадигму Священной истории. Житие Стефана создавалось в преддверии конца света: считалось, что на рубеже XIV–XV веков мир вступил в последнее столетие семитысячелетнего мирового цикла⁸. Поэтому семантическая структура и «Слова» в целом, и имени «Пермь» в частности отмечена эсхатологическим переживанием времени: «сия ныне реченная Пермская земля <...> на последнее время крещена бысть милостию Божиею»⁹. В духе евангельской притчи о хозяине виноградника Мф., 20, 1-16) Епифаний увидел Пермь в эсхатологической перспективе как землю и народ «одиннадцатого часа». В Перми в тот момент словно прошла ось всемирной истории, и крещение Пермской земли «в последняя дни, в скончанье лет, в остаточная времена, на исход числа седмыя тысяща лет»¹⁰ зримо ознаменовало вступление мира в последний акт истории. Так в контексте жития с Пермью ассоциировалось представление о призванности этой земли, ее особой миссии в эсхатологической перспективе. Сформировалось важное в дальнейшем развитии пермского текста ощущение некоей предельности, рубежности и избранности Перми.

Далее. Епифаний прочно связал с пермской темой идею просвещения и просветительского подвига, торжества света над тьмой. Миссия Стефана – это миссия просвещения: «И добре обдержаше и помысл еже ити в Пермскую землю и учити я»¹¹. Стефан создал пермскую письменность и перевел на пермский язык богослужебные книги с русского и греческого. Функционально житийный Стефан близок культурному герою. Он даровал людям язык, научил их говорить и мыслить по-новому: «И научи их грамоте их пермьстей, юже бе дотоле ново сложил <...> и всем им <...> заповеда учити грамоту <...> и писати научая их пермьския книги <...> И попове его пермьским языком служаху обедню, заутренюю же и вечерню, пермьскою речью пояху, и конархи



его по пермским книгам конархаша, и чтеци чтение чтяху пермскою беседою, певци же всяко пенье пермски возглашаху»¹². Создание письменного языка для пермян поставило Стефана в один ряд с просветителем славян Кириллом, а тот факт, что пермское письмо создано святым, возвысило его, по мнению Епифания, над греческим: «Яко русская грамота честнейши есть елинские: свят бо муж створил ю есть <...> Такоже и потому же пермская грамота паче еллинския, юже Стефан створи: тамо Кириль, сде же Стефан <...> оба одинако равен подвиг обависта и подъяста. И Бога ради оба потружаста: овъ спасения ради словеном, овъ же пермяном»¹³. Пермь, таким образом, связывается с представлением о просветительском подвиге, о борьбе истины с заблуждением.

Благодаря Епифанию важным компонентом семантической структуры Перми стало также представление о пермском язычестве, его силе и глубине. Риторически оттеняя значение подвига Св. Стефана, Епифаний выразительно живописал образ «поганской земли <...> идеже поклоняются идолом, идеже жрут жертвища, служаще глухим кумиром, идеже молятся издолбеным болваном, идеже веруют в кудесы, и в волхованья, и в чарованья, и в бесованья, и в прочая прельсти дьявольския»¹⁴. Впечатление органики и силы пермского язычества, кстати, парадоксально усилено как раз тем эпизодом жития, который призван окончательно его опровергнуть. В прении Стефана с Памом «чародевый старец» выступил достойным соперником миссионера. Его апелляции к национальной и культурной самобытности пермян, верности традициям пращуров и защита их исконных верований прозвучали у Епифания и эмоционально, и содержательно более убедительно, чем это, возможно, предполагалось автором жития¹⁵.

Так, со «Словом о житии Стефана» Пермская земля впервые попала в орбиту культурной рефлексии. Исходное, «точечное», значение летописного топонима и этнонима «Пермь» у Епифания расширилось, обогатилось многообразными семантическими коннотациями и приобрело разветвленную семантическую структуру. Иначе говоря, тематизировалось. Епифаний ввел Пермь в топику русской культуры как символически насыщенный топос и потенциально продуктивный

источник текстообразования. Благодаря Епифанию закрепилось представление о некоей особости, выделенности Перми, ее сгущенной самостности, ярко выраженной самобытности. У Епифания сформировались существенные семантические компоненты имени, которые будет варьировать пермский текст: избранность Перми, ее рубежность, сила автохтонных языческих начал и призванность к просвещению. Пермь предстала как крайний рубеж христианского мира, где прошла граница света и языческой тьмы, где эта борьба достигает особой напряженности и перспективы ее судьбоносны.

Епифаний Премудрый положил начало пермскому тексту, проявленные им семантические компоненты имени оказались весьма устойчивыми. Развиваясь и трансформируясь, вступая в связи с новыми значениями, они впоследствии существенно повлияли на формирование культурного самосознания города Перми. Новый город изначально осознавал себя в перспективе преемственной связи с миссией Стефана центром духовной жизни и просвещения, считал себя ее носителем и продолжателем. Следы этой культурно-психологической интенции мы обнаруживаем уже в первых свидетельствах культурного самосознания города. Характерно, например, что пермская геральдика¹⁶ выразила те же, что у Епифания, смыслы настолько близко, что пермский герб воспринимался и воспринимается по сей день как геральдическая интерпретация миссионерского подвига Стефана. В этом смысле герб Перми прочитывался уже автором записки «О древнем и нынешнем состоянии Великой Перми» в «Древней Российской Вивлиофике»: «В красном поле серебряной медведь, на котором поставлено в золотом окладе Евангелие; над ним серебряной крест, означающие, первое: дикость нравов, обитавших жителей, а второе, просвещение через принятие Христианского закона»¹⁷. В том же духе интерпретировал герб уже упоминавшийся нами протоиерей Евгений Попов: «Какой замечательный герб! Как живо он напоминает о Св. Стефане Пермском, который просветил евангельским светом диких язычников, занимавшихся звероловством!»¹⁸ Таким образом молодой город символически обозначал себя в древнейших слоях истории своего имени.



В культурном статусе «новой» Перми институализация сформированных Елифанием устойчивых символических значений и атрибутов пермской земли длилась несколько веков, и ее можно считать успешно состоявшейся. Результат этого процесса красноречиво явил себя гораздо позже, на рубеже XIX – XX веков.

3. Идея «пермского собора» в культурном самосознании Перми рубежа XIX – XX веков

Как уже говорилось выше, одной из семантических констант пермского текста стала идея об избранности Перми и особой ее миссии в деле духовного просвещения, существенной роли в борьбе «света» и «тьмы». Эта эсхатологически и мессиански окрашенная идея прямо восходит к «Слову о житии Стефана», и на этапе становления пермского текста она была связана преимущественно с миссией и личностью Стефана Пермского.

Исторически Пермь в современных ее территориальных пределах не имеет прямых связей со Стефаном, тем не менее считает себя городом и землей Святого Стефана. В этой связи упомянем о памятнике Стефану Пермскому работы скульптора А. Денисова-Уральского, изготовленном к 600-летию кончины святого, которое торжественно отмечалось в Перми в 1996 году. Проект остался нереализованным, но предполагалось, что памятник будет установлен на площади перед бывшим кафедральным Спасо-Преображенским собором (ныне в нем размещается художественная галерея). Святитель должен был быть обращен с благословляющим жестом к городу, простирающемуся у его ног: это одно из возвышенных мест. Символика замысла, как видим, весьма прозрачна.

Идея об особой провиденциальной связи Перми и Стефана продиктована очевидным обстоятельством: общностью имени. Семиотическая связь (единство имени) оказалась более сильным аргументом, чем историческая «правда». Настаивая на особых правах Перми на преемственность делу

Стефана, к имени святого апеллировал протоиерей Е.А. Попов: «Положим, мы – жители нынешней Перми <...> в лице своих предков просвещены христианством только преемниками Св. Стефана. Но для нас в высшей степени дорого то, что наш город именуется по нем. Не мы сообщили праведнику имя Пермского, а он оставил нам это имя <...> Затем для нас важно, что имя «Пермь», которое столько везде странствовало, окончательно досталось нашей местности. Замечательно, что из уездных городов в вологодской губернии теперь нет ни одного <...> с этим именем <...> После всего этого можем ли мы, граждане Перми и жители всей Пермской губернии, – можем ли не питать особенной любви и благодарности к Св. Стефану Пермскому? Можем ли мы не воодушевляться чувством особой ревности к нему?»¹⁹

Размышление пермского протоиерея вводит нас в русло и атмосферу очень важного в развитии пермского культурно-исторического самосознания процесса, представлявшего своего рода местную канонизацию Стефана в качестве покровителя города и земли. Наиболее полно этот процесс выразился в идее, которую можно было бы определить как идею «пермского собора», то есть собора святых покровителей пермской земли, возглавляемого Св. Стефаном. «Пермский собор» должен был персонифицировать телеологическое единство и преемственную связь событий религиозной истории края. В идее «собора» история Перми представала как нечто целостное, самобытное, имеющее собственный замысел в Боге. Для Перми в лице ее культурного слоя идея «пермского собора» выражала религиозно-идеологическое утверждение избранности Перми, духовного первородства земли и города.

Как формировалась эта идея? В последние десятилетия XIX и в начале XX века на Пермь пришлось почти непрерывная череда круглых знаменательных дат церковной истории: в 1879-м отмечалось 500-летие начала проповеди Стефана Пермского, в 1896-м – 500-летие его преставления, в 1899-м – 100-летие создания Пермской епархии, в 1900-м – столетие духовной семинарии, в 1904-м – 200-летие перенесения мощей Св. Симеона в Верхотурский монастырь, в 1907-м – 300-летие канонизации Великопермских епископов Гераси-



ма, Питирима и Ионы. Эти рубежные события, безусловно, побуждали к усиленному размышлению о месте пермской земли в религиозно-духовной истории России, о духовной самобытности края. В литературных откликах на эти события формировались подходы к целостной интерпретации религиозной истории Перми.

Первым значительным шагом на пути целостного осмысления религиозно-духовной истории Пермского края стала книга «Великопермская и Пермская епархия (1379 – 1879)» (Пермь, 1879), принадлежавшая перу уже не раз упоминавшегося нами пермского духовного писателя, почетного члена Петербургской духовной академии, протоиерея Евгения Алексеевича Попова (1824 – 1888). Главная идея его сочинения состояла как раз в избранности Перми, ее духовном призвании, и основанием для этого убеждения было, конечно, имя и дело Стефана. Аргументация Попова носила сугубо семиотический характер. В этом смысле красноречив добросовестно пространственный подзаголовок книги: «Пятисотлетие проповеди Св. Стефана Пермского, почти столетие Перми и почти трехсотлетие покорения Сибири». Как уже говорилось ранее, Попов обратил внимание на «замечательное стечение летоисчислений»: нумерическую симметрию дат трех судьбоносных для истории Перми событий: начала проповеди Стефана Пермского, похода Ермака и дарования имени городу, стоящему на последнем рубеже Европейской России. Тем самым пермский протоиерей утверждал телеологическую связь между служением Святого Стефана и исторической миссией Перми, ставшей на границе двух культурно-исторических миров.

Та же цель – утвердить идею о провиденциальной избранности места – была в уже приведенных выше размышлениях Попова о связи имени места и имени святителя. Ведь, следуя мысли Попова, Пермь названа по имени святителя, а не наоборот: это «он оставил нам <...> имя, как некогда Илия бросил свою милость Елисею». Подчеркивая этот парадоксальный оттенок своего размышления, Попов апеллировал к авторитету предания: «Наша Пермь существует всего одно столетие, а он назван «Пермским» до самого рождения своего. Так как когда его мать была еще трехлетнею и пришла

вместе с родителями своими в церковь – Прокопий юродивый вдруг пал малютке в ноги и вслух всем сказал: «Вот идет мать епископа Стефана, учителя Перми!»²⁰

В том же сочинении Попова возник абрис идеи «пермского собора» со Св. Стефаном Пермским в возглавии. Идея выражена в проекте убранства часовни Св. Стефана в Перми. По замыслу Попова, кроме образа Св. Стефана Пермского, в часовне должен быть представлен в иконах собор всех святых, продолживших вслед за Стефаном дело просвещения и духовного окормления пермской земли: «Св. Ионы епископа Пермского, который уже доходил с проповедью до самой нашей Чердыни, а также преподобного Трифона Вятского, прямого распространителя у нас православия. А за тем здесь же могли бы иметь место изображения всех тех епископов за 500-летие Великопермской и Пермской церкви, которые причислены к лику святых. Это именно из епископов Великопермских Герасим и Питирим, из Тобольских и Сибирских, которые некогда управляли целою половиной церковью нашей епархии, – Иннонтий Иркутский, Дмитрий Ростовский и Павел Тобольский»²¹.

Позднее, в 1904 году, появился новый, на этот раз литературный, вариант идеи собора пермских святых. Священник Яков Васильевич Шестаков (1870 – 1919), известный благодаря прозе и воспоминаниям Михаила Осоргина, в ознаменование 200-летия перенесения мощей Св. Симеона из села Меркушино в Верхотурский монастырь (12 сентября 1704 года) издал в Москве брошюру «Пермский патерик». В эту книгу Шестаков включил в исторической последовательности житийные поэмы священника Афанасия Веселицкого о Стефане Пермском, Трифоне Вятском и Симеоне Верхотурском, а также гимн собственного сочинения под псевдонимом «Странник-Пермяк» святителям Герасиму, Питириму и Ионе. Идея этого собрания поэм подчеркнута и названием – «Пермский патерик», – и эпиграфами: «Бог прославляем в совете святых» (Пс., 88, 8); «Поминайте наставников ваших, которые проповедовали вам слово Божие, и, взирая на кончину их жизни, подражайте вере их» (Евр., 13, 7).

Наконец, в 1907 году к 300-летию канонизации святителей Герасима, Питирима и Ионы, прямых продолжателей



дела Стефана Пермского в Перми, был опубликован цикл житийных поэм, названный «Священная седмерица святых просветителей Пермской страны». Публиковались поэмы в «Пермских епархиальных ведомостях» в августе-октябре 1907 года, их автором был дьякон Афанасий Какорин. Это не единственное известное нам произведение А. Какорина. Он был достаточно плодовитым духовным поэтом, его стихи нередко появлялись в пермской периодике с 1906 по 1916 год. Но «Седмерица» осталась самым значительным его произведением.

Некоторые сведения об авторе содержатся в справочных изданиях Пермской епархии начала XX века. Он родился около 1881 года, окончил учительскую школу села Дубровского Осинского уезда. Служил псаломщиком, затем дьяконом в храме Григория Богослова в селе Григорьевское. В 1908 году был рукоположен преосвященным Никанором и назначен священником в тот же храм.

Скажем сразу: художественные достоинства поэм А. Какорина весьма и весьма скромны, в чем отдавал себе отчет и сам автор, именуя себя «плохим творцом». Хотя, конечно же, для литературоведа его творение представляет интерес и в жанровом, и в стилевом отношении как образец массовой духовной поэзии. Но помимо этого «Седмерица» весьма значительна тем, что именно здесь в наиболее полном и концептуально завершенном виде реализована идея «пермского собора» – преемственного единства подвижников, особо значимых в религиозно-духовной истории края и край представляющих. Эта идея была одним из векторов активного поиска в духовном самоопределении Перми в конце XIX – начале XX века.

У Афанасия Какорина идея «пермского собора» нашла наиболее завершенное и концептуально продуманное выражение. Идея просвещения, торжества света истины над тьмой заблуждений пронизывает все семь глав книги. В семи житиях запечатлена история религиозного просвещения Перми. Сакральное число «седмерица» усиливает впечатление телеологической связи, единства. Эту связь мы попробуем интерпретировать.

В Стефане Пермском, возглавляющем «Священную седмерицу», автор подчеркивает полноту воплощения и гармонию

начал созерцания и действия. Ученый инок, погруженный в молитву и изучение греческих книг, создатель зырянской письменности, переводящий священные книги на язык пермяков; и он же – неукротимый северный апостол, страстно проповедующий Слово, строящий храмы, сокрушающий пермских идолов, готовый пойти в огонь за утверждение веры в состязании с языческим жрецом.

В череде преемников дела Св. Стефана выделяются две триады святых, в каждой из которых мы находим развертывание аспектов его деятельности – действия и созерцания. Непосредственно за Св. Стефаном следует триада ближайших восприемников его дела, действия. Бесстрашные миссионеры – Великопермские епископы Герасим (1416 – 1447) и Питирим (1447 – 1455). Они несут посох Стефана все дальше на северо-восток Руси и принимают в своем проповедническом подвиге мученические венцы. Наконец, следующий за ними Великопермский епископ Иона (1456 – 1470) утверждает крест в древней Перми Великой Чердыни, на берегах Камы и Чусовой. Он строит в Чердыни монастырь Иоанна Богослова и тем самым как бы символически завершает дело Стефана. Напомним, что Стефан в начале своего служения поставил в Усть-Выме церковь Благовещения – первый храм на пермской земле. Но если Благовещение открывает новозаветную историю («сегодня – спасения нашего начало и вечной тайны явление» – эту идею праздника глубоко интерпретировал Епифаний Премудрый), то Иоанн Богослов открывает тайну конца истории.

Завершающая триада «Священной седмицы» А. Какорина – созерцатели и отшельники. Они благовествуют уже не столько прямой проповедью, сколько очевидностью явленного ими нравственного примера. Это епископ Вологодский и Великопермский Антоний, покоряющий излучением кротости и доброты. Это Трифон Вятский (1543 – 8 октября 1613), по слову протоиерея Попова, «ближайший духовный благодетель Перми». Он странствует по берегам Чусовой и Камы, ища уединения, как повествует житие: «Обычай бо бяше Святому уединятися и любити безмолвное житие и молитву воссылати к Богу нетщеславному и немятежному». Завершает эту триаду Симеон Верхотурский (1607 – 1642), оставивший



преимущества знатного рождения и посвятивший себя смиренному служению простому люду в зауральской деревеньке Меркушино.

Таков «пермский собор» – «Священная седмица» пермских святых, увиденная глазами сельского священника почти столетие назад. Конечно, Афанасий Какорин не оставил Перми литературного шедевра, но в оценке исторического значения этого текста должны действовать иные, не только эстетические критерии. Предпринятая Какориным попытка религиозно-исторического осмысления места сего сохраняет в локальном контексте глубокую и увлекательную творческую перспективу. Идея «пермского собора» сыграла в развитии культурно-исторического сознания свою роль. Сакрализация существенных моментов пермской истории, укореняясь, распространяла свою символику и в повседневном сознании.

Выразительное подтверждение тому, насколько идея преемственности Перми со служением Стефана укоренилась в повседневном сознании, дает «Краткий очерк города Перми», помещенный в городской справочной книге «Вся Пермь на 1911 год». Отмечая, что память Стефана «особенно священна для жителей Перми», автор очерка упоминает о попытках города добиться переноса мощей Св. Стефана из Москвы в Пермь: «горожане очень добиваются иметь святителя в родном (курсив наш. – В.А.) городе»²². Эта простодушная уверенность, что Пермь – родной город Стефана, очень характерна, она прямо обнажает связи, которые в более сложных культурных отражениях опосредованы и завуалированы. На уровне массового сознания Пермь и впрямь осознает себя чуть ли не родиной Стефана Пермского. Так логика символической преемственности подчиняет логику фактов.

В той же справочной книге имя Стефана уже привычно связано с идеей просвещения. Автор популярного исторического очерка так излагает следование важнейших исторических эпох в истории края: «Начало здесь христианству было положено проповедником святой веры Стефаном Великопермским. В позднейшее время знаменательным днем для Перми был 1786 год, когда была открыта здесь первая «главная» народная школа»²³.

Пермь осознавала себя носителем идеи духовной и просветительской идеи, форпостом света просвещения на границе двух культурно-исторических миров. В этой связи мы еще раз процитируем ту же справочную книгу, составитель которой дал чисто семиотическую интерпретацию отношения пермяков к просвещению. Приоритет просвещения в Перми, по его мнению, означен выбором зданий для учебных заведений и их размещением: «Главной особенностью пермских учебных заведений является то, что для них отведены и сооружены лучшие в городе и притом в самых центральных его частях здания»²⁴. В перспективе такого самоосознания становится более понятным и тот пафос борьбы за право открытия высшего учебного заведения, который Пермь в начале XX века вела с Екатеринбургом.

После революции по причинам, не требующим пояснений, процесс религиозно-духовного самоосмысления Перми был прерван, и имя Стефана Пермского надолго оказалось в забвении. Тем не менее последующие события показали, что исторические корни предания прочны. В 1996 году в Перми масштабно и торжественно было отмечено 600-летие кончины Стефана, и это событие стимулировало интенсивный процесс восстановления идеи о провиденциальной связи Перми с именем и делом святителя. В частности, к этой дате были изданы отдельной книгой поэмы Афанасия Какорина «Священная седмерица»²⁵. Наряду с этим была восстановлена деятельность часовни Стефана Пермского, ставшей вновь одним из главных центров религиозно-духовной жизни.

Имя Стефана Пермского вновь оказалось одним из важнейших компонентов пермского текста в его современном функционировании. Значение его понятно. Через имя Стефана Пермь напрямую сообщается с духовным наследием Древней Руси. А это особенно важно для локальной культурно-исторической памяти, поскольку история города и земли в советской культуре была сопряжена преимущественно с идеями военно-государственного и индустриального освоения пространства, идеями, персонифицированными в лицах Ермака, Строгановых, Татищева и т. д., вплоть до советской истории Перми и Урала, дух которой закреплен в сакраментальном определении А. Твардовского: «опорный край державы».



Вместе с тем мы должны подчеркнуть, что имя Стефана Пермского и идея «пермского собора» были конкретными формами историко-культурной артикуляции более обширного смысла, а именно эсхатологически и мессиански окрашенной идеи об избранности Перми. В современном состоянии пермского текста эта идея чрезвычайно значима и играет важную роль в культурном самосознании локального сообщества. Варианты ее артикуляции многообразны и уже не ограничиваются именем Стефана. Один из наиболее экзотических вариантов той же идеи – квазипредание о Перми как месте рождения Заратуштры. Соответственно, следуя логике сторонников этой неомифологической идеи, Пермь можно рассматривать «как один из мировых центров <...> потому что, если брать по святым городам, связанным с рождением пророков, то Пермь становится в один ряд с Меккой, Иерусалимом»²⁶. К рассмотрению актуальных процессов в культурном самосознании Перми мы обратимся в дальнейшем. Пока лишь подчеркнем, что развитие у Епифания семантические компоненты имени «Пермь» в истории пермского текста многообразно варьировались в формах выражения, в терминах, оставаясь стабильными в своей основе. Они гибко ассоциировались с новыми историческими реалиями, играя роль матричной основы для новых интерпретаций.

Далее мы обратимся к другому, столь же важному, как «степаниевский», компоненту пермского текста – языческому.

4. Биармийско-чудской миф в истории пермского текста

Вторая после Епифания Премудрого волна историко-культурной тематизации имени «Пермь» началась в XVIII веке. Она связана с эпохой интенсивного промышленного освоения Урала и последовавшего за ним изучения его географии, истории и этнографии. В 1730 году в Стокгольме вышла книга Табберта фон Страленберга «Das Nord- und Oestliche Theil von Europa und Asia». Пленный шведский офицер Страленберг долгие годы провел в Верхнем Прикамье, занима-

ясь изучением местных языков, истории и географии края. Опираясь на топографию скандинавских саг и сообщения арабских историков, он, в частности, пришел к выводу, что Пермь Великая и Биармия, о которой сообщали скандинавские саги, – это одно и то же. Бьярмаландом (Bjarmaland) – Биармией, Бярмией в русской передаче – скандинавы называли некую страну на северо-востоке Европы, куда викинги ходили для торга и для добычи. Вслед за Страленбергом тему Перми-Биармии подхватили русские историки, писатели и ученые-путешественники XVIII века. Немалую роль в сближении Перми и Биармии сыграло также фонетическое сходство топонимов²⁷. Поскольку биармийская тема неразрывно переплеталась с преданиями о чуде, точнее будет говорить о биармийско-чудском слое в семантике имени «Пермь», уводящем нас к эпохе язычества и архаики.

Отождествлению древней Перми и Биармии способствовали исторические труды М.В. Ломоносова (1766)²⁸ и В.Н. Татищева (1768)²⁹. Высказанное ими в качестве исторической гипотезы, оно приобрело достоверность наблюдаемого факта в трудах путешественников, исследователей природы, географии и истории Урала И.И. Лепехина и Н.П. Рычкова. Рычков, побывавший в Верхнем Прикамье в 1770 году, нашел неоспоримое свидетельство «древнего величества сея страны», обнаружив «великое множество остатков пространных древних селений»³⁰. Он дал выразительное описание Биармии как узлового транзитного пункта в торговле азиатских народов с народами севера. Тему «Пермь-Биармия» развил М.Д. Чулков в сочинении по истории «российской коммерции»³¹. Позднее биармийскую версию древнего прошлого Перми поддержал Н.М. Карамзин и многие другие историки. Дальнейшее развитие тема Перми-Биармии получила в XIX столетии.

Однако уже с начала XIX века отождествление Перми и Биармии подверглось сомнению в исторической литературе. Вопрос о «величестве и местоположении древней Биармии» дотошно исследовал советник Пермской казенной палаты В.Н. Берх. Он с энтузиазмом вел свои изыскания в Верхнекамье: «собирал с особенным любопытством все старинные предания; разрывал с жадностью <...> кучи земли, кото-



рые, как <...> сказывали, изображают древние укрепления, и заключил напоследок, что здесь не мог обитать народ просвещенный», и что приурочивание легендарной Биармии к пермской земле есть не более чем миф³². Точка зрения В.Н. Берха в конечном итоге утвердилась в научной исторической литературе.

Действительно, научно проверенных фактов, подтверждающих связь Пермского края с Биармией викингов, так и не обнаружилось. Остается спорным вопрос о том, к какой именно территории России можно приурочить Биармию. Скорее всего, скандинавы имели в виду западное побережье Белого моря, хотя в литературе по этому вопросу бытует до сих пор и прикамский вариант³³. Опираясь на данные саг, однозначно локализовать эту легендарную страну вряд ли удастся, поскольку ни в одном известном древнерусском источнике Биармия не упоминается. Лишь у В.Н. Татищева есть ссылка на не дошедшую до нас летопись Иоакима, епископа Новгородского, где «Бярмией» названа Карелия³⁴.

Тем не менее трезвая научная критика связи Перми с Биармией мало отразилась на популярности этой идеи. Напротив, с 1830-х годов тема Перми-Биармии получила новый импульс к развитию. Ее оживил О. Сенковский в своих исследованиях и переводах исландских саг. Биармийскую легенду подпитывали рассказы Епифания о многочисленных языческих капищах и культе пермян, предания о чудских могильниках и городищах, известия о многочисленных пермских кладах, сообщения о находках древних серебряных сосудов и монет. Тем более что серебро играло важную роль в биармийском мифе, напоминая эпизод «Саги об Олаве Святом», где викинги похищают из святилища биармийского божества Йомали чашу из серебра, наполненную серебряными монетами³⁵. Все это давало новые импульсы легенде о Биармии.

В итоге, независимо от *научного* решения этого вопроса, историко-культурная традиция приурочила Биармию к Прикамью, и представление о биармийском прошлом Перми прочно укоренилось в культурном сознании. Привлекательность этой идеи понятна. Она проливала свет на древнюю эпоху России, возводя корни Перми Великой к дорюриковской

эпохе и восстанавливая льстящую национальному самосознанию преемственность с древним северным царством. Образ некогда процветавшей древней страны, через которую проходил трансевразийский торговый путь, соединявший Индийский океан с Ледовитым, народы Северной Европы с народами Востока, страны, почти бесследно исчезнувшей, был поэтически суггестивен, он увлекал воображение. Тема Перми-Биармии со страниц научной литературы переключалась в художественно-публицистические жанры. О биармийском прошлом Пермской земли увлекательно рассказывали путевые очерки П.И. Мельникова, П.Н. Небольсина, Д.Н. Мамина-Сибиряка, Е.В. Шмурло. Много для популяризации темы Перми-Биармии сделал Д.Д. Смышляев³⁶.

К концу XIX века представление о биармийском прошлом Пермского края стало общим местом в обсуждении пермской темы. Заводя речь о Перми, вспоминали о Биармии. Не удивительно, что, оказавшись осенью 1915 года в Перми, Константин Бальмонт воспринял пермский эпизод своего поэтического турне как прикосновение к судьбе «древней Биармии» – так он сообщал в письме к В.Я. Брюсову³⁷. Для нашей темы этот означивающий ситуацию жест поэта более чем красноречив. Он демонстрирует, что, во-первых, в культурном сознании начала XX века Пермь ассоциировалась с Биармией, а во-вторых, что биармийский миф был уже усвоен городом как собственное прошлое.

Итак, в течение XVIII – XIX веков в связи с темой Перми в русской культуре сформировался комплекс суггестивно действенных представлений о биармийско-чудской древности Перми. Причем представление о биармийском прошлом Пермского края к моменту основания города уже закрепилось в культурном сознании и, наравне с другой, восходящей в основе к Епифанию темой – избранности и духовного просвещения, – органично вошло в идеологическое обоснование нового города, повлияло на пути его культурной идентификации.

Подтверждение этому мы находим в одном из ранних источников, статье «О древнем и нынешнем состоянии Великой Пермии», вошедшей в 18-й том «Древней Российской



Вивлиофики». Он вышел в 1791 году, всего через десять лет после основания города. Важно учесть, что автором был, по-видимому, пермяк, и статья выражает момент самосознания города³⁸. В ней приводится полный свод авторитетных тогда сведений о древнем биармийском прошлом Перми. «Пермия получила себе наименование от древней северной области Биармии, которая еще до приходу в Россию варяжских князей управлялась собственными владетелями или Князьями, военными делами и успехами в древности приобретенными себе славу <...> Пермская страна в самой древности была славнейшая из всех земель, лежащих к востоку и северу, в рассуждении знатных торгов, отправляемых обитателями оной со внутренними и внешними народами <...> Ежели бы кто, взирая на нынешнее состояние Пермии, усумнился в древней обширной торговле жителей ея, то оного легко уверить можно многими остатками огромных их селений, превращенных разными случаями в необитаемые пустыни, которые доказывают прежнее величество и богатство старинных обитателей, так что ни многия веки сокрыть и истинить оных не смогли, и оставили единственно для удостоверения в том потомства»³⁹.

Но главное, автор статьи концептуально представил развитие Пермского края как непрерывный исторический процесс от Великой Пермии-Биармии до недавно утвержденного наместничества с центром в городе Перми. Обосновывая учреждение новой столицы древнего края в месте, «которое <...> сама природа назначила к содержанию великого города», автор очерка утверждает преемственность его по отношению к древним обитателям Пермской земли: «желать должно, чтобы здешние жители, ревнуя о славе и богатстве древних обитателей сея страны, которая доставили им пространная торговля и прилежание к домостроительству, следовали по тем же стезям, по которым рачительные их предки достигли своего величества; уповательно, чтобы не меньше б оных учинились славными»⁴⁰. Наименование города древним именем «Пермь» осознавалось как символический акт, новый центр наместничества представлялся преемником древней страны. Именно так немного позднее прокомментировал открытие города Н.С. Попов, составитель обширного

хозяйственного описания губернии: «Губернский город Пермь открыт под сим именем в 18 день октября 1781 года; чрез то возобновлено древнее название Великой Пермии <...> Да возобновится в нем и древняя ея столь обширная торговля, к обогащению его жителей»⁴¹. Ярким подтверждением того, что биармийский миф вошел в состав пермского текста, является городская топонимика. Среди старых пермских улиц, выходящих на Каму, мы находим улицу Биармскую (ныне – Плеханова).

Для того чтобы понять, какое именно содержание вносил биармийско-чудской миф в пермский текст, надо проанализировать его состав. Биармийский и чудской мифы имеют теллурический характер. Они вводят в пермский текст тему глубины земных недр, подземных потаенных богатств. С ними связаны представления о развалинах городищ, погребенных в земле, могильниках, древних коях и кладах. Эта тема поддерживается тесно переплетенной с биармийским мифом мифологией чуди. В многочисленных преданиях чуди открывается как народ, связанный с нижним, подземным миром. С таинственной глубиной земли связаны самые распространенные сюжеты преданий о чуди: о заколдованных кладах и самоистреблении чудского народа. Предания о заколдованных чудских кладах распространены повсеместно в Прикамье⁴². Но самый поразительный и важный по значению миф чудского цикла – это предания об уходе чудского народа под землю⁴³. Кроме того, напоминающие гномов европейского Средневековья чудины слыли рудознатцами и металлургами, они рыли глубокие штольни, добывали руду, плавил металл⁴⁴.

Биармийско-чудской миф и далее эволюционировал к усилению темы подземного мира. Еще И.И. Лепехин, найдя на территории Прикамья характерные пестроцветные осадочные породы с высоким содержанием меди, назвал их «биармийскими»⁴⁵. Это именованье предвосхитило судьбоносное для пермского текста направление развития. В середине XIX века, благодаря английскому геологу Р. Мурчисону, семантическое поле Перми приобрело сильные праисторические коннотации, еще более расширив свои границы. Подыскивая термин для открытой им в При-



камье «самобытной системы пластов», английский геолог выбрал наименование, происходящее «от древнего царства Биармии или Пермии»⁴⁶. Так возникло понятие пермской геологической системы и пермского периода, внесшее в пермский текст представление о праисторической эпохе и населявших ее хтонических существах – ящерах. Уже в наше время чудской миф оказался неожиданно связан с этим представлением. Л.В. Баньковский, известный пермский ученый и краевед, предположил, что чудские мастера, пробивавшие штольни в слоях меднистого песчаника, могли находить в них окаменевшие останки древнепермской фауны, скелеты ящеров. Этим он объяснил появление загадочной фигуры ящера в металлической пластике Пермского звериного стиля.

Надо сказать, что теллурическая тема характерна для Урала в целом. Но если для горнозаводского Урала и его центра Екатеринбурга она связана преимущественно с темой минеральных подземных богатств, драгоценных камней, для Челябинска – с темой огня и металла, то для Перми земная глубина – это прежде всего глубина истории, потаенной древности. Это потаенная Биармия стала глубинным пластом Перми. В этой связи глубоко выразительным представляется определение историка П. Савельева, прозвучавшее еще в середине прошлого века: «При недостатке достоверных данных о древней Биармии <...> историку остается ожидать пособия только от археологии. Подземная Биармия может еще воскресить для него Пермь»⁴⁷. Биармия – это подземная Атлантида Перми, древнее, ушедшее под землю царство, образы Пермского звериного стиля, предания о чудских заколдованных кладах, могильники, городища, фантастические подземелья, где хранятся, по современной неомифологической версии, сокровища древних ариев⁴⁸.

Биармийско-чудской миф инициировал в восприятии Перми обширный круг действительных коннотаций: «глубинное», «подземное», «древнее», «потаенное», «таинственное», «заколдованное», «угрожающее» – развитая сеть этих семантических компонентов подспудно определяет и структурирует восприятие пермской темы, многообразно проявляясь в ее интерпретациях⁴⁹.

Таким образом, ко времени возникновения города эта основа пермского текста, назовем ее условно «текстом Земли», уже существовала. Причем пермский «текст Земли» изначально содержал в себе момент амбивалентности. Общее ядро этого текста составило представление о древней богатой и таинственной стране, легендарном мире. Но образ Перми двоился в зависимости от того, на каком из его компонентов делался акцент, на стефаниевском или биармийски-чудском. В стефаниевском варианте Пермь представала как земля избранная, освященная именем Стефана Пермского, страна просветительского подвига, где свет христианства торжествовал победу над тьмой язычества.

И одновременно Пермь была языческой страной с культурами неведомых богов, Биармией, населенной таинственным чародейным народом – чудью, отвергнувшим христианство и ушедшим под землю. Этот вариант образа Перми имел хтонический колорит. Скреплялись эти противоречивые ипостаси образа Перми ощущением силы и творческой мощи земли, ее особенности и призванности.

Референция пермского текста и во временном, и в пространственном измерении значительно шире исторической и пространственной референции города Перми, но благодаря имени вот уже два столетия, как пермский текст приурочен к городу. Тем не менее имя «Пермь» сохранило свою референциальную двойственность и двусубъектность, оставаясь одновременно именем и Города, и Земли⁵⁰. Поэтому пермский текст как единое целое образуется интерференцией смысловых полей Земли и Города.

Благодаря имени город представил землю не только функционально – в качестве ее административного центра, но и семиотически – приняв на себя ее имя. Через имя город отождествил себя с землей и усвоил себе, апроприировал ее историю и семантику. Город вобрал в собственное символическое поле важнейшие для его самосознания опорные смыслы: миссию Стефана Пермского, поход Ермака, пермский период, сказания о Биармии и чудские предания. Имя помогло городу семантически апроприировать Пермскую деревянную скульптуру и Пермский звериный стиль. Собственно, все, что сообщает Перми ее пермскость.



Идеальное отождествление с землей, ее историческим и легендарным прошлым стало принципиальным моментом культурного самосознания города. Как уже подчеркивалось, оно отразилось, в частности, в дореволюционной городской топонимике. Именование городских улиц – процесс не стихийный, это значимый показатель культурного самосознания. Топонимически город строил себя изоморфно всему пространству края, объединенного Камой. В итоге, идя по Покровской, от Разгуляя в сторону Заимки, пермяк символически совершал путешествие через всю Пермскую землю, реальную, пространственно развернутую, и, пересекая Биармскую, даже легендарную, с ее языческим биармийским прошлым. Пермь стремилась мыслить себя соответственно масштабам и историческому достоинству земли, столицей которой она стала.

Стефаниевский и биармийски-чудской мифы, выроставшие из истории имени города, существенно влияли на становление его самосознания как идеальная предыстория и проект будущего. Они формировали целостный образ таинственной древней земли, питающейся мощной энергией легендарных героев, способной породить новый просвещенный светлый град, которому суждена особая историческая и духовная миссия. В статье учителя Петра Назаретского по поводу открытия народных училищ в 1789 году находим характерный образчик сложившегося представления о городе, построенный и на языческом, биармийско-чудском (дикое древнее начало), и на стефаниевском (духовное и просвещенческое) мифах: «Кто бы думал, что на развалинах древнейшего в великой Пермии города воздвигнут был храм, наукам посвященный? И кто бы мог ожидать, что дикий остаток Чудского племени узрит близ пустынь, оным занимаемых, водворившееся учение, но сие исполнилось ныне»⁵¹. Здесь героическое прошлое охотно проецируется в будущее. Это своего рода проект идеального города.

Резюмировать этот слой пермского текста как проект идеального города побуждает нас, в частности, воспоминание о масонской теме в связи с Пермью. Известно, что среди пермских чиновников «первого призыва» было немало

масонов. Уже 27 октября 1781 года, вскоре после открытия города, обсуждался вопрос об учреждении ложи. В июне 1783 года ложа открылась, и, хотя просуществовала она лишь несколько месяцев, недооценивать ее идеологическую роль и духовное влияние не стоит. Среди пермских масонов были такие деятели, как И.И. Панаев, И.И. Бахтин, Г.М. Походяшин. И.И. Панаев был директором народных училищ; предполагают, что не без участия масонов в Перми открылась типография⁵². Как бы то ни было, но через XIX век масонская тема прошла пунктиром. Два года провел в Перми, ставшей для него «училищем терпения, покорности и духовного величия», М.М. Сперанский⁵³. Духовное влияние масонства различимо в самосознании и просветительской деятельности Дмитрия Смышляева⁵⁴.

Пусть слабые, но следы масонской темы в пермском тексте различимы. Подтверждение тому дает Михаил Осоргин. Знаменательно, что свой путь в масонство он связал с впечатлениями отрочества в Перми. В автобиографической прозе «Времена» есть многозначительный эпизод, где Осоргин-гимназист разглядывает таинственные символы на старинной могильной плите, приподнятой, как книга: «лестница, треугольник, слитые в пожатии руки, череп и кости, пятиконечная звезда»⁵⁵. В контексте жизненного пути Осоргина этот эпизод читается как инициация: «явился новый юноша, предчувственник будущего, обладатель тайны, которая ляжет в основу строительства жизни <...> я уже видел малый свет, который дается непосвященным»⁵⁶

Не случайно поэтому исследователь истории пермской книги Н.Ф. Аверина интерпретировала мотивацию отношения чиновников-масонов к новому городу как желание «на новом месте <...> построить <...> если не город Солнца, то хотя бы город Разума, Знаний, Справедливости»⁵⁷. Разумеется, проект идеального города свойственен был взгляду на город изнутри: так хотел бы сознавать себя человек, родившийся и живущий в Перми, усвоивший ее мифологию. Однако реальный город, по-видимому, мало соответствовал этому образу.



5. Город-фантом (на материале путевого очерка XIX века)

Проект идеального города скоро столкнулся с реальностью. Выпавшая Перми роль столицы древнего, обширного и богатого края долгое время, вплоть до 1860-х годов, не имела ни соответствующей хозяйственной основы, ни собственного человеческого потенциала. Пермь не стала ни центром торговли, ни промышленным городом. Материальное тело Перми оставалось убогим, город десятилетиями пребывал в застое. Этот контраст между идеальным статусом Перми и ее реальным положением бросался в глаза. Одновременно с идеальным текстом города на протяжении всего XIX века развивается другой, ему противоположный.

Посмотрим, какой семиотический след Пермь оставила в литературе XIX века. Количественно пермский текст в XIX веке небогат. Преимущественно это взгляд извне: Пермь, увиденная глазами проезжающих, временно и вынужденно остановившихся в городе. Описания города мы найдем в путевых записках, очерках, мемуарной, эпистолярной и дневниковой прозе А.Н. Радищева, Ф.Ф. Вигеля, М.М. Сперанского, А.И. Герцена, П.И. Мельникова-Печерского, П.И. Небольсина, Е.А. Вердеревского, Ф.М. Решетникова, Д.Н. Мамина-Сибиряка, И.С. Левитова, Н.Д. Телешова, В.Г. Короленко, А.П. Чехова, В.И. Немировича-Данченко. Их описания, как правило, фрагментарные, нередко скупо фактографичные, содержат все же немало символически насыщенных деталей. Вникая в эти детали и фокусируя рассеянный в них образ города, постигаешь понемногу их глубокое внутреннее единство и то, что коренятся эти детали в некоем общем, определенном, не субъективно случайном, а культурно обусловленном образе города. Поразительно, но созданные в разное время и совершенно независимо друг от друга описания Перми в доминирующих своих чертах совпадают настолько, что кажутся вариантами одного текста – в них или из них формируется некое общее структурно-семантическое ядро.

Начнем с того, что для описаний XIX века характерно чувство новизны города. Для путешественников XIX века Пермь –

это город-новостройка, «новая столица древнего «Пермского Конца» древних новгородцев»⁵⁸, как охарактеризовал ее Е.А. Вердеревский. В этой шуточной характеристике звучит важный для понимания логики восприятия Перми мотив: новый город подспудно противопоставлен окружающей его древней земле. Так проявляется главный для семиотической истории Перми конфликт имени (древнего) и места (нового). Внешние наблюдатели неизменно противопоставляли историю города и историю имени. В своих «Заметках на пути из Петербурга в Барнаул» один из основателей Русского географического общества, историк и этнограф, П.И. Небольсин счел необходимым предупредить читателя: «Это не тот город, который в старину назывался Великою Пермью, как утверждают иные»⁵⁹. Попутно заметим, что из этого замечания следует, что путаница между Пермью новой и старой была все же довольно обыкновенным явлением.

У многих авторов Пермь как город новый настойчиво противопоставляется органично развивавшимся старым русским городам. Этот мотив проникает в одно из первых по времени впечатлений от Перми. Мы находим его в «Воспоминаниях» Ф. Ф. Вигеля, бывшего здесь проездом в 1805 году и оставившего выразительную характеристику города и его обитателей. Вигель, отделяя Пермь от понятия города, органически развившегося, подчеркнул, что Пермь не была ни «царством, как Казань и Астрахань», ни «княжеским удельным городом», ни даже «слободой, которая, распространяясь, заставила <...> посадить у себя воеводу»⁶⁰. Пермь – это новоучрежденный город, созданный по решению свыше. Многим позже, в 1849 году, словно фиксируя неизменность ситуации, это же обстоятельство отметил П.И. Небольсин: «до сих пор Пермь не имеет никакого значения; то, что должно обуславливать существование какого бы то ни было города, здесь не существует, и потому Пермь – только жилище чиновников, составляющих губернское управление. Большая часть обитателей Перми люди наезжие»⁶¹. Усугубляя этот мотив, Д.Н. Мамин-Сибиряк трактует Пермь как город, вообще лежащий вне органически освоенного исторического пространства: «От Перми до своего впадения в Волгу Кама



не имеет никакой истории, ее историческая часть выше Перми, где прежде стояли городки Искор и Урос, затем Канкор и Орел, а ныне Чердынь и Соликамск»⁶². Иначе говоря, Пермь как город существует вне пространства, насыщенного исторической памятью, располагается на его периферии, в пустом, свободном от исторической памяти месте. В связи с этим даже естественная символика городского ландшафта – город на горе – воспринималась порой как некий исторический казус, покушение на статус, исторически городу не принадлежащий. Д.Н. Мамин-Сибиряк не без язвительности писал, что «Пермь залезла на гору без всякой уважительной причины», поскольку «такие постройки имели смысл и значение для старинных боевых городов, поневоле забиравшихся на высокое усторожливое местечко»⁶³. Тут у Мамина-Сибиряка появляется мотив подмены, игры: город играет не свою роль, притворяется не тем, что он есть.

В отличие от исторических, органически сложившихся городов, Пермь воспринималась как город *искусственный*, возникший не сам по себе, а исключительно в результате волевого государственного вмешательства в естественный ход вещей. Выразительный образ города, возникшего по приказу, находим у А.И. Герцена: «Пермь – странная вещь. Императрица Екатерина однажды закладывала при Иосифе II город и положила первый камень. Иосиф взял другой и сказал: «А я кладу последний». Смысл обширный. Нет городов, возникших по приказу. Пермь есть присутственное место + несколько домов + несколько семейств; но это не город губернии, не центр, не средоточие чувств целой губернии, решительное отсутствие всякой жизни»⁶⁴. Так же и для Мамина-Сибиряка Пермь – это «административная затея», «искусственно созданная административная единица», наконец – «измышление административной фантазии»⁶⁵. Но самый выразительный и символически насыщенный образ этого ряда оставил Ф.Ф. Вигель. Его Пермь прямо возникает из пустоты: «это было пустое место, которому лет за двадцать перед тем велено быть губернским городом: и оно послушалось, только медленно»⁶⁶. Образ города, возникающего из пустоты велением государственной воли, обращает к кругу ассоциаций петербургской темы.

Это ощущение искусственности, измышленности города («измышление административной фантазии») развивается в представление о некоей его призрачности, фиктивности. Вернемся к воспоминаниям Ф.Ф. Вигеля: «Въехав в Пермь, особенно при темноте, некоторое время почитали мы себя в поле: не было тогда города, где бы улицы были шире и дома ниже»⁶⁷. Пермь воспринималась как город, растворяющийся в пустом пространстве, неразличимый в нем. В связи с этим даже реальные успехи Перми Мамину-Сибиряку, например, представлялись призрачными: «В последнее время Пермь совсем преобразилась; мощные улицы и целые кварталы прекрасных домов производят даже известный эффект. К сожалению, все это тлен и суета <...> Искусственное оживление произведено железной дорогой, и всякая новая комбинация в этом направлении бесповоротно убьет Пермь»⁶⁸.

Пермь воспринималась в аспекте глубокого несовпадения ее статуса и материальной данности, идеального плана и его реального воплощения. Емкий по глубине обобщения образ города, существующего только на плане, оставил в своих очерках П.И. Мельников: «Если вам случилось видеть план Перми – не судите по нем об этом городе: это только проект, проект, который едва ли когда-нибудь приведется в исполнение. Почти половина улиц пермских существует лишь на плане <...> Поэтому, с первого взгляда, Пермь представляется городом обширным, но как скоро вы въедете во внутренность ее, увидите какую-то мертвенную пустоту»⁶⁹.

То же несоответствие внешнего и внутреннего, видимого и реального в образе города выражается у большинства писавших о Перми в мотиве обмана и подмены. Пермь – это город-декорация, за которой скрывается нечто другое. Характерен при этом устойчивый мотив обманчивости первого впечатления при знакомстве с городом, который мы находим у большинства писателей. Например, у П.И. Мельникова: «Вид на <...> город с Камы <...> очень хорош. Большие каменные дома тянутся длинной линией по берегу Камы; над ними возвышаются церкви и монастырь <...> но вот мы приехали в Пермь – и где тот прекрасный ландшафт, которым издалика любовались мы? Те большие каменные дома, которые находятся по берегу Камы, стоят без рам, без окон, с проваливши-



мися крышами, с обвалившейся штукатуркой; на улицах нечистота, дырявые тротуары, крапива по колени. Воля ваша, а Пермь как хороша снаружи, так незавидна внутри»⁷⁰.

Похожее чувство разочарования позднее испытал П.И. Небольсин: «Что за прелестный город Пермь, когда в него въезжаешь. Во-первых – застава: это два высокие столба, соединенные между собою чугуною цепью, под которой может пройти, не наклоняясь, сам Колосс Родосский. На вершине этих столбов сидит по орлу, а у подножия стоит по медведю; чрезвычайно живописно! К заставе прилегает обширный луг, окаймленный длинным бульваром: это тоже эффектно. С противоположной стороны стоят красивые здания, стройным рядом вытянувшиеся в линию и рекомендуемые собою прочим своим братьям, размещенных внутри самого города <...> Первое впечатление, производимое первым шагом в Пермь, действительно возрождает надежды видеть чем дальше, тем лучшие здания. Но... Что за противоположное этому впечатление вселяет город Пермь, когда в него въедешь»⁷¹.

П.И. Мельников в таком «декоративном», фасадном устройстве города склонен был видеть чуть ли не умысел пермяков: «Я взглянул на Пермь: налево стояло красивое здание Александровской больницы; богатая чугунная решетка, окружавшая это здание, еще более увеличивала красоту его. Взглянув на этот дом, я подумал, что Пермь должна быть очень-очень красивый город, но впоследствии узнал, что это здание, точно так же, как здание Училища детей канцелярских служащих, находящееся у Сибирской заставы, были не больше, как хитрость пермских жителей, выстроивших такие дома у застав для того, чтобы с первого взгляда поразить приезжего красотой и отвлечь его внимание»⁷².

Обращаясь к более поздним заметкам, мы неизменно находим тот же мотив города-декорации. Об этом писал сибирский писатель И.С. Левитов: «Город расположен на небольшой возвышенности и казался мне, когда я был еще на пароходе, довольно эффектным, но в действительности он далеко не оправдал этого представления. <...> улицы в нем не мощены, грязи по колена; на всем унылый вид, наводящий какую-то щемящую грусть»⁷³. То же у В.И. Немировича-Данченко: «Издали, с палубы парохода, город чрезвычайно

красив». Но это только фасад, в самом городе путешественнику «с первого же раза пришлось окунуться в грязь. Улицы не мощены, колеса тонут по ступицу, в дождливую погоду городские франты кричат караул на середине площади. Рассказывают, что в этой грязи пьяные купцы находили себе не раз преждевременную могилу»⁷⁴.

Мотив обманчивой внешности города сплетается (и усиливается) с мотивом его выморочности, царящей в нем «мертвенной пустоты» (П.И. Мельников). Погруженной в мертвенное оцепенение сна предстает Пермь в путевых очерках Е.Ф. Шмурло: «...мы приезжаем в сонную Пермь. Да, сонную; другого эпитета ей не приберешь. Какой это характерный тип далекого губернского захолустья <...> Кажется, за последние 15-20 лет, как приходилось его видеть, он ни в чем не изменился <...> Широкие, спокойные улицы; сонные извозчики на перекрестках дремлют <...> улицы поросли травой; немощные, усыпанные мягким песком, они скрадывают всякий шум и шепот; тянутся деревянные тротуары по бокам домов, кой-где они провалились и прогнили <...> Молчаливо и безмолвно стоят большие оштукатуренные на бело дома; в открытые окна видно то же безмолвие. Кой-где пустые будки, отвалившаяся штукатурка – и полная тишина кругом <...> Мертвечина да и только!»⁷⁵ Сходное описание оставил в своей дорожной прозе К.М. Станюкович: «Остаться же целый день в этой бывшей столице золотопромышленников, горных инженеров дореформенного времени, где прежде всего было сосредоточено управление заводами и где теперь царствует мерзость запустения, с пустыми барскими хоромами, в виде памятников прежнего величия, не было никакой нужды. Заглянув в этот мертвый город и не встретив в нем в пятом часу дня буквально ни души, мы вернулись на вокзал»⁷⁶.

Мотив «мертвенной пустоты», выморочности города в письмах и мемуарной прозе А.И. Герцена приобрел inferнальные коннотации. Пермь, где он оказался в 1835 году, воспринималась молодым Герценом сквозь призму дантовской поэмы, чтением которой он в это время был увлечен. Но дело не только в литературных реминисценциях, эти реминисценции лишь кодировали реальные впечатления перм-



ской жизни: «Пермь меня ужаснула, это преддверие Сибири, там мрачно и угрюмо <...> Говоря о Перми, я вспомнил следующий случай на дороге: где-то проезжая в Пермской губернии, <...> на рассвете я уснул крепким сном, вдруг множество голосов и сильные звуки железа меня разбудили. Проснувшись, увидел я толпы скованных на телегах и пешком отправляющихся в Сибирь. Эти ужасные лица, этот ужасный звук, и резкое освещение рассвета, и холодный утренний ветер – все это наполнило таким холодом и ужасом мою душу, что я с трепетом отвернулся – вот эти-то минуты остаются в памяти на всю жизнь»⁷⁷. Действительно, к этому впечатлению Герцен возвращался неоднократно; въезжая в Пермь, он ощутил себя на пороге дантовского ада.

Одна из исторически реальных черт Перми – нескончаемый поток арестантов, следующих через нее транзитом. И в этом смысле Пермь для тысяч людей действительно оказывалась преддверием каторжного ада. В связи с этим кругом ассоциаций напомним колоритную деталь пермской городской топонимики. Ручей, справа огибающий Егошихинское кладбище, назывался Стиксом⁷⁸. Река загробного мира служила одной из границ города. С этой выразительной подробностью странно корреспондирует «первое сведение по благоустройству города», которое разыскал в городском архиве Д.Д. Смышляев. В «ордере» от 6 апреля 1787 года генерал-губернатор А.А. Волков особо обратил внимание городской думы на необходимость поддерживать в исправном состоянии «дорогу, идущую к кладбищу для погребения усопших, которая яко необходимейшая по течению жизни человеческой должна быть сочтена равно якобы лежащая среди города улица»⁷⁹. То есть дорога, ведущая через Стикс, должна почитаться городской улицей. Между мирами мертвых и живых нет отчетливой границы. Подобные, почти экзотические подробности локальных номинаций и странности административных мотивировок можно, конечно, счесть за курьез. Но в общем контексте, сгущаясь и резонируя с доминантными линиями текста, такие детали высвобождают свой символический потенциал и вплетаются в общее смысловое поле.

Суммируя повторяющиеся мотивы описаний города Перми в путевых очерках, мемуарной, эпистолярной и дневниковой

прозе писателей и ученых XIX века, мы выявляем устойчивое семантическое ядро, текст, который условно можно назвать «текст Города». Такая Пермь мало напоминает тот идеальный город, укорененный в величественном прошлом и устремленный в будущее. Это город, возникший из пустоты усилием государственной воли, город, лишенный собственной органической жизни, незаконно присвоивший себе древнее имя, город, влачащий призрачное существование, город – фикция, фантом, город, стоящий на границе бытия.

Многие из только что перечисленных семантических определений пермского «текста Города» вполне ожидаемы и предсказуемы: в них нетрудно разглядеть варианты «характерного типа далекого губернского захолустья» (Е.Ф. Шмурло), так хорошо знакомого нам по русской литературе XIX и XX веков, от Гоголя до Добычина и Астафьева. Иначе говоря, образ города Перми во многом создавался по канве «провинциального текста». И тем не менее образ этот приобрел локально специфические черты: пермский «текст Города» складывался во взаимодействии с «текстом Земли», опираясь на его хтонические мотивы. Типологические черты провинциального топоса в Перми обрели чрезвычайно сгущенный инфернальный и хтонический колорит.

Надо сказать, что подобный семантический ореол Перми сформировался довольно рано. Об этом, в частности, свидетельствует хотя бы письмо М.М. Сперанского: «из всех горестных моих приключений сие было самое горестное <...> Видеть всю мою семью за меня в ссылке и где же! В Перми»⁸⁰. Здесь имя города подано с таким выразительным интонационным жестом безнадежной окончательности, что понятно: уже тогда оно имело смысловую плотность и определенность очертаний и уже не нуждалось в комментариях. Этот жест Сперанского во многом совпадает и с приведенным выше чеховским комментарием к драме «Три сестры», и с набоковским упоминанием Перми. И для Сперанского, и для Чехова, разделенных столетием, Пермь – это символ предельности, окончательного рубежа, за которым уже только небытие. Учет выявленных нами символических импликаций поз-



воляет адекватно прочесть и сложную метафору Набокова, в которой сплетаются коннотации Перми хтонической и каторжной: «кишащая упырями Провинция Пермь». В этой сложно переплетенной метафоре причудливо совместились ящеры пермского периода с теньями ГУЛАГа и безысходностью вечной провинции.

Надо сказать, что описанный только что образ выморочного, порой инфернального города, Перми хтонической, подземной, совсем не исключает другого контрастного образа – «Перми небесной», как определила его в своем очерке Нина Горланова. Пермский текст, как мы стремились показать, развивается на основе взаимодействия и смысловой интерференции двух субтекстов – «текста Земли» и «текста Города». И образ города формируется в противоречивом скрещении двух смысловых потоков – хтонического и мессинанского, противоречиво объединенных в пермском «тексте Земли».

Описанная нами семиотическая система складывалась на протяжении столетия. Дальнейшую эволюцию пермского текста мы обозначим эскизно. (Подробный анализ интерпретации пермского текста в литературных произведениях XX века дан во второй части настоящей работы.)

Советская эпоха ознаменовалась решительной и идеологически программной перестройкой местной семиотики. Постепенно полностью была изменена городская топонимика. Связь города с исконной исторической почвой, хранящаяся прежними именами улиц, решительно разрывалась, а закрепленные новыми топонимами формулы идеологических доминант (улицы Советская, Коммунистическая, Большевикская, Комсомольский проспект) и имена героев новой эпохи (Ленина, Карла Маркса, Орджоникидзе, Дзержинского, Плеханова, Жданова и т. п.) переносили город в унифицированное пространство монументального советского мифа.

По-новому были расставлены акценты в истории края. Кульминацией истории города отныне стало вооруженное восстание в декабре 1905 года в рабочем поселке Мотовилиха. Соответственно оформился новый семиотический центр города. Если ранее Мотовилиха рассматривалась как некое

отдаленное и пользующееся дурной славой дополнение к городу, то теперь наоборот: Мотовилиха с ее заводом, улицей 1905 года, мемориалом на горе Вышка превратилась в ценностно-смысловой центр Перми советской, ее «священное место»⁸¹. Изображение памятника участникам восстания 1905 года легло в основу нового городского герба. Старый семиотический центр города (район кафедрального собора) был функционально трансформирован. Утратив сакральные, он приобрел светские культурно-просветительские функции, объединив в одном комплексе художественную галерею, краеведческий музей и зверинец. Причем с кошунственной изобретательностью зверинец был выстроен на месте главного городского некрополя, где покоились самые именитые и почетные граждане города. Посещение зверинца, то есть каждодневное попираание ногами памяти предков, вошло в ритуал культурного отдыха горожан.

Восприятие новой Перми задавали многочисленные знаки революционного прошлого, индустриальной и военной мощи города и края: монументы, здания дворцов культуры предприятий ВПК, городская топонимика. Художественной кодификацией образов Перми советской занялась сложившаяся за 1930 – 1970-е годы пермская литература. Ведущую роль в этом сыграли талантливые поэты Владимир Радкевич и Алексей Домнин. Если первый сосредоточился на формировании нового образа города, то второй много сил отдал перекодированию мифологической и легендарной истории края.

Однако со временем выяснилось, что органически сложившиеся до XX века городские семиотические структуры удивительно устойчивы. Оказалось, они были лишь вытеснены, а не совершенно уничтожены. «Старая» семиотика Перми вела себя как своего рода бессознательное города, и подспудное присутствие ее доминант сказывалось. Они пробивались иногда совсем неожиданно, вмешиваясь в, казалось бы, вполне управляемые процессы «культурного строительства». «Мертвенная пустота» города, поражавшая писавших о Перми в XIX веке, неожиданно овеществилась в 1970-е годы, когда центр города разверзся зиянием так называемой городской эспланады. Только повседневная привычка



регулирует подлинную символику этого ландшафтно-архитектурного решения. Зато сторонний взгляд бывает обыкновенно поражен странным зрелищем зияющей пустоты, разрывающей тело города.

Уже с конца 1970-х годов начинается внешне неожиданный, спонтанный, но внутренне закономерный процесс возрождения основ вытесненной ранее локальной семиотики. Ярче всего это проявилось в творчестве молодых тогда поэтов В. Кальпиди, В. Лаврентьева, В. Дрожащих, Ю. Беликова, в графике В. Остапенко, в живописи Н. Зарубина. Об их художественной интерпретации пермского текста речь пойдет ниже. Здесь же отметим общее и главное для них всех: художественное самоопределение этих авторов сопровождалось острым ощущением специфичности Перми. Встреча с городом переживалась ими как судьбоносное событие собственной жизни, и в этой личной встрече Пермь как бы впервые открывалась в своей доселе скрытой подлинности: «оказалось, что город не так уж и прост»⁸². Создавая свой образ города, сами того не осознавая, пермские восьмидесятники восстанавливали исконную драматургию пермского текста: сосуществование в напряженном единстве семиотически поллярных уровней репрезентации – выморочного inferнального города и города будущего, вырастающего из избранной, чуть ли не мессиански призванной земли. В творчестве упомянутых поэтов и художников началась интенсивная саморефлексия пермского текста.

Почти параллельно углублению художественной рефлексии города были предприняты и первые попытки исследовательской кодификации пермской темы. В антологиях художественных и документальных произведений «В Парме» (сост. Н.Ф. Аверина, 1988) и «Я увез из Перми воспомина...» (сост. Д.А. Красноперов, 1989) были впервые собраны и прокомментированы тексты о городе и земле. Основные параметры культурно-исторического своеобразия Перми были систематизированы в научно-популярной книге Л.В. Баньковского «Пермистика» (1991). Возродилось идеологически неангажированное краеведческое движение (цикл конференций «Смышляевские чтения», 1990 – 1997; выпуск краеведческого сборника «Пермский край», 1992).

Все это симптомы нового этапа в становлении пермского текста, этапа его творческого самоосознания и кодификации.

Следующая наша глава имеет целью выяснить, как исторически сложившаяся смысловая матрица Перми (выявленная и описанная в предыдущих главах) функционирует в современном культурном сознании пермяков. И, что очень важно, в сознании именно повседневном, а значит, вырабатывающем ежедневные формы и смыслы живущего и развивающегося пермского текста.

¹ Успенский Б.А. История и семиотика // Успенский Б.А. Избранные труды. М., 1996. Т. 1. С. 12.

² Там же.

³ Характерно появление в текстах о Перми мотива самозванства, присвоения городом чужого имени. Ср. у В.О. Кальпиди: «город, присвоивший кличку Пермь».

⁴ Дмитриев А.А. Пермская старина. Вып. I : Древности бывшей Перми Великой. Пермь, 1889. С. 5.

⁵ Обзор см.: Там же. С. 50-54.

⁶ Святитель Стефан Пермский. СПб., 1995. С. 64.

⁷ В тексте, насыщенном библейской и исторической топонимикой, Пермь существует как равнодостоинный член в ряду стран Древнего мира: «Хвалит Римская земля двух апостолов, Петра и Павла; чтит и ублажает Азийская земля Иоанна Богослова, а Египетская – евангелиста Марка, Антиохийская – евангелиста Фому, а Греческая – апостола Андрея, Русская земля – великого Владимира, крестившего ее. <...> Тебя же, о епископ Стефан, Пермская земля хвалит и чтит как апостола» (Там же. С. 220, 221).

⁸ Об эсхатологических ожиданиях XV века см.: Успенский Б.А. Избранные труды. М., 1996. Т. 1. С. 86, 87.

⁹ Святитель Стефан Пермский. С. 178.

¹⁰ Там же. С. 72.

¹¹ Там же. С. 64. «Народным учителем» назвал Стефана Н.М. Карамзин. См.: История государства Российского. М., 1997. Т. 4-6. С. 245.

¹² Там же. С. 114, 168.

¹³ Там же. С. 186.

¹⁴ Там же. С. 74, 82.

¹⁵ Языческие мотивы, развитые Епифанием в его описании Пермской страны, оказались очень важными в дальнейшей истории пермского текста. Апелляции к Епифанию мы найдем во всех исследованиях, посвященных, например, такому культурному феномену, как Пермский звериный стиль (См., например: Грибова Л.С. Пермский звериный стиль. Проблемы семантики. М., 1975. С. 96, 103, 105, 106, 110; Оборин В.А., Чагин Г.Н. Чудские древности Рифея. Пермь, 1988. С. 30). Представление о силе и значении



языческих традиций существенно повлияло на интерпретацию пермской христианской деревянной скульптуры. Ее своеобразие нередко связывают со стойкими автохтонными традициями языческого идолопоклонства («Мистика пермяка <...> вызвала к жизни деревянную скульптуру»: этот тезис составил, например, основу концепции первого монографического исследования о Пермской деревянной скульптуре. См.: *Серебрянников Н.Н.* Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928. С. 133).

¹⁶ Основные элементы пермского герба впервые были представлены в «Титулярнике» 1672 г. См.: *Белавин А.М., Нечаев М.Г.* Губернская Пермь. Пермь, 1996. С. 29-31.

¹⁷ Древняя Российская Вивлиофика. М., 1791. Ч. 18. С. 226.

¹⁸ *Лопов Е.А.* Великопермская и Пермская епархия (1379 - 1879). Пермь, 1879. С. 52.

¹⁹ Там же. С. 349, 350.

²⁰ Там же. С. 350.

²¹ Там же. С. 351, 352.

²² Вся Пермь на 1911 год. Пермь, 1911. С. 23.

²³ Там же. С. 23. Кстати, преемственность осознавали участники события. Составитель описания церемонии открытия главного народного училища в 1786 г. заключил свое описание характерными словами: «сея же страны глас да будет слышен паче других <...> пребывши многие веки в темной дикости, ныне же озаряясь лучами, доселе неведомыми, отщетивши мрак, преклоняет колена и выю в благоговейном чествовании глубочайшего благодарения к рекшей: да будет в ней свет!» Цит. по: *Фирсов Н.А.* Открытие народных училищ в Пермской губернии // Пермский сборник. повременное издание. Книга 1. М., 1859. С. 147. Эта риторика торжества света просвещения над тьмой невежества в пермском тексте иницирована сознанием родства с миссией Стефана.

²⁴ Вся Пермь на 1911 год. С. 26.

²⁵ *Какорин А.* Священная седмица святых просветителей Пермской земли. Пермь, 1996.

²⁶ Запись беседы с *О. Лушниковым* 11.08.2000. Архив лаборатории литературного краеведения кафедры русской литературы Пермского университета (далее АЛК).

²⁷ Этимологическую связь имен *Пермь* и *Vjarmaland* отстаивал К.Ф. Тиандер. См.: *Тиандер К.* О происхождении имени Пермь // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1901. №1. С. 1-28.

²⁸ «Пермия, кою они Биармией называют». *Ломоносов М.В.* Древняя Российская история от начала российского народа до кончины Великого князя Ярослава Первого или до 1054 года // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. М., 1952. Т. 6. С. 196.

²⁹ «Бярмия, у оных писателей довольно воспоминаемая область великая. Имя сие, мно, сарматское, токмо тутошние сарматы вместо *Б* употребляли *П*, то имеет быть Пярмия». *Татищев В.Н.* История Российская. М., 1962. Т. 1. С. 283.

³⁰ *Рычков Н.П.* Продолжение журнала или дневных записок путешествий капитана Рычкова по разным провинциям Российского государства в 1770 году. СПб., 1772. С. 105, 106.

³¹ Чулков М.Д. Историческое описание российской коммерции. СПб., 1781. Кн. 1. С. 95.

³² Берх В.Н. Путешествие в города Чердынь и Соликамск для изыскания исторических древностей СПб., 1821. С. 66.

³³ Обзор вопроса о Биармии см.: Джаксон Т.Н. Исландские королевские саги о Восточной Европе. М., 1993. С. 248-249.

³⁴ Татищев В.Н. История Российская. Т. 1. С. 108, 115.

³⁵ Стурлусон Снорри. Круг земной. М., 1980. С. 284-285.

³⁶ Подробно и сочувственно проаннотированы материалы по теме Перми-Биармии в его работе «Источники и пособия для изучения Пермского края» (Пермь, 1876); раздел о Биармии вошел в «Сборник статей о Пермской губернии».

³⁷ Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1991. Кн. I. С. 236.

³⁸ Есть основания предположить, что автором этого очерка был пермяк, поскольку рукопись его обнаружил Д.Д. Смышляев в пермском архиве. Смышляев Д.Д. Сборник статей о Пермской губернии. Пермь, 1891. С. 17.

³⁹ Древняя Российская Вивлиофика. Ч. 18. С. 216-218.

⁴⁰ Там же. С. 224.

⁴¹ Хозяйственное описание Пермской губернии. СПб., 1813. Часть III. С.115.

⁴² Грибова Л.С. Пермский звериный стиль. Проблемы семантики. М., 1975. С. 99-103; Мельников П.И. Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь // Отечественные записки. 1840. Т. IX. №3. С. 3,4.

⁴³ Грибова Л.С. Пермский звериный стиль. Проблемы семантики. С. 96-99.

⁴⁴ «Чудь существовала задолго до русской истории, и можно только удивляться высокой металлической культуре составлявших ее племен. Достаточно сказать одно то, что все наши уральские горные заводы выстроены на местах бывшей чудской работы – руду искали именно по этим чудским местам» (Мамин-Сибиряк Д.Н. Старая Пермь // Вестник Европы. 1889. №7. С. 99).

⁴⁵ Баньковский Л. Пермистика. Пермь, 1991. С. 5.

⁴⁶ Там же. С. 5.

⁴⁷ Савельев П. Пермская губерния в археологическом отношении // Журнал Министерства Внутренних Дел. 1852. Ч. XXXIX. Кн. 7. С. 114. Цит. по: Смышляев Д.Д. Источники и пособия для изучения Пермского края. Пермь, 1876. С. 6.

⁴⁸ На этой мифологеме построен сюжет авантюрно-фантастического романа С. Алексеева «Сокровища Валькирии».

⁴⁹ Характерен мотив заколдованности Камы у Е. Шмурло: «Если Волга с нерусским именем стала великою русской рекой, то что мешало сделаться такою же и пермяцкой Каме? <...>почему же она, точно клад заколдованный, не дается нам в руки? Прошли столетия, а изменилось ли что-нибудь в ее жизни? <...> по-прежнему одно ее дикое, нетронутое величие, по-прежнему густы и угрюмы ее крутые берега, покрытые темной елью. В этих местах и теперь, как тогда, охватывает жуткое чувство одиночества; и теперь чувствуешь всюду присутствие какой-то стихийной, всегда опасной для тебя силы» (Шмурло Е.Ф. Волгой и Камой: Путевые впечатления // Русское богатство. 1889. № 10. С. 114, 115).

⁵⁰ Характерно удивление, с которым неискушенный корреспондент обнаружил для себя двузначность имени города на обсуждении «формулы Перми»:



«собравшиеся <...> говорили о Перми, кстати, все время имея в виду и область тоже» (См.: *Грибанова И.* «Соль земли» // МВ-Культура. 1999. №2. С. 2). На наш взгляд, местное фразеологическое сращение «город Пермь» употребляемое и в официальной, и в разговорной речи, вызвано подспудным стремлением разграничить Пермь-город и Пермь-землю.

⁵¹ Цит. по: *Фирсов Н.А.* Открытие народных училищ в Пермской губернии // Пермский сборник. Повременное издание. Кн. 1. М., 1859. С. 147.

⁵² *Курочкин Ю.В.* Под знаком золотого ключа //Урал. 1982. №3. С. 155-167.

⁵³ Цит. по: *Полов Е.А.* Великопермская и пермская епархия. С. 149.

⁵⁴ Массонская фразеология оставила, в частности, след в его путевых заметках. См.: *Смышляев Д.Д.* Синай и Палестина. Пермь, 1877. С. 51-52.

⁵⁵ *Осоргин М.А.* Времена. М., 1989. С. 55.

⁵⁶ Там же. С. 50.

⁵⁷ *Аверина Н.Ф.* История Пермской книги. Пермь, 1989. С. 12.

Любопытно, что И.П. Смирнов подметил сходство описаний Юрятина у Пастернака с Солнечным Городом Кампанеллы. См.: *Смирнов И.П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 97.

⁵⁸ *Вердеревский Е.А.* От Зауралья до Закавказья. Юмористические, сентиментальные и практические письма с дороги. М., 1852. С. 46.

⁵⁹ *Небольсин П.И.* Заметки на пути из Петербурга в Барнаул // Отечественные записки. 1849. Т. 64. Отд. 8. С. 8.

⁶⁰ *Вигель Ф.Ф.* Воспоминания. М., 1864. Часть 2. С. 142.

⁶¹ *Небольсин П.И.* Заметки на пути из Петербурга в Барнаул // Отечественные записки. 1849. Т. 64. Отд. 8. С. 8.

⁶² *Мамин-Сибиряк Д.Н.* От Урала до Москвы: Путевые заметки // Мамин-Сибиряк Д.Н. Собр. соч. в 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 383-389.

⁶³ *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Старая Пермь // Вестник Европы. 1889. №7. С. 53.

⁶⁴ *Герцен А.И.* Собр. соч. в 30 т. М., 1961. Т. 21. С. 44.

⁶⁵ *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Старая Пермь // Вестник Европы. 1889. №7. С. 53, 47.

⁶⁶ *Вигель Ф.Ф.* Воспоминания. М., 1864. Ч. 2. С. 142.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Старая Пермь. С. 48.

⁶⁹ *Мельников П.И.* Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 7. С. 568.

⁷⁰ Там же. С. 567.

⁷¹ *Небольсин П.И.* Заметки на пути из Петербурга в Барнаул. С. 8.

⁷² *Мельников П.И.* Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь. Статья третья. С. 6, 7.

⁷³ *Левитов И.С.* От Москвы до Томска // Русская мысль. 1883. №7. С. 9, 10.

⁷⁴ *Немирович-Данченко В.И.* Кама и Урал: Очерки и впечатления. СПб., 1890. С. 132, 133.

⁷⁵ *Шмурло Е.Ф.* Волгой и Камой // Русское богатство. 1889. № 10. С. 116.

⁷⁶ *Станюкович К.М.* В далекие края // Станюкович К.М. Полн. собр. соч. СПб., 1907. Т. 5. С. 446.

⁷⁷ *Герцен А.И.* Собр. соч. в 30 т. М., 1961. Т. 21. С. 42.

⁷⁸ См.: *Мельников П.И.* Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь. Статья третья. С. 8; *Смышляев Д.Д.* Сборник статей о Пермской губернии. Пермь, 1891. С. 111.

⁷⁹ Цит. по: *Смышляев Д.Д.* Сборник статей о Пермской губернии. С. 40.

⁸⁰ *Сперанский М.М.* Письмо А.А. Столыпину от 23 февраля 1813 года. Цит. по: Красноперов Д. «Я увез из Перми воспоминание...» Пермь, 1989. С. 52.

⁸¹ *Торопов С.* Пермь: Путеводитель. Пермь, 1986. С. 113.

⁸² *Лаврентьев В.* Город. Пермь, 1990. С. 12; *Кальпиди В.* Аутсайдеры-2. Пермь, 1990. С. 12.



Глава III. Пермский текст в сознании локального сообщества

Может сложиться впечатление, что предложенная нами модель пермского текста представляет собой некую абстрактную и далекую от жизни структурно-семантическую конструкцию. Имея это в виду, мы попробуем убедить в обратном. Пермский текст – это не просто прием описания реальности, не инертная, а живая и действующая символическая инстанция, определяющая не только речь пермяков о Перми (и образ Перми в общественном сознании), но и действительно влияющая на самоидентификацию и мотивацию деятельности.

О жизнеспособности и продуктивности сложившихся структурно-смысловых констант пермского текста красноречиво свидетельствуют не только «следы», оставляемые им в художественной литературе (речь об этом пойдет дальше). Быть может, гораздо убедительнее влияние пермской семиотики обнаруживает себя в повседневном сознании самих пермяков. Опыт интервьюирования жителей Перми, преимущественно представителей творческой интеллигенции, носителей вполне развитого рефлексивного сознания, демонстрирует реальное слияние сугубо пермской мифологии и семиотики с вполне традиционными и даже архаическими культурными миропредставлениями и с абсолютно новыми, современными бытовыми реалиями.

1. Пермь как центр мира

С начала 1980-х годов, когда кризис советской цивилизации с ее унифицирующими и стирающими территориальные различия тенденциями стал очевиден, вопрос «что такое Пермь?» постепенно стал превращаться для локального сообщества в самостоятельную социальную, культурно-

психологическую и экзистенциальную проблему. Первопричины обострения интереса к месту жизни очевидны. Речь шла об основах самоидентификации. Поиски решений этой проблемы, возникающие модели самосознания и самоописания становились все более серьезным фактором, влияющим на локальные культурные практики, в том числе литературную. Анализ этих моделей, однако, показывает, что все они строятся как варианты семантических констант и интенций пермского текста, актуализируя те или иные его компоненты. Для 1990-х годов в культурно-историческом самосознании локального сообщества доминирующей стала мессиански и эсхатологически интонированная идея избранности Перми.

Понятно, что процесс территориального самоопределения и идентичности многоаспектен и имеет самые разнообразные – политические, экономические, исторические и психологические – проекции. Но все они неизбежно опосредуются языком, а это и есть собственно филологическая часть проблематики территориальной идентичности или самосознания, которая резюмируется понятием локального текста. В рефлексиях по поводу собственной природы место продуцирует речь о себе, описывает само себя. Формируется своеобразный локальный дискурс. Его можно определить как своего рода *локодицею*, так как в его основе лежит стремление оправдать свою жизнь именно здесь, а не где-нибудь в ином месте. То есть в речи по поводу места своей жизни человек стремится представить его как нечто особенное, уникальное, избранное, от века предустановленное, порой даже вопреки очевидной эмпирической ничем-особым-не-отмеченности этого самого места. Нас занимают риторический и семиотический аспекты *локодицеи*.

Мы проанализируем, как самосознание территории, территориальная идентичность оформляется в сознании современных жителей Перми: как и в каких формах они осознают сегодня себя в связи с местом своей жизни, к каким символическим инстанциям апеллируют. Под территориальной идентичностью в избранном нами аспекте мы будем понимать складывающийся комплекс автоописаний, самоопределений территории. Подчеркнем, что речь пой-



дет не об обыденном массовом сознании. Главным материалом для анализа стали собранные нами устные рассказы тех пермяков, преимущественно представителей творческих профессий и занятий, для кого рефлексия по поводу места своей жизни стала существенным мотивом их деятельности и содержательным моментом самоопределения. Это своего рода идеологи территориальной идентичности, идеологи пермскости и пермизма. Они-то и определяют в конечном счете язык, которым место говорит о себе. Кроме того, мы рассмотрим с этой точки зрения и язык газеты.

Скорее всего, процессы, наблюдаемые нами в Перми, типичны для многих местностей, но здесь они, кажется, протекают особенно интенсивно и в своем выражении тяготеют к самым радикальным смысловым формам, вплоть до создания своего рода *неомифологии места*.

Подчеркнем, что активизация локального самосознания – это проблема прежде всего последних двух десятилетий.

Геопространство советской цивилизации было семиотически однородным. Любая территория определяла себя унифицирующими формулами принадлежности к советскому универсуму, вроде такой: Урал, Пермь – частица Советского Союза. Или по формуле популярной песни: «мой адрес не дом и не улица, мой адрес – Советский Союз». Поэтому автоописание территории подчинялось универсальной риторике. Приведем своего рода квазицитату – описание Перми, составленное нами из наиболее частотных общих мест пермской периодики 1973 года, когда впервые после 1917 года был широко отмечен сугубо местный праздник – 250-летний юбилей города. Риторическое ядро этого автоописания могло бы выглядеть следующим образом: *«в трудовом вдохновенном марше вечно молодой бастион отечественной индустрии, фундамент опорного края державы, рабочий город-красавец на красавице и труженице Каме встречает свой юбилей»*¹. Все отдельные фрагменты нашей сборной цитаты буквальны. Автоописание Перми выстраивалось в универсальных терминах милитаристски-индустриального и державного дискурса с утопической доминантой, выраженной в заклинательных апелляциях к вечной молодости и красоте. В этой формуле всего лишь одна локальная переменная: название

реки. Подобным образом можно было описать любой город, меня красавицу Каму на красавицу Оку, Волгу или Обь.

Возвращаясь к Перми советской, отметим, что тогда даже намерение выделить своеобразие, специфику, «норов» территории в конечном счете сводилось к варьированию тех же формул унифицирующей риторики. Вот характерный пассаж из городской газеты юбилейного 1973 года: «Говорят, у каждого города свой норов, свои приметы. У нашей Перми самая основная, самая существенная примета – *рабочий город. Индустрией, развитием промышленности определяется размах городского строительства. Рабочим классом, его традициями – норов Перми*»².

Такая однородность языка самоописания и самоосознания, подавлявшая выражение реального своеобразия места, создавала проблемы для существования творческого человека. Показателен в этом смысле рассказ Анатолия Королева, известного ныне прозаика, пермяка по рождению. В своем интервью он подробно описал мотивы своего отъезда из Перми в Москву. Важно заметить, что отношения с местом жизни в его ретроспекции заняли очень значительное место: «Как только я обратил на Пермь серьезное внимание, как человек, который все-таки еще собирался здесь жить <...> я столкнулся с тем, что меня окружает какое-то фальшивое Прикамье советское, какая-то Камская ГЭС, с каким-то самым длинным в мире шлюзом <...> Комсомольский проспект с транспарантами, какая-то фальшивая улица Ленина, какая-то красавица Кама, по которой плывут суда в сторону Астрахани и в сторону <...> центра Советского Союза – порта пяти морей – Москвы. <...> Я не находил ничего того, о чем <...> смутно начинал догадываться. Ни трагической истории этого края, ни красоты Перми времен модерна, ни оживленной жизни Перми перед революцией <...> Этот сфальсифицированный советскими историками, провинциальными краеведами мир, окруживший меня, вызвал у меня сильнейший синдром отвращения ко всему пермскому. <...> Я стал читать <...> пермскую литературу <...> Кошмарное, эстетически узкое пространство. <...> Эта литература представляла для меня хор частушек или танцы коми-пермяков. <...> Если бы это были истинные коми-



пермяки с их язычеством, я бы это принял. Но это [была] такая коми-пермяцкая пляска, которая танцует[ся] во славу нашей великой родины. <...> В этой псевдореальности я не мог найти себе места. <...> Мои попытки не войти, а хотя бы даже примериться к пермской литературе, вызвали во мне просто шок. Мне предлагали стать частушечником. Возьми, это у нас называлось, Петрович, пожалуйста, ложки и в шестом ряду щелкай этими ложками. <...> Так сильно сжался этот обруч, что я сам понял <...> надо <...> бежать, как <...> можно дальше. И как только первая <...> возможность передо мной предстала, я тут же из Перми сбежал»³. В пристрастных и полных преувеличений словах Анатолия Королева представлено резюме в сущности типичного поведенческого сценария пермских семидесятников. Это сценарий бегства или покорения столицы: в Москву! В Москву! Если Пермь предлагала единственный возможный язык, то столица обладала правом на полиглотизм и поведенческую поливариантность большого города.

Однако к концу 1980-х ситуация существенно изменилась. Семиотически однородное советское пространство неожиданно взорвалось многоцветьем знаков и символов территорий. Пермь не исключение. Сегодня она упорно ищет формулы собственной уникальности.

Проблематизация локуса в сознании пермской творческой интеллигенции началась еще в истоке 1980-х годов в творчестве поэтов местного андеграунда. Это были поэты Виталий Кальпиди, Владислав Дрожащих, Владимир Лаврентьев и Юрий Беликов. Город, место жизни, был осознан ими как проблема. Именно тогда, с конца 1970-х до конца 1980-х, состоялась встреча пермяков с собственным городом и землей, и многими она была пережита как событие экзистенциальное и эстетическое, как начавшийся диалог. Пермь была открыта как поэтическая реальность. Кальпиди создал индивидуальную поэтическую мифологию Перми, сильно повлиявшую на уральскую поэзию. К ее анализу мы обратимся в дальнейшем.

Здесь же нужно заметить, что если в перестроечное десятилетие интенсивные рефлексии по поводу места были уделом небольшой (и по условиям времени маргинальной)

группы поэтов и художников местного андеграунда, то к середине 1990-х они стали уже достаточно массовыми. Размышлять о пермской идее стало почти модным. В это время потребность «*понять особенность своей местности <...> и понять через это себя, осмыслить себя как жителя этой местности*»⁴ была впервые осознана уже как проблема самоопределения личного и общественного. Причем поставлена она уже в высшей степени сознательно. Прочитируем обширный фрагмент беседы с молодым пермяком, поэтом Яном Кунтуром, где эта мысль формулируется исключительно внятно, глубоко и многоаспектно.

«Нам не надо бежать за Европой <...> или за метрополией, за Россией, – размышляет Кунтур, – стараясь подстроиться, <...> показать: «смотрите, какой я европеец, какой я русский». А нужно просто остановиться на какое-то мгновение и попытаться увидеть мир именно с этой точки [где ты живешь], чтобы эта точка стала центром, потому что для жителей этой местности эта точка – центр. И понять особенность этой местности, <...> понять через это себя, осмыслить себя как жителя этой местности <...> Почему обязательно нужно быть европейцем, ориентируясь на то, как будешь выглядеть в их глазах? Чем плохо быть уральцем как носителем древних, но еще не раскрытых после разрыва ощущений <...> Ну, я вот, например, себя, хотя я по крови и по языку русский, типично русский <...>, но я вырос в этом ландшафте, и я больше ощущаю себя не русским, а <...> уральцем. <...> Я вижу мир отсюда, а не через призму Европы. Нужно остановиться однажды, попробовать ощутить себя в этом месте, именно с этих истоков, с этой земли, попробовать почувствовать эту землю, почувствовать самого себя в этой земле, и эту землю в плане всего мира»⁵. Именно в таком аспекте стоит сегодня вопрос о месте жизни перед многими людьми творческого склада.

Перейдем к анализу семантической структуры современных автоописаний Перми, бытующих в сознании местной творческой интеллигенции. Весной 1999 года пермские краеведы провели примечательное в своем роде обсуждение вариантов лапидарного определения сущности города: «круглый стол интеллигенции города» на тему «Формула Перми».



«Формулы» предлагались такие: «Пермь – географический центр России», «Пермь – становой хребет России», «Пермь – начало Европы», «Пермь – врата в Европу», «Пермь – центр национальных сообществ», «Пермь – родина всех народов», «Пермь – центр евро-азиатской культуры», «Пермь – соль земли», «Третье тысячелетие – новый пермский период», «Пермь – граница миров» и, наконец, «Пермь – информационный канал в космос»⁶. Эти определения чрезвычайно показательны как симптом состояния культурно-исторического самосознания локального сообщества. В таких определениях Пермь стремится осознать себя в конце столетия.

Конечно, явный гиперболизм перечисленных выше выражений местного патриотизма слишком напоминает о сакраментальной фразе «Россия – родина слонов». Но если отвлечься от издержек торжественной риторики, нельзя не заметить единства подхода к определению сущности места. Все «формулы Перми» так или иначе варьируют содержательно близкие фундаментальные категории – границы, начала и центра.

В стремлении позиционировать Пермь именно таким образом проявляется устойчивая и глубоко мотивированная тенденция в самосознании локуса. Ее можно определить по аналогии с мифопоэтической категорией центра мира, которую М. Элиаде рассматривал как основную в структуре «архаической онтологии»⁷. Описывая проявления этой тенденции в локальном тексте, мы полагаем возможным говорить об архетипе центра как о ее стимуле и структурной основе. В этом случае архетип понимается только как выражение *предрасположенности* сознания воспринимать данность места именно в такой конфигурации деталей, которая связывает его с символикой «центра мира».

Архетип центра мира образует глубоко укорененную в сознании конфигурацию желаний: видеть место своей жизни приобщенным бытийному центру. То есть не как эмпирически случайное и необязательное, а санкционированное иерархически более высоким, надбытовым, а в пределе – сакральным уровнем бытия.

Как уже говорилось, подобное стремление выражает глубинную потребность человеческого сознания и так или

иначе сказывается в любом месте жизни человека. В этом смысле каждый локус сознает себя центром мира. Но что касается пермской *локодицеи*, то ее отличает особая последовательность и глобализм в том, как пермяки отстаивают уникальность и выделенность Перми в пространстве России. По словам одного из наших респондентов, а мы в основном будем использовать устные рассказы о городе, Пермь – «это своего рода внутрироссийская Америка или Австралия»⁸. Полтораста лет назад нечто подобное написал о пермяках П.И. Мельников-Печерский: Пермь – это «настоящий русский Китай», поскольку «считает себя лучше всех городов и упорно стоит за свое»⁹. Собственно говоря, Америка, Австралия или Китай – это все синонимы неведомого мира, страны чудес.

Аналогично тому, как Пермь мыслит себя в пространстве в качестве целого мира (и, соответственно, центра), и во времени она стремится расположиться поближе к началу творения. «Самые древние упоминания о Перми, – как прозвучало в одном из рассказов, – пермский геологический период»¹⁰, то есть ни много ни мало около 250 миллионов лет назад¹¹. Разумеется, это невольная оговорка, но оговорка симптоматичная, она обнаруживает как раз ту предрасположенность восприятия, о которой мы говорим: позиционировать Пермь в центре мира и в начале времен. И это стремление вполне аналогично структуре мифопоэтического восприятия, для которого пространство и время как раз не однородны, а организованы иерархически: «Высшей ценностью (максимум сакральности) обладает та точка в пространстве и времени, где совершился акт творения, то есть центр мира <...> и «в начале», <...> то есть само время творения»¹².

Многочисленные устные рассказы о городе, записанные нами у представителей творческой интеллигенции Перми, обнаруживают подобную конфигурацию восприятия достаточно явно. Архетип центра мира существенно влияет на местную интерпретацию природно-ландшафтной и исторической феноменологии Перми.

Как уже было показано ранее, темы земных глубин и избранности Перми являются основополагающими для пермского текста. Именно они в последнее десятилетие



переживают период актуализации и фундируют собой локальное самосознание. Пермская локодицея строится сегодня преимущественно в русле своеобразной *геокосмической* неомифологии. Большинству наших собеседников, как удачно выразился один из них, свойственно «совмещать геологию с духовностью»¹³. Наиболее благодатным материалом для мифологизирования на тему «Пермь – центр мира» в последнее десятилетие оказался теллурический комплекс, то есть вошедшие в общий оборот геологические знания о прошлом пермской земли и ее недрах: древность Уральских гор, древнее Пермское море, пермский геологический период, громадные запасы соли. Эти представления стали терминами самых причудливых интерпретаций пермской истории, смысла и предназначения Перми. При этом, как правило, земные недра напрямую связываются с космосом: «соль, связанная с Пермью, – это соль первобытного океана, когда формировалось много космического. Поэтому мы, пермяки, ближе к космосу, родственны космосу»¹⁴.

Один из самых последовательных примеров осмысления теллурических представлений в мифотворческом ключе представляют живописные полотна, теоретические рассуждения и рассказы о собственных картинах пермского художника Николая Зарубина. Эклектически сочетая данные геологии, топологии, истории, астрологии, он создал своеобразный геокосмический миф о пермской земле. Пермь он рассматривал как один из планетарных центров, где Геземля выделяет наиболее мощный энергоинформационный поток, и здесь же концентрируется энергия, идущая из космоса. Поэтому Пермь представляет собой «структурную точку» будущей великой цивилизации, и ей суждена мессианская роль: «Такие структурные точки цивилизаций не случайны. В них колоссальное преимущество получаем во взгляде на мир»¹⁵.

Согласно рассуждениям Зарубина, «Пермь пребывает в информационном потоке, который выделяет из себя земля <...> Как будто человека подманивает к себе земля. Человек сидит здесь, понимая гармонию мира, мессианство по отношению к другим...»¹⁶. А данные о том, что на территории Перми расположено почти две трети мировых запасов

калийных солей, превращались у него в образ гигантского соляного кристалла, который конденсирует космическую энергию. Этот образ энергетического взаимодействия космоса и земли, идущего через Пермь, вполне аналогичен мифопоэтическому представлению об Оси мира (*Axis mundi*), проходящей через центр мира. Именно поэтому пермяки, как подчеркивал Зарубин, «ощущают необходимость собрать [все] духовные движения мира».

Геокосмический миф Николая Зарубина отнюдь не был только отвлеченной спекулятивной конструкцией, он стал источником творчества художника в 1990-е годы. Комплекс представлений Зарубина о Перми как центре мира воплотился в сюжетах и самой стилистике многих полотен художника, таких, например, как «Эгрегор Перми» или «Сказ о Золотой Бабе». Картины дополнялись обширными устными автокомментариями, открывавшими продуманность каждой детали полотна. По существу, детализированные рассказы о картинах составляли единый с ними текст.

Другой вариант мифологизирования преимущественно на теллурической основе представляют устные рассказы пермского поэта Владимира Котельникова. Причем в восприятии Перми Котельниковым архетип центра проявляется наиболее отчетливо. В его рассказах проступают фундаментальные мифопоэтические представления: явные импликации мифов о творении, о мировой горе и конце мира.

В мифологическом ключе интерпретируется представление о древности местной земли: «Уральские горы первыми поднялись из воды, и это первая земля, откуда пошла жизнь»¹⁷. При этом образ «первой земли» у Котельникова предельно конкретен. Это не что иное, как возвышенный берег Камы, холм, на котором расположен комплекс сооружений бывшего кафедрального Спасо-Преображенского собора, ныне художественной галереи. Здесь же располагается областной краеведческий музей (ранее резиденция архиепископа), зоопарк (на его месте были архиерейский сад и кладбище), высшее военное училище ракетных войск (бывшая духовная семинария). Это семиотический центр современного города. Колокольня собора, например, стала одной из эмблем Перми, а коллекции галереи (особенно собрание



деревянной скульптуры) – предмет особенной гордости пермяков, это первое, что обычно показывают приезжим.

У Котельникова холм с собором-галереей, музеем и зоопарком на вершине осмыслен совершенно оригинально. Прочитируем фрагмент рассказа: «А в самом кафедральном соборе – художественная галерея, в ней напичканы картины, иконы, золотые врата, там даже мумия есть <...> Когда туда заходишь, тебя встречает Ленин, фигура глубоко мистическая для всей нашей страны. Вот <...> мистика: сад, собор. Сад, превратившийся в зоопарк, собор, превратившийся в галерею, архиерейский дом, превратившийся в краеведческий музей, в котором есть и свой планетарий, кости мамонта, картины с ископаемыми существами. То есть в миниатюре там собрано историческое прошлое нашей земли да еще на месте, откуда появились Уральские горы – первая земля. Если все это собрать: церковь, историю мира, первую землю, первую вообще... Такое где-нибудь еще можно найти?»¹⁸ Иначе говоря, соборный холм с его сооружениями у Котельникова осмыслен как модель мира, где представлена его структура и, «в миниатюре», все содержание. Мифопоэтический прототип этого образа достаточно очевиден, это вариация общемифологической категории мировой горы, одного из основных вариантов символики центра мира¹⁹.

Поэтическая мифологема Перми – мировой горы у Котельникова развивается в эсхатологической перспективе. Эсхатологический компонент включен в саму структуру «горы» в виде высшего военного училища ракетных войск, расположившегося в здании духовной семинарии. «А если перейти через дорожку, будет семинария, там находится чудо нашего века. У нашего века два чуда: стратегические ракеты и ядерное оружие. Ракеты – это стрелы своего рода, то есть то, что несет на себе звезду <...> Вот мы получили звезды здесь, на земле. Как сказано в Апокалипсисе: «И звезды падут с небес». Люди все гадают, что за звезды, что за чушь, как звезды могут упасть с небес, но теперь им нужно просто объяснить: <...> вы сами их сделали, вы осуществили на земле звездную реакцию, ни на одной из планет такой температуры нет, она существует только на звездах и у вас в бомбах, которые вы сделали. Теперь понятно, какие звезды

упадут? А кто их понесет? <...> Честные труженики, которые воспитывались в пермской семинарии, которая теперь – ракетное училище»²⁰.

В грядущей мировой катастрофе, конкретный образ которой связан явно с детскими впечатлениями атомного невроза 1960-х, может уцелеть, как убежден Котельников, только Пермь. «Ну, где-нибудь такие символы собрались еще в одном городе? Я думаю, навряд ли. Поэтому я и говорю, что мы просто вынуждены остаться, у нас обязанность такая. А почему чудеса, что мы останемся? Потому что мы не можем остаться, как промышленный центр хотя бы. Мы находимся в самом первом списке городов, который сделали американцы в 40-х годах для нанесения ядерного удара по России. Так что они хорошо знают, что мы такое. Мы должны быть разрушены, по их мнению, но мы не разрушимся, они не смогут этого сделать, я не знаю почему. Нас нельзя тронуть. Вероятно, у нас святая земля»²¹.

В развитие темы конца мира приведем еще один фрагмент рассказа Котельникова о соборной горе: это «последняя пядь земли на белом свете. У меня такое ощущение, что, когда мир рухнет, эта последняя пядь должна остаться»²². Для полноты картины стоит добавить, что видение Перми как мировой горы у Котельникова вполне последовательно сопровождается мотивом спасительного ковчега. «Спасо-Преображенский собор, <...> сад церковный <...> А если на него взглянешь, это как бы... Я читал, что Кремль похож на лебедя <...>, [а] это <...> корабль, ждущий своего часа. Я на этом месте очень много времени пробыл»²³. Мотив ковчега, навеянный восприятием соборной горы, проявился, кстати, и в стихах Котельникова. В одном из стихотворений, где есть сценка посещения зоопарка, дети наблюдают, как «студент биофака кормит лань словно пермский Ной». С учетом контекста устных рассказов поэта становится ясно, что такое сравнение – отнюдь не формальный риторический ход, а выражение общей перспективы его видения Перми.

Архетип центра мира реализован у Котельникова с такой последовательностью, что его образ Перми – мировой горы закономерно дополняют мотивы близости города к нижнему и верхнему мирам. Отчасти этот мотив инициирован



близостью Перми к географической границе Европы и Азии («это врата в Сибирь, то есть они связывают Европу и Азию»), но в особенности тем обстоятельством, что город стоит на большой реке. И в стихах, и в устных рассказах Котельникова Кама неизменно интерпретируется как граница миров и воспринимается даже не как река, а скорее как некое безграничное водное пространство («с морем скорее сходство»), первоначальные воды.

Вид за Каму с соборной площади у него связан с комплексом интенсивных и глубоких переживаний. «Я еще маленьким туда приходил. Ощущение было странное: смотрю на тот берег, а там зверь лежит, громадный волнистый зверь. Особенно это зимой видно. Летом это меньше видно, но тоже шерсть видна, обросший, недвижим. Ну а что такое царство зверя с другой стороны? Это мир мертвых <...> И реальный Закамск (городской район на правом, западном, берегу Камы. – В.А.) отдает миром мертвых. Туда приезжаешь, и ощущение другое, не городское, не нашего города. Он не похож ни на старые сталинские районы, при заводские, хотя вроде похожи должны чем-то быть. Статуя Кирова стоит там во дворике при Кировском заводе, черная, жуткое впечатление производит»²⁴. В стихах Котельникова Кама также ключевой образ, и всегда он имплицирован мотивами рубежа, границы миров.

Надо заметить, что такое восприятие Перми как границы миров не является чем-то сугубо индивидуальным, свойственным только Котельникову. Это именно общераспространенный мотив. Один из его вариантов, где мифопоэтическая компонента также эксплицирована с полной отчетливостью, можно обнаружить, например, в сборнике любительских стихотворений и песен о городе. В поэме Л. Грибеля о Сибирском тракте, где описывается нескончаемый поток арестантов, проходивших через Пермь, отчетливо проявляются мотивы герценовских писем и воспоминаний о Перми как преддверии ада:

И шли, подошвы истирая,
Клонясь под тяжестью оков,
Сквозь пермский край – ворота Рая –

Сквозь взгляды сельских мужиков.
Брели закатною порою,
Щепоть России взяв в кулак,
Где над Березовой горою
Стоял границ Европы знак.
Кто в Рай, кто в Ад!²⁵

Так что мы имеем дело со стереотипом локального самосознания. Другое дело, что Котельников додумывает расхожий мотив до конца, до его мифологической глубины. У него мотив рубежа, границы восстанавливается в своем изначальном смысловом объеме, насыщается индивидуальными эмоциональными обертонами и становится живой формой восприятия и интерпретации.

Как и в случае Зарубина, устные рассказы Котельникова о Перми тесно связаны с творчеством, обнажая внешне неочевидную грань его поэзии. Его устные рассказы демонстрируют почти классический случай пансемиотически настроенного восприятия. Значимой здесь оказывается буквально каждая подробность феноменологии города: названия улиц, номера домов, особенности рельефа, соотношение дат, имена исторических деятелей. При этом абсолютно разнородный материал укладывается в рамки единой интерпретации, инициированной интуицией центра мира. Характерен автокомментарий во время разговора: «Это все – в разные стороны, конечно, кажется разношерстным, но это когда вот так говоришь, а когда мысль движется в уединении и движется без усилия, то подобного рода фактический материал выстраивается вокруг необходимого пути без внешней разношерстности»²⁶.

Если символизм рассказов очевиден и укрупнен, то фактура стихов Котельникова существенно иная. Это, как правило, внешне непритязательные зарисовки городской жизни, подчеркнута бытовые сценки, наполненные точно увиденными подробностями городской, чаще всего окраинной, повседневности. В стихах символизм почти не манифестируется, он растворен в контекстуально свободных, переходящих из текста в текст, мотивах рубежа миров и катастрофы, связанных с разными предметными образами. Только устные рассказы



позволяют вполне восстановить глубину и разветвленность мифологического подтекста, имплицированного этими мотивами в стихах. Стихи и устные рассказы по-разному реализуют единый ракурс и структуру восприятия, которые во многом заданы интуицией места. Это пример локально обусловленного творчества. Поэтому вне пермского контекста глубинная смысловая перспектива стихов В. Котельникова рискует стать неразличимой.

Архетип центра мира в значительной степени повлиял и влияет на восприятие пермской истории. Для разнообразных трактовок этиологического сюжета города характерна тенденция придать его возникновению провиденциальный смысл, приблизив его тем самым к некоему начальному времени.

2. Пермь как начало истории

Мы уже рассматривали в предыдущей главе характерный вариант пермского этиологического сюжета. Пермский духовный писатель XIX века протоиерей Евгений Попов прямо связал возникновение города с провиденциальными целями. Рождение города было идеально предустановлено миссией Св. Стефана Пермского и походом Ермака. Подчеркнув символику нумерологических, номинативных и эмблематических связей Перми, Попов, по существу, наметил, явно его не формулируя, метаисторический сюжет рождения города. Основание Перми, «последнего губернского города пред Сибирью», как бы увенчало движение «евангельского света» на восток, начатое Св. Стефаном и по-иному продолженное Ермаком. Тем самым Пермь как город Св. Стефана должен был воплотить торжество света истины над тьмой язычества и рассматривался, по существу, как сакральный центр.

Сюжет мысли о Перми как священном городе, намеченный протоиереем Поповым, в наши дни получил неожиданное по форме продолжение. Вот рассуждение одного из респондентов: «Наш город когда-то имел название Молотов. Молотов – Маккавей. Чудо Маккавеев – победа совершенно небольшого числа людей над римской армией. Маккавей восстанавливали чистоту веры. Ситуация чем-то похожа на

нынешнюю: то же насаждение язычества и борьба за чистоту веры. В нашем городе что-то маккавейское проскальзывает»²⁷. Интересно, что в этом размышлении о Перми мотивация сакрального значения города никак не связана с именем Св. Стефана Пермского: меняются термины кода, но сообщение остается неизменным. Вот это как раз и подтверждает устойчивость восприятия Перми – сакрального города, стоящего на границе света и тьмы как форпост веры в вечной борьбе язычества и христианства. И это восприятие отвечает исходным эсхатологическим коннотациям образа Пермской страны, восходящим к Епифанию Премудрому.

Другой вариант пермской этиологии имеет тенденцию связывать город с эпохой и именем Петра Великого. Вообще в трактовке вопроса о дате основания Перми нет однозначности. Есть все основания принимать за таковую 1781 год, как это и делал Е. Попов. Именно в этом году был учрежден указом новый губернский город Пермь, торжественно отметивший свое столетие в 1881 году. Однако впоследствии, в начале 1970-х, вопрос о дате был пересмотрен. Отсчет истории города было официально решено вести от даты основания Егошихинского медеплавильного завода в 1723 году, и свое 250-летие Пермь отметила в 1973 году.

Ныне своим основоположником Пермь официально считает В.Н. Татищева: установлен его бюст в мэрии, именем Татищева названа набережная Камы, время от времени возобновляются разговоры о памятнике отцу-основателю города. В то же время, если следовать документированным фактам, придется признать, что к основанию города Татищев не имеет прямого, бесспорного и, главное, исключительного отношения. В строительстве Егошихинского завода, открытие которого принято считать за начало города, никак не меньшую роль сыграл Вильгельм де Геннин²⁸. Гораздо позднее место для губернской столицы окончательно установил, а также отстроил ее и открыл Е.П. Кашкин. Несмотря ни на что, в отцы-основатели Пермь избрала В.Н. Татищева. Каковы мотивы этого выбора, а также пересмотра даты основания города?

Представляется, что выбор продиктован не столько фактами, сколько сюжетологией Города как одного из уни-



версальных мировых культурных символов. Для того чтобы город вполне отвечал своему значению, его основание должно соответствовать по крайней мере одному из следующих условий. Во-первых, рождение города может быть оправдано особой значимостью, избранностью того места, где он основан. Выбор места для основания Перми, как мы стремились показать выше, вполне отвечает этому условию: Пермь размещается в центре мира. Во-вторых, городу желательно иметь миф о рождении или легендарного основателя²⁹. Вот этому второму условию Татищев отвечает более, чем кто-либо из тех, кто так или иначе причастен к истории возникновения города.

Вот как, например, описывал предысторию города пермский летописец В.С. Верхоланцев в 1911 году: «Великий преобразователь России Пётр I для насаждения горного дела на Урале послал туда одного из своих энергичных помощников Татищева. Этот птенец из гнезда Петрова в самый короткий промежуток времени вместе с В.И. де Геннином создал целый ряд горных заводов, в том числе и Ягошихинский»³⁰. Воля этого высказывания выражена не столько его прямым значением, сколько риторической формой. Очевидно, что главным субъектом творящего действия, его первоисточником здесь оказывается Пётр I. А эмблематические перифразы (*великий преобразователь, птенец гнезда Петрова*), гиперболизация (*самый короткий*) – все эти дополнительные средства эмфатического усиления только подчеркивают подспудное желание автора утвердить прямую связь будущего города с «чудотворным строителем» Петром Великим. Татищев и де Геннин – только исполнители его воли.

Но от де Геннина Татищев отличается если не степенью причастности к рождению Перми, то тем, что именно ему довелось войти в культурно-историческую память России с номинацией «птенец гнезда Петрова». Следовательно, Татищев в какой-то мере может выступать как субститут самого державного строителя. С именем Татищева Пермь вступает в контекст исторического мифа о Петре Великом, демиурге новой России, и тем самым приближается к национальной точке творения, нашему «начальному времени»³¹. Такова, на наш взгляд, подспудная мотивация воли Перми к Татищеву.

То, что Татищев в локальном культурном самосознании рассматривается именно как субститут Петра Великого, становится совершенно очевидно в устных рассказах о городе, где этот мотив эксплицируется. Вот, например, характерная реплика на эту тему: «И границу по Уральским горам Татищев провел, ее не было, все было размыто. Пётр Первый провел грань между мирами через Татищева»³². Как видим, «грань между мирами» проводит сам император. Татищев выступает только как его инструмент. Замечательно, что эта реплика обнаруживает глубокий мифологический подтекст темы Петра в связи с Пермью. Пётр трактуется как демиург, вносящий порядок в хаотическое состояние мира: до него не было границ, «все было размыто».

Поэтому нет ничего удивительного в уже упоминавшемся рассказе другого нашего респондента о том, что Пермь и на самом деле была основана не иначе как по личной воле и плану самого Петра Великого, и, более того, у императора были особые виды на Пермь. Приведем этот рассказ полностью. Оказывается, «Петру доложили о наших богатствах и о красоте [места] <...> Петру Пермь понравилась не только геологически, но географически: большая река, которая связывает с севером и югом <...> Богатый лес, есть горы. Удобное место. Для России лес не диковина, но у нас лес другой. Например, карагайский лес под действием влаги каменеет. Венеция стоит на карагайском лесе. И Пётр хотел из Перми второй Петербург сделать. У него были какие-то планы. Петербург был ошибкой Петра»³³. Этот рассказ замечателен не только тем, что прямо утверждает Петра в роли основателя Перми. Оказывается, Пётр замыслил Пермь как второй, «правильный» Петербург, призванный исправить роковую ошибку первого. Любопытно, что к укреплению аналогии Перми и Петербурга здесь подключаются даже косвенные мотивы. Кажущееся на первый взгляд бессвязным упоминание о «карагайском лесе» мотивировано символическим параллелизмом Петербурга и Венеции³⁴. Таким образом, косвенно Пермь утверждается как более основательное и укорененное явление, чем Петербург.

Этот рассказ – эмбрион предания об основании Перми. Он не имеет никаких документальных оснований, но



по-своему удивительно пронизателен. С безоглядной последовательностью вымысла предание формулирует то, чем руководствуются, но что не могут сказать (и даже сознательно помыслить), оставаясь в рамках исторического дискурса, В. Верхованцев и современные пермские краеведы. Решительно выходя за пределы фактов, предание вскрывает символическую матрицу их более осторожных высказываний на тему о начале Перми, выявляет их желаемое, коренящееся в архетипе центра.

Возникает вопрос, насколько типичны приведенные примеры. Конечно, рассказы Н. Зарубина и В. Котельникова предъявляют случаи развитой индивидуальной поэтической мифологии, богатой оттенками, системно трансформирующей данные из самых разных сфер знания. И все же эти рассказы не уникальны. Они представляют вариации общего умонастроения, отличаясь от массовых проявлений архетипа центра, например, от газетной фразеологии, лишь более высокой степенью рефлексивности и творческой направленностью.

Это индивидуальные варианты общей тенденции локального самосознания, обострившейся со второй половины 1980-х годов. Одним из самых заметных стимулов к ее активизации стало открытие и популяризация так называемого «М-ского (Молебского, по названию ближайшего села Молебка. – В.А.) треугольника», территории близ Перми, обладающей некими аномальными геофизическими свойствами и отмеченной частыми появлениями НЛО³⁵. Начиная с 1989 года, после цикла публикаций в газете «Советская молодежь», «М-ский», или «Пермский треугольник», стал местом настоящего паломничества уфологов со всех концов страны, а для пермяков самым «несомненным» свидетельством о Перми как о центре мира, где «как-то выходят параллельные миры, свищ параллельных миров»³⁶. Следует подчеркнуть, что Молебка стала популярна именно потому, что идеально ответила подспудному зову архетипа центра.

Популяризация «аномальной зоны» существенно стимулировала комплекс теллурических переживаний, ту самую склонность «совмещать геологию с духовностью», которая так характерна сегодня для Перми. В 1990-е пермоцентристские

настроения широко распространяются в локальном культурном самосознании и закрепляются уже как некая очевидная данность. Обсуждение краеведами «формулы Перми» на специальном круглом столе как раз и подтверждает это обстоятельство.

В массовых проявлениях такой пермоцентризм широко представлен простой и не нуждающейся в аргументах убежденностью в уникальности и избранности Перми. Поэтому естественной и не требующей оговорок выглядит аттестация настоящего пермяка в газетной публикации, героиней которой, ученый-психолог, отказывается от лестных предложений перебраться в «центр» (Петербург), именно потому что «как истинный пермяк [он] отдает предпочтение своему родному городу, поскольку убежден, что Пермь – центр Вселенной и именно здесь вскоре произойдут глобальные духовные преобразования»³⁷.

Идея природно-космической и провиденциальной избранности Перми, того, что именно в Перми подспудно *«идут процессы глобального масштаба, информационные процессы, которые в течение ближайшего времени <...> смогут реально изменить мироощущение, мировоззрение громадных масс людей»*³⁸, оказывается значимой для мотивации творческой деятельности. Как правило, именно она выступает в роли объяснения, почему наши респонденты не воспользовались приглашением для работы в центре (в Москве, Петербурге или даже на Западе). Приведенный выше пример это подтверждает. Этот мотивационный момент действия локального текста следует подчеркнуть: сценарий бегства из Перми и сценарий завоевания столицы, характерный для 1970-х годов, сменяется новым поведенческим сценарием – сценарием возвращения и стояния на месте, ибо это место и есть центр мира, где происходит все самое важное и существенное для жизни человека.

То есть пермский (и любой другой локальный) текст выступает как важный компонент жизненного мира человека в месте его жизни. Мы убедились, что для многих людей, занятых проблемами самосознания Перми, эта символическая инстанция напрямую связана с проблемой личностного самоопределения. Ощущение личной связи с местом жизни



служит глубоко переживаемой мотивацией деятельности. Приведем показательный фрагмент из беседы с Л. Пермяковой, руководителем рекламного агентства. Она говорит о том, что познание места, где ты живешь, «это процесс осмысления прошлого и себя в этом прошлом <...> Рассматриваешь эти знаки [Пермского звериного стиля], и вдруг возникают картинки, то есть устанавливается связь с этим прошлым, что-то пробуждается внутри. У меня было просто видение <...> Представляете, ночная река, лес, наша Кама, факелы, и почему-то я видела плот на реке, вот эти люди в одеждах древнерусских. Разворачивается действие, и вдруг схватываешь суть, что происходило тогда. <...> И вот это прошлое, наработки прошлого, чтобы они не были утеряны, это, наверное, сверхзадача нашего поколения. <...> Когда идет подключение к корням, когда ты их обретаешь, появляется сила, появляется энергия действовать, что-то созидать»³⁹.

С этим признанием совпадает другое – Н. Шостиной, хореографа, руководителя группы «Пермский параллельный проект», целенаправленно занимающейся художественной реконструкцией пермской архаики: «[Земля пермская] полна тайн и, наверное, очень многие копают эти тайны. И я тоже <...>. Однажды <...> я оказалась в таком странном месте – эстонском городе Раквере. <...> Я забрела в музей, и каково было мое удивление... <...> На первом этаже <...> огромный такой плакат, призыв: посетите зал финно-угорской культуры. <...> Я <...> первый раз в жизни увидела карту миграции финно-угорских народов, увидела очень плохие репродукции блях Пермского звериного стиля. И в том числе, что я увидела <...> Это открытка с символами-знаками стефаниевской азбуки. И <...> весь мой интерес сконцентрировался в этой открытке. <...> Знаки и письмена, которые я видела, вызвали во мне какие-то внутренние вибрации на таком уровне, что где-то внутри я почувствовала, что я прикоснулась к чему-то, что... Там, где я жила, я об этом даже и не думала. И именно эта открытка заставила меня вернуться обратно в Пермь для того, чтобы расшифровать природу вибраций, которые во мне возникли. <...> Наверное, отсюда и возникло такое желание исследовать пермский древний танец на уровне древних пермских символов.

И это как раз одна из тайн, которая меня не отпускает и которой я посвящаю большую часть своего времени»⁴⁰.

Последние три года мы наблюдаем новый этап в процессе развития пермского текста. Поиски «формулы Перми» в достаточно замкнутой среде творческого меньшинства встретились с уже оформившимся социально-политическим заказом структур местной власти, заинтересованных в эффективной репрезентации города и края в информационном пространстве России. Поэтому сегодня оформление территориальной идентичности приобретает институциональные формы, а подчас становится предметом конкуренции и борьбы за влияние. Например, пермское PR-агентство «Ладонь» работу над «имиджем» места и его утверждением в сознании локального сообщества избрало стратегическим направлением своей работы. При этом характерно, что директор агентства Л. Пермякова поиск образа Перми осознает не как технологическую задачу, а именно как проблему самосознания: «Моя задача как агентства, как руководителя не придумать этот образ [земли, города], не написать его словами, а найти людей, организовать людей, общество пермское, чтобы шел этот процесс выработки, процесс самоосознания. И, в принципе, имидж города меня интересует с этой стороны: пробуждение, осмысление всего того, что окружает нас, кто мы такие в этом мире, чем мы интересны этому миру. Вот с этой точки зрения мы и рассматриваем свою задачу»⁴¹. Проблемы территориальной идентичности отражаются в работе местных общественных организаций, таких как «Регион-клуб» и пермская методологическая группа.

Появились первые представительские издания о городе и крае, где концепты пермского текста (прежде всего идея природно-космической уникальности и провиденциальной избранности Перми) непосредственно определяют структуру текста. Характерный пример таких начинаний – буклет «Европа начинается с Перми», подготовленный и изданный по заказу администрации города. На первых же страницах буклета, украшенного репродукциями картин Николая Зарубина, сообщается, что на Пермской земле «более 30 млн лет до новой эры находилась страна Хайрат – прародительница



всех народов мира», что «здесь родился сам Заратустра»⁴². Апелляция к языческому прошлому, таинственному наследию древних ариев, геокосмической уникальности и тайным связям с космосом – все эти черты пермской локодицеи довольно отчетливо связывают ее с традиционалистскими построениями в духе Рене Генона. Вот так, на причудливых путях воскрешения структур архаического сознания, Пермь стремится осознать себя в конце столетия.

Стремление разместить место своей жизни в центре мира характерно, видимо, для любого локального сообщества. Столь же универсальна и действенна символика центра, варьирующая элементы общих мифопоэтических категорий творения мира, мировой горы, мирового древа, мировой оси, священного города или храма. В «Былине о Ельце» ельчан Л. Лобова и С. Погорелова, вошедшей в юбилейный сборник песен о городе, тихий среднерусский городок также приобретает знакомый монументальный и патетический облик центра мира:

Город сам Елец
на горе стоит,
А великий храм
в небеса глядит.

<...>

Он родился в век
да вперед Москвы
И просторы здесь
далеко видны.

<...>

Родила его
мать Быстра Сосна

<...>

И стоит Елец
на горе большой
И разносит клич
по Руси святой⁴³.

Сквозь расхожие черты былинной стилизации в этой песне явственно проступают контуры универсального образа

священного города-храма, поднявшегося из материнских вод в начальные времена («вперед Москвы») и устремленного в небо. Город стоит на высокой горе, стягивающей к себе и объединяющей все окружающее пространство: «просторы здесь далеко видны». Так и Елец, подобно Перми, склонен искать себя в проекции мифопоэтической мировой горы.

Надо думать, подобная параллель не останется единичной, если более широко сопоставить конкретные локальные тексты. Однако если основные структурные варианты категории центра мира немногочисленны, то способы их выражения, модальность и степень интенсивности утверждения места своей жизни в качестве центра мира будут, скорее всего, широко варьировать от локуса к локусу в зависимости от общих закономерностей локального текста.

Очевидно, процессы поиска, отбора, общественного признания и канонизации формул территориальной идентичности, формул места жизни сегодня характерны для всех исторически сложившихся и вновь определяющихся в собственном своеобразии российских земель. Землячество, связь с местом, остается эффективной символической инстанцией персональной идентичности (сошлемся на мнение Здравко Млынара⁴⁴), и такие определения, как *сибиряк*, *уралец*, *москвич* или *петербуржец*, сохраняют свою высокую действенность: социально-коммуникативную, культурно-психологическую и политическую. Опыт Перми это подтверждает. В сознании пермяков Пермь, используя емкие и точные слова Здравко Млынара, «выступает в качестве <...> необычайно эффективного символа»⁴⁵, регулирующего сознание и поведение.

3. Пермь как окраина мира

Пермскую *локодицею*, помимо того, что она имеет преимущественно теллурическую основу, отличает ощутимый эсхатологический компонент. В разобранных выше устных рассказах В. Котельникова он выступает наиболее отчетливо. На наш взгляд, существует семиотическое объяснение именно такой предрасположенности. Для пермского текста в целом, как мы не раз уже отмечали, характерна коллизия



города и имени, города и земли. Между древним, загадочным, семантически богатым и суггестивным именем и городом, исторически молодым и содержательно бедным, есть своего рода зияние: означающее оказывается богаче и суггестивнее своего прямого референта.

Это ощущение сложных, неоднозначных отношений города и его имени регистрируется даже в повседневном сознании горожан. Характерно, что пермяки очень редко называют свой город просто *Пермь*. Как правило, имя употребляется с избыточным, по видимости, дополнением *город*: *город Пермь*. Такова преобладающая норма и официальной, и повседневной речи, устной и письменной. На наш взгляд, подобная особенность номинации города связана с подспудным стремлением разграничить город и землю. Пермяки помнят, что *Пермь* – это нечто более значительное, чем только город.

Встречается даже осознанное противопоставление города и его имени. Например, один из наших респондентов высказал достаточно неожиданное мнение, что название Молотов (с 1940 по 1957 год) более соответствовало городу, чем древнее имя Пермь, которое подавляет город. Подавляет именно потому, что Пермь – это прежде всего имя древней земли: «Тут, на этом месте, нельзя было строить город. Здесь очень древняя земля. Все тут перемешалось: и викинги, и чужь. Тут свое течение времени. Город совсем другие ритмы подразумевает. Город нужно ставить на новом месте <...> Вот эта Старая Пермь его и съела, подчинила себе. <...> Земля заставила жить город по своим законам: неспешность, застой, тут и будущего не надо, все само собой. <...> Самый бурный рост здесь был когда? После войны, когда Пермь стала Молотовым. Потом город опять стал Пермью, и опять застой. Имя влияет»⁴⁶.

Коллизия места и имени, их несоразмерность – это своего рода нервный энергетический центр пермского текста, источник постоянной тревоги и генератор творческих поисков. Мифологизируя место своей жизни, приписывая ему свойства уникальности и избранности в отношении к высшей реальности, будь то провиденциальный план истории, космос или «параллельные миры», пермяки стремятся заполнить зияние между местом и его именем, сомкнуть

их. В психологическом плане это явление можно объяснить действием механизма компенсации.

Но зияние остается. Потому-то пермская *локодица* лишена безмятежности и внутренне драматична. Отсюда ее эсхатологический компонент. В пермском тексте парадоксально совмещается понимание Перми как центра и, одновременно, как границы мира, его гибельной окраины.

Но это уже другой сюжет локальной мифологии, актуализирующей тоническую семантику пермского текста. Не развивая его, приведем в параллель уже прозвучавшим свидетельствам локального самосознания еще одно, противоположное им по взгляду на Пермь.

Стихотворение молодого пермского поэта А. Раха из его самиздатовской книги «Сны» представляет своего рода ступок типичных мотивов другой Перми – гибельного, почти inferнального города.

Этот город в пыли,
Словно дохлая кляча Бодлера.
По хребту его ползают
Чем-то похожие люди,
Исчезая порою
В утробах пустых подворотен.
Красоту их
Ты вряд ли полюбишь, не выпив.

А по улицам сонным
По вкрапленьям окурков нетленных
Тихо плачет и шляется
Провинциальная Вера
В безнадежной тоске –
Потеряла Надюшу и Любу,
Двух сестренок своих,
Ни за что убиенных.

Словно пьяный художник
Набросал эту местность на карту,
Посмотри, – где ни плюнь,
Там уже кто-то плюнул,



И встречает тебя,
Словно челюсть старухи беззубой,
Та, до колик знакомая надпись:
Вокзал «Пермь II»⁴⁷.

Не касаясь вопроса о художественных достоинствах этого стихотворения, отметим лишь нетривиальную сложность его символической конструкции. Стоит, например, обратить внимание, что мотив христианских мучениц, олицетворивших теологические добродетели, здесь сплетен с чеховским сюжетом о трех сестрах, избывающих свою жизнь в «провинциальном городе, вроде Перми»⁴⁸: чеховские коннотации в этих строках вне пермского текста вряд ли были бы различимы. Но более важны в стихотворении Раха мотивы поглощения (*исчезают в утробах*) и чудовищной старухи, встречающей каждого, кто входит в город (вокзал – начало города). Эти мотивы вводят в текст сюжетику инициационного комплекса. Пермь предстает как мучительное испытание, место смерти, но и как место возможного возрождения. На этом уровне (сюжет инициации) прослеживается подспудная связь внешне противоположных образов и концепций. Пермь – избранная земля, центр мира, и Пермь – гибельный город связаны неразрывно.

Парадоксальность пермского текста как раз и состоит в сосуществовании и сложном взаимодействии контрастных уровней символической репрезентации Перми: как Земли и Города, центра и периферии, начала и конца истории, страшного города-фантома и избранного судьбой «светлого града». Пермский текст предлагает творческому сознанию сложные условия существования на стыке контрастных смысловых планов. Это проблемная ситуация, она провоцирует одновременно и ощущение гнетущей враждебности города, и самые амбициозные планы, и убежденность в его особой исторической миссии.

В заключение коснемся поэтики устных рассказов о Перми, которые послужили в этой главе основным материалом для анализа. Как уже говорилось, в обосновании территориальной идентичности рождается соответствующий локальный дискурс – речь места о самом себе. Поэтому проблема терри-

ториальной идентичности имеет свой лингвопоэтический аспект. Возникает вопрос о формальных лингвистических факторах порождения этой речи. Оказалось, что устные рассказы подтверждают общую закономерность порождения пермского текста: для пермской *локодицеи* исключительно важным оказывается фактор имени. У Перми нетривиальное имя. Оно односложно, фонетически экзотично и семантически непрозрачно. Его внутренняя форма нам неясна. Поэтому имя воспринимается как нечто загадочное, как шифр, и это провоцирует квазиэтимологический поиск. Высказывания о Перми часто выстраиваются как анаграмматическое развитие ее имени. В развитие речи о месте жизни включаются механизмы поэтического мышления.

Приведем характерное в этом смысле рассуждение В.А. Шемшука: «Слово 'Пермь', по моему глубокому убеждению, пришло от имени бога Перуна, потому что все имена, которые у нас на карте имеются, и названия народов, они все связаны с божествами. Какие-то другие названия, которые никакого отношения к богам не имеют, долго не существуют. <...> Вечно только божественное. <...> Если в имени страны, народа – высокий по происхождению Бог, то обычно у этого народа и высокая судьба получается. Поэтому название Пермь говорит о том, божественные проявления здесь должны быть. Во всяком случае, легенда о том, что здесь родился Заратустра, где-то с этих же земель ушел Рама, оно вполне имеет смысл. Это кузница богов»⁴⁹.

Другой достаточно колоритный пример – рассуждение молодого энергичного предпринимателя и общественного деятеля В.А. Соколова. Для него идея о том, что Пермь – это центр мира, стала главным обоснованием его деятельности. В своих размышлениях он буквально пользуется понятием «центра мира» (заимствованным, видимо, у Рене Генона), формулируя его как «престол мира»: на земле «существуют такие центры и можно исчислять их как Престол мира». Таким «престолом мира» для России была «Москва Первопрестольная». Но с XVIII века, по мнению Соколова, «престол мира» переходит в Пермь.

Нас интересует обоснование этой идеи. Оно строится исключительно на лингвистических основаниях: «название



Пермская губерния, я считаю, <...> не случайно. Согласные звуки – это звуки утверждающие: *П-Р-М*. Опять же допустим, что *Престол Мира* и *П-Р-М* – это как бы ключевые формулы. А гласные звуки, они смягчают, поэтому мягкий знак, он так и называется мягкий, смягчающий знак. И две такие буквы *П* и *Р*, Пермь, буква «е» – это поток любви. То есть с любовью, с такими мягкими звуками, смягчающими, из этих утверждающих символов *П-Р-М* получилось такое название *ПеРМь*. *ПеРМь* – *Престол МиРа*. <...> Ясно видно, что все звуковые вибрации Престола мира – это и есть Пермь. То есть ни одного лишнего звука»⁵⁰.

Авторов приведенных размышлений легче всего упрекнуть в наивности или невежестве. Но это будет поверхностный подход к реальной проблеме. Язык, на котором говорит невежество, как факт культуры не менее интересен, чем язык поэзии. Конечно, приведенные фигуры мысли не уникально пермские. Буквализация метафор и аналогий, поэтическая этимологизация – эти методы поэтического мышления играют активную роль в развитии локального дискурса. Просыпаются структуры мифопоэтического мышления, и местный космос лепится из того, что находится под рукой.

Итак, исходная смысловая матрица Перми оказалась, как мы можем убедиться, весьма продуктивной. Особо выразительно и вместе с тем с максимальной степенью творческой вариативности наш, условно говоря, «пермский инвариант» проявляет себя в символических структурах художественной литературы. Именно задаче изучения пермского текста в русской литературе XX века посвящена вторая часть настоящей работы.

¹ См., например: *Жеребцов Л.* Ожерелье для любимой // *Вечерняя Пермь*. 1973. 3 марта; *Кашинцев Ю.* Фасады нашего города // Там же. 3 апреля; *Владыкина В.* Пермь – город мой // Там же. 14 апреля; *Юрина Т.* Пермь снимается в кино // Там же. 18 мая; *Личный вклад каждого горожанина* // Там же. 28 мая; *Моисеев А.* Река-труженица // Там же. 20 июня; *Чернова Т.* Город на Каме // Там же. 4 августа; *Город трудовой славы* // Там же. 10 октября; *Бутурлакин П.* Пермь рабочая // *Звезда*. 1973. 6 ноября; *Журавлев С.* Подарок юбилею города // Там же. 16 ноября; *Ксаверьев Б.* Мастерская – весь город // *Вечерняя Пермь*. 1973. 30 ноября; Редакционный комментарий // Там же. 3 декабря; *Радкевич В.* «Я сегодня человек рабочий...» // Там же.

8 декабря; Шаги сегодня и в будущее. Интервью с председателем горисполкома *Г.С. Калинин* // Там же; *Войченко Ф.* Из рук Славянова // Там же; *Шадрин Е.* От первой плавки // Там же; *Юрина Т.* Фильм о городе на Каме // Там же; *Львов Б.* Наш голубой проспект // Там же; *Лежневский В.* Молодо сердце Перми // Там же. 9 декабря; В трудовом вдохновенном марше город празднует юбилей // Там же. 9 декабря.

² Город трудовой славы // Там же. 10 октября.

³ Из беседы с *А.В. Королевым* 27.11.1999. Архив лаборатории литературного краеведения кафедры русской литературы Пермского университета – далее АЛК.

⁴ Из беседы с *Яном Кунтуром* 13.04.2000. АЛК.

⁵ Там же.

⁶ *Грибанова И.* «Соль земли» // МВ-Культура. 1999. №2. С. 2.

⁷ *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987. С. 38–42.

⁸ Из беседы с *В. Дрожащих.* 04.1999. АЛК.

⁹ *Мельников П.И.* Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 7. С. 573

¹⁰ Из беседы с *Н. Зарубиным.* 04.1998. АЛК.

¹¹ Пермский период в геологической истории земли: 285-230 млн лет до н.э.

¹² *Топоров В.Н.* Космогонические мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1994. Т. II. С. 6.

¹³ Из беседы с *В. Дрожащих.* 15.02.1999. АЛК.

¹⁴ Из беседы с *М. Ожигановой.* 26.07.1999. АЛК.

¹⁵ Из беседы с *Н. Зарубиным.* 04.1998. АЛК. Конспективное описание геокосмического мифа *Н.Зарубина* см.: *Фельдблюм М.* Пермская идея в линии и цвете // Вечерняя Пермь. 1999. 20 февраля.

¹⁶ Из беседы с *Н. Зарубиным.* 04.1998. АЛК.

¹⁷ Из беседы с *В.Н. Котельниковым.* 25, 26.04.1999. АЛК.

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Топоров В.Н.* Гора // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1994. Т. I. С. 311.

²⁰ Из беседы с *В.Н. Котельниковым.* 25,26.04.1999. АЛК.

²¹ Там же.

²² Из беседы с *В.Н. Котельниковым.* 13.03.1999. АЛК.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ *Грибель Л.* Сибирский тракт: Поэма // С тобой и о тебе: Стихи и песни о Перми. Пермь, 1998. С. 38.

²⁶ Из беседы с *В.Н. Котельниковым.* 25,26.04.1999. АЛК.

²⁷ Из беседы с *В.Н. Котельниковым.* 13.03.1999. АЛК.

²⁸ *Белавин А.М., Нечаев М.Г.* Губернская Пермь. Пермь, 1996. С. 21.

²⁹ О семиотике основания города см.: *Иванов Вяч.Вс.* К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики: Труды по знаковым системам. Вып. XIX. Тарту, 1986. С. 7–24.

³⁰ *Верхоланцев В.С.* Город Пермь, его прошлое и настоящее. Пермь, 1994. С. 11.

³¹ «Восприятие петровской эпохи <...> обнаруживает отчетливо выраженный мифологический характер: оно основывается на убеждении в полном и совершенном перерождении страны, причем Пётр I выступает как демиург



нового мира, создатель новой России и нового народа». См.: Успенский Б.А. История и семиотика // Успенский Б.А. Избранные труды. М., 1996. Т. 1. С. 31.

³² Из беседы с В.Н. Котельниковым 13.03.1999. АЛК. Сравнение аналогичное рассуждение: «Нас принудили стать пограничным городом, потому что границы не было, была Европа, была Азия. Провидение, вероятно, так судило, что Татищев приехал, Пермь организовал здесь, он же не знал, что это за город будет потом, он еще и границу провел так, что мы оказались последним крупным городом европейским, воротами в Сибирь (из беседы с В.Н. Котельниковым 25.04.1999. АЛК).

³³ Из беседы с Я.П. Львовским 27.02.1999. АЛК.

³⁴ Об аналогии Петербурга и Венеции см.: Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры: Петербург: Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. XVIII. С. 43; Мицн З.Г., Безродный М.В., Данилевский А.А. «Петербургский текст» и русский символизм // Там же. С. 83.

³⁵ Записана любопытная интерпретация «пермского треугольника», автор которой опираясь на версию происхождения имени Пермь от староанглийского *bergt (этимология К. Тиандера) сопоставляет «Пермский треугольник» с Бермудским: «Там Бермудский треугольник, здесь Пермский. <...> Древние слова вообще много значат, они несут какую-то энергетику» (из беседы с Ю.А. Беликовым. 02.1999. АЛК).

³⁶ Из беседы с Ю.А. Беликовым. 02.1999. АЛК.

³⁷ Кудрина Е. О, одиночество, как твой характер крут... [Беседа с психологом Г.Л. Ивановым] // Вечерняя Пермь. 1999. 8 июля.

³⁸ Из беседы с Г.Л. Ивановым. 21.02.2000. АЛК.

³⁹ Из беседы с Л.В. Пермяковой. 12.04.2000. АЛК.

⁴⁰ Из беседы с Н. Шостиной. 10.02.2000. АЛК.

⁴¹ Из беседы с Л.В. Пермяковой. 12.04.2000. АЛК.

⁴² Европа начинается с Перми. Пермь, 1999. С. 3.

⁴³ Лобов Л., Погорелов С. Былина о Ельце // Елецкая быль. Елец, 1996. Вып. 5: Песни о городе. С. 11.

⁴⁴ «В демократических или авторитарных странах, на Западе и в третьем мире международные движения сегодня испытывают болезненный возврат к локальным формам за счет потери значительной части своей аудитории. Все универсальные братства, будь то коммунизм, исламизм или христианство, доказали свою неспособность ослабить привязанность человека к своему кусочку земли, который выступает в качестве фрагментирующегося, но тем не менее необычайно эффективного символа» [Globalization and Territorial Identities. Edited by Zdravko Mlinar. Avebury, England, 1992. P. 62].

⁴⁵ Global Modernities. Edited by Mike Featherstone, Scott Lash and Ronald Robertson. SAGE Publication, 1995. P. 28-33.

⁴⁶ Из беседы с А.Д. Егоровым. 16.06.1999. АЛК.

⁴⁷ Рах А. Сны: Книга стихов. Пермь, 1998. С. 3. Рукопись. АЛК.

⁴⁸ В письме к Горькому от 16 октября 1900 // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М., 1978. Т. 13. С. 427.

⁴⁹ Из беседы с В.А. Шемшуком. 22.07.1999. АЛК.

⁵⁰ Из беседы с В.А. Соколовым. 30.03.2000. АЛК.



Часть вторая

**Пермский текст русской литературы
XX века**



В первой части настоящей работы мы рассматривали Пермь как символический объект, как текст – с его семантикой, синтактикой и прагматикой.

В принципе, понятие локального текста, вообще города или местности как текста, формировавшееся уже в начале XX века начиная с работ Н.А. Андиферова и И.М. Гревса и окончательно сложившееся в работах В.Н. Топорова и Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского и других, в известной степени метафора. Научная метафора. И метафора весьма продуктивная. Здесь мы согласны с суждениями В.В. Налимова, существенно и концептуально обновившего в XX столетии понимание науки как таковой и представление о ее задачах. Научное знание в его родовом значении Налимов склонен понимать как метафорическое: «Мне представляется, что быть научным –

это быть *метафоричным*: способным создавать плодотворные метафоры, возбуждающие воображение и тем самым расширяющие наше взаимодействие с миром. И действительно, с развитием науки увеличивается степень метафоричности ее гипотез. Одновременно с этим естественно растет и плюрализм в системе научных построений»¹.

Однако, по нашему мнению, метафора в научном исследовании может быть продуктивна только в том случае, когда она в конечном счете разворачивается в работающую и верифицируемую структуру, обладающую объяснительным потенциалом. Пермский текст – отнюдь не абстрактная величина или «готовый» логический конструкт. Пермский текст складывается из реальных, конкретных текстов, в их приращении вырабатывая свое смысловое ядро. Те смыслы пермского текста, что были описаны в первой части работы, сложились и сформировались в функционировании, взаимодействии, «прочитывании» различных, но прежде всего литературных текстов, будь то «Слово...» Епифания Премудрого, путевые очерки или письма А.П. Чехова. Художественная литература – самый креативный источник приращения любого локального (и пермского в том числе) текста, самый надежный его строительный материал. Актуализация традиционных значений локального текста быстрее и эффективнее происходит там и тогда, где и когда максимально включается художественная интуиция, талант и дар переплавляют «старые» значения и создают принципиально новые. В многозначном по природе художественном тексте происходят порой неожиданные пересечения и сцепления смыслов – ткань локального текста «ткнут» до ее общекультурной значимости в первую очередь писатели.

Поэтому во второй части нашей работы мы сосредоточим внимание на историко-литературном аспекте пермского текста. Здесь речь идет не столько об инварианте пермского текста, сколько о его исторически конкретных и художественно состоятельных вариантах. Впрочем, их анализ показывает как раз устойчивость и продуктивность сложившейся модели пермского текста; просто в разное время и в соответствии с разными творческими задачами одни элементы матрицы актуализируются за счет других. Если у В. Камен-



ского или А. Решетова на первый план выступают значения Перми-Земли как источника силы, жизни и речи, то для В. Кальпиди и других поэтов 1980 – 90-х годов актуальнее символика Перми-хтонической, инфернальной.

Выбор авторов продиктован, во-первых, значимостью их присутствия в пермском тексте; во-вторых, значимостью их творчества в целом. Но есть и третье: нам важны случаи оригинальной и плодотворной интерпретации локального текста в его собственной неповторимости, где работает именно *пермское*, ведь в литературном изображении Перми может доминировать, скажем, модель провинциального российского города вообще.

Следует также отметить, что нами руководит стремление ввести некоторых пермских авторов в контекст изучения, прочнее утвердить их имя в пермском тексте в тех случаях, когда этого не произошло по причинам не вполне литературного характера (как с А. Решетовым, например), или пересмотреть устоявшуюся, но, на наш взгляд, неадекватную литературную репутацию (как с В. Каменским). Поэтому мы рассматриваем не только маркированные в качестве «пермских» элементы их творчества (да и искусственно выделить их из единого художественного мира было бы затруднительно), но пытаемся дать очерк поэтики автора в целом (здесь естественное исключение – Б. Пастернак, чье творчество глубоко изучено). Пермский текст питает творчество поэтов. А творчество поэтов, в свою очередь, питает пермский текст.



Глава I. Василий Каменский. Пермский текст и проблема авторской идентичности

1. Творчество В. Каменского как проблема

Вполне очевидно, что обсуждение вопроса о мере присутствия Перми в русской культуре в целом и о пермском тексте как форме этого присутствия в частности невозможно без пристального взгляда на личность и творчество Василия Каменского. Ведь именно он вошел в историю русской литературы как «певец Урала и Камы». Это определение – неременная часть всех формул его литературной репутации.

Обращение к творчеству Каменского продиктовано, конечно, не одной лишь «пермской тематикой» его поэзии и не особой значимостью его фигуры в литературе (его литературный вес в советское время был заметно преувеличен). Интерпретация Каменским пермского текста принципиально отлична от интерпретации других авторов, рассмотренных в работе. Ее своеобразие в том, что Пермь в биографии и творчестве Каменского стала центрирующим началом. Это обстоятельство не было замечено исследователями его творчества (а их было немного, объект казался малопривлекательным в своей неталантливости и просоветской ориентации). Не было замечено, может быть, главным образом потому, что периферийные, на наш взгляд, сферы его творчества: стихи, поэмы, историческая беллетристика – сместились в центр внимания, а центральные, сущностно значимые для самоидентификации Каменского: его автобиографическая проза и связанные с автобиографическими мотивами тексты – осознавались как периферийные. Между тем анализ именно этого корпуса текстов представляет, как нам кажется, подлинного Каменского в его художественно нереализованной, но глубокой потенциальности. Для понимания функционирования

пермского текста изучение творчества Каменского дает важный поворот: оказывается, исторически сформировавшийся семиотически значимый локальный текст может оказывать формирующее влияние как на биографическую, так и на «литературную личность» (термин Тынянова) художника, выстраивать, определять его идентичность.

Постановка вопроса о Каменском в таком ракурсе предполагает, что нам, собственного говоря, необходимо рассмотреть его творчество не в каком-то частном аспекте, а в целом, концептуально. Тем более что вообще-то Каменский – фигура почти не изученная. У него есть очень определенная и как бы окостеневшая литературная репутация (выросшая из его собственной риторики самоопределения: поэт-футурист, поэт-ребенок, энтузиаст, певец Стеньки Разина, певец юности, певец Камы). Всем известно: «Каменский остается для нас поэтом радостного утверждения жизни, пылким энтузиастом, влюбленным в родную природу, мастером больших стихотворных полотен, ярко повествующих о прошлом народа, его извечном стремлении к борьбе с угнетателями»². Такая слишком однозначная репутация энтузиаста тяжелой плитой легла на наследие Каменского. Нельзя не признать, что номинально она верна – но только номинально.

Поэтому традиции основательного исследования творчества Каменского практически нет. Единственная книга о В. Каменском пермского журналиста Савватия Гинца³ представляет собой отчасти беллетризованное жизнеописание апологетического характера. В обширных сопроводительных статьях Николая Степанова⁴ и Марка Полякова⁵ к изданиям сочинений В. Каменского немало точных частных наблюдений и суждений, но, во-первых, их статьи имеют обзорный характер, а, во-вторых, оба исследователя оказывались слишком скованными рамками литературной репутации своего персонажа и были вынуждены ее подтверждать. Не утратила своего значения известная юбилейная статья А.В. Луначарского, его наблюдения точны и проницательны⁶. Лучшим же из написанного о Каменском остаются посвященные ему страницы в классическом труде Владимира Маркова по истории русского футуризма⁷. Здесь счастливо сказалась полная идеологическая неангажированность исследователя, сво-



бода взгляда и безупречный литературный вкус. Суждения Маркова о Каменском нередко ироничны, но они всегда трезвы, точны в определении существа проблем и эстетических качеств его творчества и часто проницательны в понимании скрытых (или скрываемых) мотивов жизненно-творческих действий персонажа. Вот, собственно, и вся литература о Каменском, если не считать справки И.Б. Роднянской в краткой литературной энциклопедии⁸, статьи Т.Л. Никольской в биографическом словаре «Русские писатели. 1800 – 1917»⁹, а также фрагментов в академических историях русской литературы и учебных пособиях.

Положение с изучением творчества Каменского не изменилось и в 1990-е годы, время серьезных переоценок и массовых пересмотров репутаций, казавшихся незыблемыми. Притом что внимание к футуризму возросло, творчество футуриста Василия Каменского так и осталось на периферии исследовательских интересов. Лишь некоторые эпизоды, вернее единственный эпизод из его футуристической биографии неизменно вызывал и вызывает интерес историков и теоретиков литературы: это знаменитые «железобетонные поэмы» из книги «Танго с коровами» (М., 1914). Действительно, «железобетонные поэмы» – один из самых оригинальных и цельных по замыслу и исполнению экспериментов русского литературного авангарда в области визуальной поэзии¹⁰. Нередко литературоведы обращаются также к автобиографической книге Каменского «Путь энтузиаста» (М., 1931), но почти исключительно как к документальному источнику сведений по истории русского футуризма. Впрочем, именно источниковая ценность мемуаров Каменского признана сомнительной: «эмоциональность и живость изложения» в них, по справедливому замечанию Т. Никольской, слишком «преобладают над документальной точностью»¹¹, чтобы относиться к ним как к безусловно надежному источнику.

Подавляющая же часть литературного творчества Каменского пребывает в забвении, вне зоны исследовательского и читательского внимания. Причины такого пренебрежения очевидны. Поэзия и проза Каменского 1920 – 30-х годов проникнута духом самого откровенного и безудержного идеологического сервизма и при этом совершенно беспомощна

эстетически. Это преимущественно откровенно конъюнктурная литературная поденщина. С разной степенью откровенности об этом высказывались все, даже апологетически настроенные, авторы.

Но есть и еще одно, и нередко решающее, если согласиться с Мандельштамом, что «в применении к поэзии горами движет вкус»¹², обстоятельство. Каменский не увлекает непосредственно, эмоционально, читательски. Как остроумно (хотя и по другому поводу) заметил публицист Ярослав Голованов, он «слишком жизнерадостен, чтобы быть интересным»¹³. Современному читателю довольно трудно разделить однообразно восторженное и однозначное, лишненное оттенков отношение Каменского к жизни и к самому себе.

Следует признать, что сложилась стойкая инерция однозначного восприятия творчества Каменского, и автор представляется нам слишком очевидным, чтобы о нем размышлять. Тем более хотелось бы попробовать понять жизнь и творчество Василия Каменского в их целостности. И сложность разговора о нем состоит как раз в том, что предстоит преодолеть слежавшуюся в привычных определениях очевидность его «жизни и творчества». Преодолеть – не значит зачеркнуть то, что очевидно, или вывернуть очевидное наизнанку. Размышляя о Каменском, мы исходим из фундаментальной презумпции гуманитарного знания, утверждающей, что человек есть тайна. Что тайна эта не может не присутствовать, пусть предельно рассеянно, в текстах, если человек создает тексты. Очевидность же – это кажимость тайны. Поэтому необходимо углубляющее усилие понимания, чтобы взглянуться в глубину того, что представляется очевидным. Надо найти к нему другой подход. Эту задачу мы попробуем решить в тесной связи с одной из линий жизни Василия Каменского, оказавшейся, на наш взгляд, определяющей для всего его творчества. Это его никогда не прерывавшаяся, настойчиво подчеркиваемая биографическая и творческая связь с местом рождения – Пермью и Камой.

Следует напомнить, что вообще все русские футуристы-будетляне по происхождению своему были родом из провинциального захолустья. На это социо- и культурно-географическое обстоятельство до сих пор не обращали должного



внимания. Между тем оно оказалось весьма существенным для русского футуризма, поскольку «география» во многом определила исходный культурный и речевой опыт каждого из его создателей. Никто из поэтов-будетлян (особый случай – Бенедикт Лившиц) не получил законченного университетского образования и не был естественно, по рождению и среде, связан со сферой высокой учено-художественной культуры. Все они переехали в столицу в юношеском возрасте, сложившимися в социокультурном и языковом отношении личностями.

В то же время ни у кого из них локальная тема не стала не то что доминирующей, но даже сколь-нибудь широко представленной в творчестве. В. Маяковский, В. Хлебников, Д. и Н. Бурлюки, А. Крученых – все они были ориентированы на универсальную топику. Единственное исключение – Василий Каменский. Более того, темы и образы его «малой родины», Камы, Перми и Урала стали определяющими в его поэзии и прозе. Все основные формулы его автоидентификации также строились на локальных терминах. Василий Каменский постоянно манифестировал себя как поэта Урала и Камы. Само его имя – Каменский – объединилось с именем места рождения – Камой и Камнем-Уралом. Именно этот вполне очевидный факт, на наш взгляд, выводит к духовно-ценностному ядру его личности и структурам творческого воображения.

2. В. Каменский и категория «детского» в русском футуризме

В общепринятом представлении об истории русской литературы первой трети XX века Василий Каменский выступает прежде всего в качестве поэта, автора многочисленных стихов и поэм, активного участника футуристического движения. Нам же представляется, что как раз стихи в меньшей степени выражают своеобразие его творческой личности. Именно поэтому мы внимательно рассмотрим вопрос о природе его поэтического творчества 1910-х годов.

Определяя в конце 1920-х годов значение Хлебникова для современной русской литературы, Ю.Н. Тынянов писал, что он принес в литературу новое отношение к слову: новое «словесное зрение», а именно «детское и языческое»¹⁴. Это стало той точкой опоры, которая позволила сместить привычную литературную топику и обновить поэтику. С этим нельзя не согласиться, но необходимо внести существенную историческую поправку. Обращение к «детскому и языческому словесному зрению» было не исключительной особенностью Хлебникова, а скорее общей интенцией его круга.

На рубеже 1900 – 1910-х, когда поэтика и топики символизма уже стали достоянием массовой эпигонской поэзии, именно руссоистская по своим истокам категория «детского» сыграла значительную роль в самоопределении русского футуризма. Мы используем вслед за Тыняновым определение «детский» как метафору, определяющую позицию вне-находимости по отношению к господствующей культурной парадигме. В культурной реальности начала 1910-х годов таковой была учено-артистическая культура символизма: ее темы, ее язык и сформированный символизмом сам тип поэта.

В таком небуквальном понимании «детское» могло отождествляться с «языческим», «варварским», «уличным», то есть шире с маргинальным, стоящим вне традиционной культурной нормы. Определение «детский» предпочтительней, чем другие, лишь потому, что именно категории возраста – детство, юность, молодость – стали главным знаком, маркирующим противостояние футуристов предшествующему поколению – «старикам» и «академикам». Дело, понятно, было не в возрасте. Восемнадцатилетний Блок идентифицировал себя со стариком («я склонен над грудой книжной/ высокий скорбленный старик»), а сорокалетний Каменский провозглашал, что «мы в 40 лет – / тра-та – / Живем, как дети».

Категория «детского» действительно была ключевой для самосознания Каменского. Она оставила свой след и в его поэтике, и, тем более, в многочисленных самоаттестациях. «Поэт-ребенок», «вечный юноша» – главные формулы его автоидентификации, подхваченные современной критикой и превратившиеся в штампы. «Молодость, юность, детство



были всегда нашими солнцeveющими источниками творческих радостей», – писал Каменский и не только выражал этим общее настроение своего круга, но и формулировал определенную творческую позицию в исторически наличном культурно-языковом поле¹⁵. Ведь «детство», «язычество», «наивность» или «дикость» – все эти определения дают лишь градацию выражения одной и той же творческой установки, объединявшей пестрое футуристическое движение. Это установка на редукцию существующей культурной традиции, ученой и артистической, именно в символизме достигшей, казалось бы, последней степени утонченности. Традиция редуцировалась, и новаторы начинали с нуля культуры, со слова, маргинального по отношению к традиции: «языческого», «наивного», «детского», «уличного», «хулиганского», «примитивного» и т. п.

Собственно говоря, в такой установке не было ничего неожиданного. Понимание необходимости какого-то решительного разрыва с тяготящей инерцией наличного культурного опыта, его редукции к чистому листу как возможному источнику обновления созрело значительно раньше, чем появились реальные симптомы футуристического варианта сдвига литературной парадигмы. Причем это понимание вызревало в лоне самого символизма. Его вполне отчетливо сформулировал Александр Блок в своей ранней, еще 1905 года, статье «Краски и слова» (Золотое руно. 1906. №1), которую по выраженному в ней настроению можно было бы назвать предфутуристической.

Блок выразил здесь те вкусовые импульсы и тяготения, которые способствовали формированию футуристического движения. Для него самого этими импульсами были чувство усталости от мудрствующего, отягощенного культурной памятью и схематичного слова и, соответственно, тяга к альтернативному полюсу предметности, свежей простоты, природной естественности. При этом Блок чутко предвосхитил ту роль, которую сыграла в обновлении отношения к слову живопись, она «сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети», ведь у детей «слово подчиняется рисунку, играет вторую роль»¹⁶. Симптоматично, что за иллюстрацией к этому тезису Блок обратился к повести

«Ноа-Ноа» Поля Гогена: «Прекрасен своеобразный <...> стиль художников. Они обращаются со словами как дети; не злоупотребляют ими, всегда кратки. Они предпочитают конкретные понятия, переложимые на краски и линии. <...> Оттого они могут передать простым и детским, а потому – новым и свежим, языком те старинные жалобы, которые писатель таит в душе: ему нужно еще искать их словесных выражений; и вот он их ищет и уже забывает боль самую благородную, и она уже гниет в его душе, без того обремененной»¹⁷.

Другой источник наивного и свежего слова Блок пронизательно увидел в обращении к формам примитивных культур. Ведь дикарь – это тот же ребенок, и поэтому даже отягощенный культурой европеец, попавший в страну, где все цветет и «голые дикари пляшут на солнце, – должен непременно оживиться и, хоть внутренно, заплясать»¹⁸. Этих выдержек достаточно, чтобы убедиться, как точно Блок прогностировал программные речевые маски субъекта нового слова: ребенок и дикарь. Именно в этом, блоковском, ключе позднее сформулировал истоки реформы Хлебникова Тынянов: «Ребенок и дикарь были новым поэтическим лицом, вдруг смешавшим твердые «нормы» метра и слова. Детский синтаксис, инфантильные «вот», закрепление мимолетной и необязательной смены словесных рядов – последние обнаженной честностью боролись с той нечестной литературной фразой, которая стала далека от людей и ежеминутности»¹⁹.

Радикальные «опрошенческие» настроения Блока не оставались только на уровне проекта. Его собственные, 1905 – 1906 годов стихи отразили эту предвосхищающую будущее тягу к наивному детскому слову. Вот характерный тому пример: «Сидят у окошка с папой. /Над берегом выются галки. /– Дождик, дождик! Скорее закапай! /У меня есть зонтик на палке!»²⁰ Подобные строки вплотную приближались к сфере поисков, например, Елены Гуро, блоковское влияние в стихах которой очевидно. Творческую программу, сформулированную Блоком в статье «Краски и слова», по точности приближения к кругу проблем и решений, которые будут обсуждать и манифестировать футуристы в начале 1910-х, без значительных преувеличений можно назвать предфутуристической. С одним существенным уточнением. В отличие от Блока, футуристы-



будетляне не могли пожаловаться на усталость от культуры. Маргинальное, «детское», «языческое» или «хулиганское» слово было исходным речевым опытом этого круга.

Блоковские опыты «детской» поэтической речи предвосхитили одно из тех магистральных направлений, в которых на исходе 1900-х годов будут искать источники обновления поэтического слова поэты постсимволистской формации, в особенности такие как Е. Гуро и особенно В. Хлебников. Именно в этом отношении в начале своего литературного пути к ним оказался близок В. Каменский. Характерно, что М.В. Матюшин в воспоминаниях о том, как готовился первый сборник «Садок судей», стихи Каменского приписал Хлебникову: «помню, нам всем понравилось, что кусты вечерние у него назывались «грустинки»²¹. Это не совсем точная цитата из опубликованных в первом «Садке судей» стихотворений В. Каменского «Жить чудесно» и «Серебряные стрелки», где кусты названы «грусточками». Пересечения с Хлебниковым у Каменского есть. У него, например, можно встретить и первоначально хлебниковскую фактуру образа: «Недвижность ястреба /Раскрыленная /Сулила затейщикам /Удачи выдумок»²². То есть было общее направление поисков, объединявшее поэтов нарождавшегося футуризма, открытия и находки пересекались. Эту общую базу мы определяем как тяготение к «детскому»: мировосприятию, слову, видению.

Собственно говоря, именно с поэтикой речевого примитива (в разных его вариациях – от «детского» до «варварского») оказались связаны немногие, но подлинные художественные удачи В. Каменского в стихах. В частности, отдельные стихотворения из его первой репрезентативной подборки в альманахе «Садок судей» 1910 года. Показательно, что именно В. Каменского (и Хлебникова) из всех опубликовавшихся в первом «Садке» выделил Н. Гумилев. Стихи Каменского оставили у него «впечатление новизны, свежей и радостной»²³. В кратком, но емком по мысли отзыве он отметил, что Каменского отличает особенный, прямой подход к предмету без претензий на обобщение, он видит его как бы в упор, сосредоточиваясь именно на «частностях» жизни природы. Оттого ему «не приходится напрягать своего голоса, и все, что он говорит, выходит естественно».

Подтверждая свои суждения, Гумилев сослался на стихотворение «Серебряные стрелки», где описывается, как автор в жаркий летний день лежит на дощатом плотике на речке и действительно в упор (*«прислонившись носом к самой воде»*, как не совсем ловко выразился поэт) следит за игрой мальков. Стихотворение тем и наглядно, как малая подробность, прямые обстоятельства происходящего заполняют весь горизонт физического видения и весь объем эмоционального переживания. За этой картиной не предполагается никаких вторых и третьих смысловых планов, переживание лишено и тени рефлексии, оно на самом деле чисто и цельно. Подобная эмоциональная и созерцательная поглощенность предметом и вообще-то «несоразмерная» по поводу интенсивность реакции – это как раз прерогатива того взгляда, который мы условно характеризуем как наивный «детский» взгляд.

Значительный историко-литературный интерес (и не только исторический) представляет большое стихотворение «Детство мое» или, точнее, цикл миниатюр, в каждой из которых Каменский обращается к каким-то памятным впечатлениям своего пермского детства, прошедшего в доме близ буксирной пристани, на самом берегу Камы. Приведем одно из стихотворений, вошедших в этот цикл:

Внизу еще жил Никитич
Черемный он и делал иконы
Носил огурцы из парника
Нам и кормил птичек
У коровьего загона
Все ладно –
Только нас не тронь.
Да не тронь пожалуйста
Нисколючко – мы тоже голуби
А-гурль-а-гурль.

(ЗВ. С. 89)

Характерная поэтика наивно прямого, бесхитростного, не уклоняющегося названия предметов и действий, живая точность фиксации на глазах рождающегося, спонтанного и



еще «корявого», нелитературного, речевого жеста, интимность интонации речи про себя – все здесь напомнит современному читателю скорее о Яне Сатуновском, о некоторых вещах Бориса Слуцкого, о лианозовцах, даже о Всеволоде Некрасове, чем о Василии Каменском. Этот текст прямо предвосхищает поэтику русского «конкретизма». Тем не менее это все тот же Каменский, и не удивительно, что Борис Слуцкий мог писать о нем с неподдельным интересом²⁴.

Приведенный пример поэтического «конкретизма», конечно, из немногих у Каменского, но он далеко не единственный. А главное, совсем не случайный, потенциально предполагаемый и не выходящий за рамки возможностей. Немногочисленные, но стилистически вполне воплощенные «конкретистские» стихи Каменского обнаруживают одну из стиливых возможностей или модусов поэтической речи, глубоко укорененных в природе его речевой практики, ориентированной в целом на речевую спонтанность и наивное «нелитературное» слово, которое мы условно определяем как «детское», «примитивное», то есть маргинальное по отношению к той норме поэтического словоупотребления, которое было утверждено символизмом.

Другой, «варварский» модус такого слова реализовали стихи Каменского, связанные с темой Степана Разина. Самым известным примером стало почти сакраментальное стихотворение «Сарань на кичку!». Большинство этих «barbaric and forceful miniatures in verse»²⁵, как удачно определил их речевую природу Владимир Марков, Каменский объединил в поэме «Сердце народное – Стенька Разин». Это действительно варварское слово, вырастающее из грубой, сырой, не тронутой культурой и интенсивно переживаемой телесности жизни, слово, тяготеющее к крику как пределу спонтанности и телесности выражения. Не случайно эти «разинские» стихи так щедро инкрустированы ономастическими имитациями криков, воплей и шумов разноязычной толпы, не случайно композиционно они строятся так, что последние строчки часто буквально взрываются варварской глоссолалией.

Это я про себя распеваю – про ухаля.
День баскущий – а чолн мой дырявой

Надо бы чинить – да недосуг мне
 Кто без меня будет орать, какая харя
 Какой иной леший рыжий – корявой
 Кто будет гореть пнем в огне.
 О – у – у – о – брр.
 Незастуй – мррр –
 Вво – уу – ух – мать.

(ЗВ. С. 104)

Однако ни тот ни другой модус наивного, маргинального, «детского» слова не был реализован в стихах Каменского последовательно как доминирующий системный стилистический принцип. Сам Каменский, не проявивший ни способностей, ни склонности к последовательной и действенной рефлексии, просто не осознавал такие произведения как возможное основание оригинального и самостоятельного направления творчества. Иначе говоря, категория «детского» (в отличие от поэтики слова у Е. Гуро или В. Хлебникова) не развернулась у Каменского в целостную стилевую парадигму, которую Тынянов определил как «детское словесное зрение». «Детское» как стилевой принцип проявлялось в стихах Каменского спорадически, так и не обретя системного характера.

По большей части стихи Каменского представляют эклектическую смесь фразеологии и «стиховых макетов» (Тынянов) символистской поэзии со стилевыми образцами футуристического мейнстрима, воспринятыми с внешней стороны, наивно и поверхностно. Литературно оригинальные, стилистически «чистые» и самодостаточные поэтические вещи у Каменского единичны и буквально тонут в массе посредственных стихотворений. Он отдал особенно щедрую дань эгофутуристическому эстетизму комфорта и моды, игровому гениальничанью не столько даже И. Северянина, сколько его многочисленных последователей. Именно в этом духе написана большая часть стихов, вошедших в книги «Девушки босиком» и, особенно, «Звучаль веснеянки». Если они и представляют интерес, то только с точки зрения эволюции массовой поэзии 1910-х годов, как по-своему яркое выражение *трагедийного* разложения языка поэзии символизма.



Этому есть свое объяснение. Каменский познакомился с «новым искусством» в конце 1900-х, как раз в ту пору, когда из гонимого оно стало столь модным и стилистически общедоступным, что даже «провинциальный читатель», по словам Блока, решил, что уже пора – «настало время быть “дерзким и смелым”»²⁶. Именно к этой категории поклонников «нового искусства» принадлежал и Каменский. Он приехал в Петербург в возрасте 22 лет, не имея за плечами даже гимназического образования. Симптоматичным свидетельством понимания и восприятия им современной литературы стала лекция «О молодой литературе: от Чехова до наших дней», которую он прочитал в Перми 20 августа 1909 года. Каменский рассказывал пермской публике о Чехове, Горьком, Андрееве, Бальмонте, Бунине, Зайцеве, и его выступление было характерно как раз тем, что «новое искусство» он воспринимал недифференцированно, суммарно. С энтузиазмом Каменский провозглашал, что «декадентство победило <...> потому, что мы сами изменились <...> мы сами стали символистами, импрессионистами». Одновременно, будучи уже знакомым с В. Хлебниковым (в частности, ему была хорошо известна статья «Курган Святогора», где Хлебников обосновывал «права словотворчества»), Каменский пропагандировал идею «самовитого слова», говорил о том, что в новой литературе «слово перестало быть орудием для выражения мысли», что оно «живет само»²⁷. Чехов и «самовитое слово», Горький и Бальмонт – все эти разнородные художественные миры размещались у Каменского в одной плоскости. Подобное недифференцированное и эклектическое отношение к литературным образцам было характерной приметой массовой поэзии.

Бурный процесс омащования приемов и топики «нового искусства» в конце 1900-х годов выразительно описал Блок в статьях и рецензиях 1907 – 1909 годов: «спрос на новое искусство возрастает с каждым днем. <...> Сотни юношей вмиг стали художниками (заметьте: почти исключительно лирическими поэтами <...>). И что же? Форма дана – шаблон выработан, и формальному вопросу “как” способен удовлетворить любой гимназист. Но и на вопрос “что” гимназист ответит по крайней мере удовлетворительно: он – яростный

поклонник нового искусства <...>, он видит в городе – “дьявола”, а в природе – “прозрачность” и “тишину”. Вот вам – удовлетворительное содержание»²⁸. Кстати, пример расхожей тематической оппозиции (город и природа), приведенный Блоком, довольно точно воспроизводит конструкцию лирической повести Каменского «Землянка». И это, конечно, совсем не случайное совпадение. Ведь Каменский и был одним из тех «сотен юношей», о которых писал Блок, и вполне в духе времени именно в роли Поэта он увидел высшее жизненное призвание.

Но ему удалось добиться того, чего не удавалось многим. Не обладая значительным художественным талантом, Каменский был в высшей степени одарен сильным жизненным темпераментом, высокой активностью и предприимчивостью. Обстоятельства места и времени связали его с футуристическим движением в культуре. И в конечном счете ему удалось сыграть роль Поэта-футуриста и утвердить себя в этом качестве в сознании современников и потомков. Литературная репутация Каменского зиждилась отнюдь не на литературном качестве созданных им произведений. Как литератор он был всего лишь одаренным дилетантом, что совсем не исключало отдельных художественных удач, о которых мы говорили.

Это утверждение, повторимся, совсем не означает, что поэтическая продукция Каменского совсем не достойна внимания. Речь идет только о том, с какой точки зрения следует рассматривать поэтическое творчество Каменского, чтобы увидеть его в естественно присущих ему масштабах. Стихи Каменского интересны не с точки зрения развития нового поэтического языка или реализованной в них художественной индивидуальности, а преимущественно как эволюционное явление, как отражение обширной и пестрой периферии поэтического потока 1910-х. Эти стихи выросли, как мы попробуем показать, из травестийного разложения большого стиля символистской поэзии и поверхностного усвоения футуристических стилевых тенденций: словотворчество, широкое использование «сырого», внекультурного варварского слова. Словом, стихи Каменского – это явление смеси разнородных языков.



В книгах «Девушки босиком» и «Звучаль веснеянки», например, стихи буквально испещрены следами популярных текстов «высокой» поэзии. Фразеология и мотивы символизма эклектически и беспорядочно смешаны в них с просторечием и письмом в футуристическом духе. И, главное, элементы языка символистской поэзии смещены функционально, они включены в иную, почти бытовую, коммуникативную ситуацию и среду. Они используются как декоративные элементы, отвечая стихийно сложившемуся у Каменского представлению о «красоте слога».

Типичный образец такого смешения – стихотворение «Ч – знак мистический» (ЗВ. С. 54). Внешне это футуристический эксперимент в духе Хлебникова²⁹: Каменский «исследует» значение звуко-буквы «Ч». Но футуристична здесь только броская графика текста с громадной буквицей и неравносложными строками. По лексическому колориту и мотивам это скорее обломки знаменитого «Челна томленья», безотчетно для автора всплывшие в его памяти: тот же «вечер», «чорный», «чары» и если не буквально «чуждый», то «чужой». Словно в подтверждение того, что «футуристический» эксперимент подсказан именно Бальмонтом, стихотворение завершено редуцированной цитатой из другого, столь же известного бальмонтовского текста: «Чей журчей /Я – ничей». Трудно не узнать в этом двустишии хрестоматийно популярного: «Я – прозрачный ручей, /Я – для всех и ничей».

В стихотворении «Призрак» (ЗВ. С. 94) столь же отчетливо проступают очертания блоковской «Незнакомки»: «И дивной грустью завороченный /Смотрю в окно любви моей /Но счастьем прошлым вновь встревоженный /Я не скажу ни слова ей» (ЗВ. С. 104). Здесь мы найдем, разумеется, «закатный час», «крыльцо» и «венчальное кольцо», «таинственный» и «единственный», «алые кресты», загорающиеся в вечерних окнах, и туманную «даль» городских улиц – словом, всю привычную фразеологию блоковских городских стихов. Но никакой магии, никакой тайны, перед нами тривиальный мещанский романс, и бытовая коммуникативная природа предложенного текста даже подчеркнута комически двусмысленным посвящением: «О.Ф. Поповой – славной сотруднице по книгорждению».

Стихотворение «Стерегу» построено как очевидный перифраз популярных гумилевских «Капитанов» (ЗВ.С.71): «В лебединности строгих *изгибов* /На путях облаков *кораблей* /Разгораются алые стаи /Из *жемчужных* костров журавлей» («На полярных морях и на южных /По *изгибам* зеленых зыбей/Меж базальтовых скал и *жемчужных* /Шелестят паруса *кораблей*»).

Лирический топос поэта-пророка, обращающегося к толпе с пророческим словом, восходящий, видимо, к Андрею Белому, с легкостью адаптирован Каменским к привычной для него ситуации выступлений перед курортной публикой в стихотворении «Приехал в Ялту»: «О гости Крыма столичные и из уездов /Валяйтесь чаще вы на траве. /Сверх-фантазируйте. /Ходить учитесь на голове» (ЗВ. С. 78). Комизм этой «проповеди» усугубляется тем, что последняя строчка невольно цитирует Заратустру, обращающегося к высшим людям: «Возносите сердца ваши, братья мои, выше! все выше! И не забывайте также и ног! Поднимайте также и ноги ваши, вы, хорошие танцоры, а еще лучше – стойте на голове!»³⁰ Философская метафора комически обытовляется.

Все это типичные примеры. Большая часть поэтической продукции Каменского 1910-х годов демонстрирует как раз такую стихию бессознательно травестийного использования тематических моделей и стилистики символизма. И это не только его индивидуальное качество. Травестия символистской эмоциональности и стилистики была одним из общих векторов стилевого развития стиховой периферии в 1910-е годы. Демократизация языка сопровождалась его вульгаризацией.

Малообразованная, но темпераментная провинциальная (или происходившая из социальных низов) молодежь, пришедшая в литературу в конце 1900-х, настраивала свой слух по звучанию слова символизма, слова Брюсова, Блока, Белого, Бальмонта, но мистической интуиции и художественной одаренности в массе своей была лишена. Была она лишена и той культуры, которая отличала символистов. Что происходило тогда с высокими образцами? Внешне освоенные слово и конструкция символистской поэзии (в ее шаблонизированных образцах) применялись к наличному жизненному опы-



ту и кругозору, становились средствами освоения бытовых ситуаций и переживаний, высокая стилистика смешивалась с бытовой, с просторечием. Происходило трагическое разложение высокой темы и слова.

Поэтика «дерзаний» и «тайн» из сферы мистических созерцаний спускалась в бытовую, и «Золото в лазури» в 1910-е годы вполне закономерно превращалось в «Ананасы в шампанском». Однако если играющий избытком артистизма трагический стих Северянина как раз благодаря своей виртуозной «чересчурности» порождал эффект иронической игры автора с предметом и темой, то Каменский, как и десятки других поэтов 1910-х годов, был обречен на роль довольно неуклюжей обезьяны Северянина. Почитав непредвзято стихи «Девушек босиком» и «Звучали веснянки», трудно не согласиться с Владимиром Марковым, назвавшим Василия Каменского «чемпионом залихватского футуристического китча»³¹.

В результате, рассматривая поэтическое наследие В. Каменского в целом, мы находим, что хотя его опыты в стихах обнаруживают множество роившихся и порой перспективных стилевых возможностей, ни одна из них не получила последовательного развития. В его лирике не было единого стилистического центра. Стилистически она варьирует от тривиальных красот эпигонского символизма вроде «Я у источника журчального /Стою и не могу уйти – /Ищу томленья беспечального, /Ищу венчального пути» до «железобетонных поэм» и опытов «конкретной» поэзии. Таков стилистический разброс. Возникает впечатление *смеси*, рыхлого конгломерата, скрепленного лишь неизменным единством основного безоттеночного эмоционального тона – залихватскими славословиями молодости и жизни.

Категория «детского» в поэзии Каменского не стала основанием нового «словесного зрения», не развернулась в парадигму стиля, как у Е. Гуро или В. Хлебникова, к которым он оказался близок в начале литературного пути. В стихах Каменского она реализуется преимущественно как тематический компонент. Подлинный же центр творчества Каменского раскрывается не в его стихах, а в автобиографической прозе, стихи – лишь пометки на ее полях.

3. Поэтический и автобиографический дискурсы в творчестве В. Каменского

Предложенный нами взгляд на поэзию Василия Каменского как на часть массовой поэзии 1910-х годов – своеобразный, футуристически окрашенный вариант травестийного разложения символизма – предполагает существенное изменение квалификации его литературного статуса. Ведь существующее ныне отношение к Каменскому (а отсюда и понимание его творчества) во многом определяется тем, что мы некритически принимаем закрепившееся за ним в историографии определение литературного статуса или роли: Каменский – русский поэт, поэт-новатор, поэт-футурист. Именно такая квалификация как необсуждаемая предпосылка ложится в основание исследовательской установки и приводит к существенной аберрации выводов, становится источником недоразумений. Подход к наследию Каменского так или иначе, но был подчинен эстетической оценке: хороший или плохой поэт был В. Каменский. Ведь если Каменский «поэт», то именно «стихи» (а уже затем художественную и автобиографическую прозу) мы рассматриваем как наиболее репрезентативную часть его творческого наследия. Поэтому мы вынуждены искать в стихах Каменского то, чего в них нет, – генеративные структуры его творчества. Не в том состоит проблема, чтобы доказать, что Каменский был хорошим (или плохим) поэтом, а в том, чтобы понять, где же размещался и в чем выражался духовно-ценностный центр его личности.

Поэтому первый – эвристически исходный – вывод, который мы предлагаем, состоит в том, что необходимо пересмотреть закрепившееся за Каменским определение его общепринятого литературного статуса в качестве поэта. Как же в таком случае его определить? К сожалению, этот существенный социологический и, в частности, функционально-ролевой, аспект литературного процесса разработан в нашей литературе недостаточно, и у нас нет термина, чтобы точно квалифицировать роль Каменского в литературном процессе 1910-х годов. Владимир Марков, например, называл его



showman'ом, и эта квалификация имеет не только фигуральный смысл.

Во всяком случае очевидно, что Каменский не «поэт» в том смысле, в каком «поэтами» мы называем Маяковского, Хлебникова, Северянина или даже Крученых, и поэтому бесперспективно искать генеративные структуры его воображения в стихах. Его стихи глубоко вторичны в том смысле, что они лишь производны от *автобиографического дискурса*, образующего главное речевое тело творчества Каменского. Именно автобиографическая проза образует подлинный центр литературного наследия Каменского. И это второй наш вывод, который мы обоснуем позднее, обратившись прежде к вопросу о вторичности стихов в творчестве Каменского.

Производность и вторичность (в функциональном смысле) стихов Каменского имеют вполне определенное текстовое выражение. Во-первых, сам Каменский квалифицировал свои стихи именно как *песни*, их нужно особым образом исполнять: орать, кричать или распевать, чтобы они приобрели свое выразительное качество. Это очевидный факт. На него обращал внимание Луначарский, сравнивая Каменского с менестрелем. То же самое подчеркивал В. Марков: «His poetry began to be written with an eye for effective public recitation, and the showman more often than not substituted himself for the poet»³². Иначе говоря, стихи Каменского не воспринимались как вполне самодостаточные. И действительно, они лишены собственно стиховой и словесной полноты.

Во-вторых, стихи Каменского в подавляющем своем большинстве – это типичный пример «*стихов на случай*». По жанровой своей природе это в большинстве своем типичная «стиховая мелочь», продукты литературного быта: послания, экспромты, комплименты, тосты. Причем их жанровая и коммуникативная ситуативность совершенно ясно обнаруживает себя в такой характерной примете, как посвящения.

Большей части стихов, вошедших в книгу «Звучаль веснеянки», Каменский предпослал необычно развернутые посвящения. Они не ограничиваются, как это бывает обыкновенно, простой именной инскрипцией, а всегда включают более или менее пространное обращение к адресату. В посвящения включаются указания на бытовые привычки

адресата: *Алеше*. – Ты ведь любишь отдохнуть с ружьем. (ЗВ. С. 11); личные пожелания: *Пете*. – Мы еще с тобой покосим на Каменке. (ЗВ. С. 46); *Эленьке Григорьевой*. – Приезжай на Каменку летовать. (ЗВ. С. 41); *Марусе*. – Пусть Лелька твой знает много стихов. (ЗВ. С. 57); комплиментарные характеристики адресата: *Елене Бучинской*. – Четко талантливо Вы исполняете словопластику моих стихов. (ЗВ. С. 9); *Андрею Белому* – чей творческий разлив – Свет из Грядущего – *Крыловейность*. (ЗВ. С. 7); указания на обстоятельства знакомства с адресатом: *И.Е.Репину*. – Это когда я встречался с Вами за чаем. (ЗВ. С. 33); характеристика отношений с адресатом: *О.Ф. Поповой* – славной сотруднице по книгорождению. (ЗВ. С. 94); намек на отношения с адресатом: *Н.И. Бутковской*. – Помню о вашей смуглости. (ЗВ. С. 6). Во всех случаях бросается в глаза особая *приватность* коммуникативной ситуации, которую фиксируют посвящения. Это выражается, в частности, в особой интимности обращения к адресатам, именовании их по-домашнему: *Алеша, Маруся, Эленька* и т. п.

Эти посвящения ближайшим образом напоминают *дарственные надписи* на фотокарточке, книге, открытке и т. п. Они выявляют ситуативный характер стихов, перемещая текст в особую коммуникативную сферу – бытового, дружеского, частного речевого общения. Нельзя сказать, что такая почти бытовая приватность стихов Каменского не замечалась ранее. Тот же Н. Степанов отмечал, что Каменский «говорил в стихах о событиях своей частной жизни, упоминая в них своих знакомых, называя их имена и фамилии»³³. Правда, это наблюдение осталось на уровне простой констатации. Между тем как раз важно подчеркнуть, что стихотворения Каменского приобретали статус почти бытового речевого факта, имеющего преимущественно *автобиографическую* функцию. Такое отношение к тексту в какой-то степени мотивировало, кстати, неразборчивость Каменского при компоновке им книг стихотворений. По крайней мере, делало ее функционально объяснимой. Ведь стихи Каменского в значительной своей части относятся к тому роду текстов, которые в итоговых собраниях «настоящих поэтов» помещаются составителями в разделах: «Шуточные стихи» или «Стихи на случай».



Но Каменскому важна была как раз ценность случая, вызвавшего стихотворение к жизни. Свои стихи он в принципе воспринимал в событийно-биографическом аспекте. Обращает на себя внимание, что все его автобиографические повествования включали в себя множество стихотворений. Особенно это характерно для книги «Его-моя биография великого футуриста» (М., 1918), где стихи составляют значительную часть автобиографического повествования. Однако этот принцип отношения к собственным стихам был изначально заложен и реализован уже в его лирической повести «Землянка».

Повесть «Землянка» (сам Каменский называл ее романом) скрыто автобиографична и в этом качестве прямо превосходит автобиографические книги Каменского «Его-моя биография великого футуриста» (М., 1918) и «Путь энтузиаста» (М., 1931). Даже скупо сообщенные им в этих произведениях (и, конечно, расположенные в новых конфигурациях) факты из собственной жизни в пору, предшествующую написанию «Землянки», позволяют выделить этот жизненно-эстетический аспект повести как очень существенный. Осенью 1906 года в Петербург приехал 22-летний провинциал, не имевший ни профессии, ни даже законченного среднего образования; к весне 1910 года, когда была задумана «Землянка», этот молодой человек уже чувствовал себя опытным журналистом и литератором, был лично знаком с модными и влиятельными журналистами, со знаменитыми писателями А. Блоком, А. Куприным и Л. Андреевым, являлся активным участником кружка художников-новаторов, задумавших настоящий переворот в искусстве. Наконец, он был счастливо и благополучно женат и стал состоятельным.

То есть в эти годы в жизни Каменского произошел вряд ли ожидаемый им самим переворот, и «Землянка» мыслится им актом окончательного самоутверждения в качестве Поэта. Эту интенциональную подоплеку лирической повести и ее автобиографизм пронизательно уловил Владимир Марков, подчеркнув, что «in fact, for the author, the novel was an ambitious undertaking, something terribly significant, a kind of *Divine Comedy* with the hero going through the hell of city life, then cleansing himself in solitary communion with nature, and,

at the end, entering the paradise of peasant life»³⁴. Иначе говоря, для Каменского «Землянка» была метафорой его жизненного опыта и способом самоутверждения.

Рассматривая повесть в таком жизненно-творческом аспекте, мы можем правильно оценить один из компонентов ее структуры – многочисленные стихотворения, включенные в повествование. В основной своей массе они не были написаны для повести специально. В качестве *песен* героя Каменский почти в полном составе включил в «Землянку» подборку своих стихов, опубликованных незадолго до того в альманахе «Садок судей».

Помещая свои собственные, уже известные читателю стихи в новое произведение, Каменский не только подчеркивал тем самым автобиографический момент повествования, но и по-новому их интерпретировал. Переместив стихи в новый целостно осмысленный событийный жизненный ряд героя повести, альтер эго автора, Каменский размещал их в совершенно новой перспективе. Тем самым стихи приобретали качество ситуативной реакции, жеста. Вводимые в ткань повествования, они возвращались к нерасчлененному единству жизни-творчества. Повествование восполняло их необходимым жизненным контекстом. «Землянка» – это автокомментарий к собственным стихам.

Таким образом, *автобиографичность* применительно к творчеству Каменского – это даже не столько жанровая, сколько общая интеграционная характеристика, определяющая функциональное значение большинства его произведений. Он не воспринимал статус «Поэта» как принадлежащий исключительно полю литературной или даже вообще духовной деятельности. Наоборот, словесное творчество было частью осуществления целостной жизненной стратегии – «быть Поэтом». Поэтому каждое отдельное произведение, в особенности это касается стихотворений, было ориентировано на быструю и условную, набросочную по степени словесной осуществленности фиксацию жизненной и коммуникативной ситуации.

Поэтому именно автобиографическая проза составляет центральную часть творческого наследия Каменского в том смысле, что здесь, в рассказе о собственной жизни, реализу-



ется духовно-ценностное ядро его личности. Соответственно здесь, на наш взгляд, и следует искать генеративные структуры его творчества.

4. Персональная идентификация как основа творчества В. Каменского

Если категория «детства» не стала для Каменского стилеобразующей, то как важный тематический компонент его стихов она выразила существенную для Каменского экзистенциальную проблему самоидентификации. Каменский пытается собрать, центрировать собственную личность не в поэзии, а прежде всего в повествовательной интерпретации жизненного поведения.

Вообще мысль о житнетворчестве как основном принципе и самой броской черте его поведения, о понимании им жизни как творчества – это также одно из общих мест в суждениях о Каменском. Не случайно он был так увлечен идеей театрализации жизни и даже издал безудержно и неумно апологетическую «Книгу о Евреинове» (П., 1917). Мейерхольд оценил ее как медвежью услугу известному теоретику театра.

Свою позицию творца жизни как произведения сам Каменский неустанно манифестировал: «из жизни создал я поэмию, а из поэмии стихи». Излюбленной темой его публичных лекций была тема о «поэтических радостях жизни». Он призывал всех быть поэтами собственной жизни. Соответствующий образ творца и поэта жизни закрепился за Каменским в литературной среде достаточно рано. Николай Евреинов посвятил В. Каменскому очерк «Поэт, театрализуя жизнь» (1922). Эта характеристика стала ведущей в литературе о Каменском: «Во многом и жизнь своего писателя строил в соответствии с тем обликом поэта, который вырисовывался в его творчестве»³⁵. В то же время неустанно манифестируемая самим Каменским и принятая в критике на уровне простой констатации эта характеристика не развивалась и, главное, не соотносилась с собственно литературным творчеством Каменского, его стихами, поэмами, прозой.

Конечно, с одной стороны, в позиции Каменского как таковой не было ничего оригинального для культуры начала XX века. В стремлении строить жизнь по законам искусства Владислав Ходасевич видел главную (и драматическую) идею символизма. О «зрелищном понимании биографии» как о родовой черте романтического искусства в целом и символизма в частности писал Б. Пастернак. Футуризм сохранял эту общую установку культуры Серебряного века. Для многих, в том числе и для Каменского она стала главной, определяющей. Для него футуристы – это прежде всего «энтузиасты-строители новых форм жизни»³⁶. Но о связи жизни и творчества, о жизнетворчестве можно говорить применительно к любому поэту. Тем не менее эта тема никогда не становилась ни главной, ни сколь-нибудь существенной применительно к В. Маяковскому или С. Есенину: нам нет насущной необходимости выходить за пределы их поэм и стихотворений. Их литературное творчество говорит само за себя. В поэмах и стихах В. Маяковского – и его жизнь, и его творчество.

Другое дело В. Каменский. Для сложившейся традиции обсуждения его творчества характерно как раз другое. Речь о нем неизменно раздваивается: о поэзии и о жизни отдельно. Причем «жизнь» В. Каменского неизменно оказывается богаче и ярче, чем его «творчество». В историко-литературной характеристике В. Каменского получается так, что главными оказываются все же не стихи и поэмы, а его карьера провинциального актера, робинзонада в прикамских лесах, заключение в тюрьму, участие в авангардных выставках, один из первых в России диплом авиатора и рискованные полеты на «Блерио», конструирование и испытание на Каме первого глиссера, сооружение своего Дома Поэта – хутора Каменка, раскрашивание лица, игра на гармонии, охота, рыбалка и всегдашняя бытовая экзальтация «непромокаемого энтузиаста», вечного юноши. Характерно, что и обсуждение стихов и поэм Каменского всегда сопровождается замечанием об их песенности и о том, как темпераментно исполнял их автор, то есть сугубо литературный текст вводится все же в событийный жизненный ряд: В. Каменский, одетый Стенькой Разиным, выезжает на белой лошади на цирковую арену читать свои стихи.



Красноречиво суждение Марка Полякова: «Василий Каменский вошел в русскую литературу на волне футуризма <...> и занял в ней особое место как талантливый поэт и живописец, прозаик и один из первых русских авиаторов»³⁷. Вошел в литературу в качестве... авиатора. Более чем двусмысленная аттестация: лучший авиатор среди поэтов и лучший поэт среди авиаторов.

Такая жизненная ситуация была чревата для Каменского очевидным внутренним конфликтом, но в литературе о писателе этот конфликт никогда не формулировался как проблема. Единственное исключение – суждение Вадима Шершеневича. Он заметил о Каменском, что если тот «талантлив в своем творчестве, то в своей жизни он еще талантливее»³⁸. Иными словами, Шершеневич ясно (хотя и в очень смягченной форме) сформулировал конфликт жизни-творчества Каменского: его литературное творчество было менее талантливо, чем жизнь. В таком раздвоении присутствует не до конца осознанный и поэтому непроговоренный в исследовательской литературе внутренний конфликт жизни-творчества В. Каменского.

Между тем есть основания утверждать, что самому Каменскому этот конфликт был не только ясен, но и представлял для него серьезную внутреннюю проблему. Это явствует уже из того, что репутация и роль в литературе были для него всегда особой и почти болезненно важной темой. Обратной стороной безудержного самовосхваления в стихотворении «Моя карьера» (характерен сам термин «карьер») была как раз неуверенность в значительности собственной роли, стремление ее утвердить. Одной из наиболее явных попыток проговорить для себя этот конфликт своего положения в литературе стало его автобиографическое повествование «Его-моя биография великого футуриста» (М., 1918). Здесь Каменский стремится как-то осмыслить свою ситуацию, он онтологизирует свою раздвоенность в повествовании. Все житейское в себе он отнес к «Я», все творческое – к «Он». Отсюда мудреное и неловкое название: Его-моя биография. «Он» и есть «Поэт» – чистое выражение творческой ипостаси, служением которой организуется жизнь «Я».

Каменский нередко сетовал, что «избранный путь искусства <...>, как и все пути специального направления», оказался

для него «узким». Когда «хотелось невероятного: так бы весь мир насытил полнотой энтузиазма» (ПЭ. С. 492), искусство, конечно же, могло показаться слишком кабинетным занятием, не способным воплотить все разнообразие порывов творческой энергии. Но между тем подобные сетования как раз и подтверждали конфликтное ощущение собственной творческой нереализованности, а манифестация жизни как непрерывного творчества (при отсутствии реальных и признанных обществом творческих достижений) была, конечно, ничем иным, как символической формой решения этого конфликта. Путь искусства, возможно, узок, но узки все пути, ведущие к спасению.

Нам представляется, что поиски разрешения этого внутреннего конфликта составили подлинный нервный узел творчества Василия Каменского, его интеграционный центр. Этот конфликт ставил перед Каменским проблему персональной идентификации, которая и стала главной для его жизни-творчества.

В связи с такой постановкой проблемы нам необходимо отметить одно существенное методологическое обстоятельство. Обращаясь к «жизни» Каменского, мы подчеркиваем, что речь здесь пойдет не о жизни в прямом биографическом смысле, а о ее литературной конструкции, о тексте, который строил сам Каменский. Это принципиально важно осознавать, когда речь идет о его автобиографической прозе.

Дело не в биографии Василия Васильевича Каменского как осуществившейся в реальном минувшем времени и ушедшей в небытие цепи мотиваций и поступков, отказов и выборов, тайну которых нам не дано узнать. Мы имеем дело с текстами Каменского и с текстами о Каменском. Событие жизни входит в текст, трансформируясь, и становится единицей текста: эпизодом сюжета, комбинацией образов, пучком мотивов. Поэтому, даже говоря об автобиографии, мы должны отдавать себе отчет, что мы имеем дело не с жизнью как таковой, а с ее художественной интерпретацией. Вот это нас и интересует, ибо, интерпретируя свою жизнь, Каменский добивался в тексте того единства и целостности, которых ему не хватало в проживаемой жизни и в творчестве. Словом, «жизнь» Каменского мы имеем перед собой как



выстроенную и постоянно перестраивавшуюся им в автобиографическом дискурсе конструкцию, как рассказ. События, происходившие в жизни, оставались неизменными, но менялись – в тексте – выбор и смысловая диспозиция событий, составляющих жизнь.

На этом стоит заострить внимание, поскольку на практике автобиографическая проза Каменского доселе использовалась только как *документ* – источник сведений о событиях жизни Каменского и мотивах его действий. Хотя как раз источниковая, документальная ценность его мемуаров невелика, как уже неоднократно отмечалось в литературе. Забывая об этом и используя автобиографическую прозу как протокол жизни, мы рискуем смешать существенно разные инстанции. Гипостазируя эпизоды и мотивации автобиографического повествования в события жизни, мы смешиваем жизнь и литературу, событие или мотив действия рискуем подменить риторической фигурой. Когда комментатор пишет, что «в увлечении великим техническим открытием – авиацией – у Каменского сказывалось стремление к выходу на неизведанные просторы стихий»³⁹, то как раз происходит смешение рядов: жизни как таковой и литературного повествования о ней. Полагая, что он комментирует событие жизни, на деле критик реальную жизненную мотивацию подменяет литературной формулой, которую предложил ему Каменский. Ведь *стремление к выходу на неизведанные просторы стихий* – это литературное определение, то есть, конкретнее, одна из типических формул романтического дискурса, в пределах которого осмысливал себя Каменский.

Существо нашего подхода состоит как раз в том, что проблему персональной идентификации мы понимаем здесь не в психологическом аспекте (это предмет особого исследования), а именно как литературную: как человек обретает себя в повествовании о себе. В этом отношении мы следуем герменевтической традиции и прежде всего Полю Рикеру, убедительно показавшему, что человек «познает себя не непосредственно, а исключительно опосредованно, через множество знаков культуры»⁴⁰. Литература, а именно автобиографический дискурс, как уже говорилось, стала для Василия Каменского средством персональной идентификации.

И наша задача состоит в том, чтобы найти основные символические формы его интерпретации собственной самости.

Итак, мы имеем дело с биографией, ставшей текстом, с жизнью, самим Каменским написанной в жанре автобиографического повествования, где жизненные события трансформированы в повествовательные единицы, в образные ряды. Мы не должны гипостазировать единицы текста в жизненные события, разрывая текст и уходя к воображаемому референту, мы будем фокусировать взгляд на поверхности текста, выявляя текстообразующие формы, которые структурируют события жизни. Да, в автобиографии Каменский описывал, конечно, свою жизнь, но конфигурация (причем от этапа к этапу меняющаяся) событий и проектов жизни осуществлялась им на основе тех моделей идентификации, которые предоставлял ему язык культуры.

Литературную стратегию преодоления своей дилеммы жизни и творчества Каменский нашел, обратившись к жанру автобиографии, сделав центром творчества описание своей жизни. По отношению к автобиографии все оказывалось рядоположенным: поступок или стихотворение. Жизнь-творчество автора конфигурируется, интегрируется и происходит в автобиографии. Только там она оказывается целостной.

Все это значит, что генеральные структуры воображения, *о-смысливающие* его отдельные тексты и размещающие их в общем смысловом поле жизни-творчества, мы должны искать не в имманентно рассмотренных отдельных поэтических произведениях и не в их совокупности, где они рассеяны, а прежде всего в той художественно осмысленной онтологии личности, в мифе о личности, которая более непосредственно, решительно и последовательно реализована в автобиографической прозе.

Специфика автобиографизма Каменского, повторим, состоит и в той роли, которую играет в нем детство. Детство как своего рода парадигма всей жизни стало основой личной жизненной онтологии Василия Каменского и интегрирующим центром его автобиографического дискурса. Парадигма детства в автобиографических произведениях, в отличие от стихотворений, объединила речевую маску и самопережи-



вание. А специфика переживания детства у Каменского – это невозможность детство избыть и преодолеть. Попытка взросления, инициации всякий раз оказывается у него неуспешной, отбрасывает его обратно в детство (а значит, и к Перми). Категория детства стала основой персональной идентификации и возможностью постоянного возвращения к детству – источником личностного самоутверждения.

5. Детство в творчестве В. Каменского

Апеллируя к символике греческой мифологии, Пастернак определил детство как «заглавное интеграционное ядро» всей жизни, где в «наглядном, мгновенно обозримом» единстве собраны основные элементы будущего, его зримые предзнаменования: «Какие-то части зданья, и среди них основная арка фатальности, должны быть заложены разом, с самого начала, в интересах его будущей соразмерности. И, наконец, в каком-то запоминающемся подобии <...> должна быть пережита и смерть»⁴¹. Именно такое *парадигмальное* понимание детства, выраженное емкой формулой Пастернака, было интуитивно очень близким Каменскому. Однако если Пастернак именно в преодолении детства видел главную жизненную необходимость и личную задачу, то Каменский, напротив, возможность постоянного возвращения к детству осознавал как главный принцип своего личностного существования и адекватности.

Обозревая автобиографические мотивы в творчестве Каменского, обращаешь внимание на его особо акцентированную и неизменную привязанность к впечатлениям раннего детства вообще и к обстоятельствам своего рождения в особенности. К изображению этого события Каменский возвращался с неизменным постоянством. «Босиком по крапиве» (1914), «Его-моя биография великого футуриста» (1918), «Рождение на камском пароходе» (1922), «Путь энтузиаста» (1931) – во всех этих произведениях Каменский обращается к истоку своей жизни, событие рождения становится предметом повествования.

Среди этих текстов особое положение занимает стихотворение «Босиком по крапиве», впервые опубликованное в книге «Танго с коровами» (М., 1914) и позднее вошедшее в книгу «Его-моя биография великого футуриста» (М., 1918).

Представление об этом стихотворении трудно составить вне той оригинальной графической конструкции, в которой оно было впервые представлено в книге «Танго с коровами». Это один из удачных опытов использования визуальных средств в поэзии. Выделяя графическими средствами отдельные слова и размещая фрагменты текста в плоскости листа, Каменский не только подчеркивает важные для него внутритекстовые связи и отношения элементов, но и устанавливает дополнительные, новые: такие, которые в обычном графическом варианте были бы неочевидными или даже совсем необязательными. То есть графический вид слов и пространственная композиция текста становятся в стихотворении Каменского конструктивными, направляющими наше восприятие факторами чтения.

В частности, в наших целях (выяснение художественной семантики биографического события) особенно важно остановиться на первой «строфе», выделенной в особый визуальный блок. Если попытаться описать ее, то выглядит этот фрагмент текста следующим образом. Прямо напротив и вровень с крупно набранным годом рождения «1884» столбцами напечатаны две «строки», разделенные горизонтальной чертой: первая – «на КАМЕ, на КАМНЕ» и, прямо под ней, вторая: «вася КАМЕНСКИЙ». Фамилия «КАМЕНСКИЙ» набрана тем же шрифтом и кеглем, что слова, обозначающие место рождения – «КАМА» и «КАМЕНЬ» – и размещена по одной оси симметрии с ними. Все три слова вместе визуально образуют пирамидальную фигуру. Четвертой «строкой» напечатана дата рождения: «апрель 5 перед ПАСХОЙ». Слово «ПАСХА» набрано тем же шрифтом, что имя и место рождения, и размещено под ними. Итак, КАМА, КАМЕНЬ /КАМЕНСКИЙ /ПАСХА – эти четыре слова, составляющие своего рода парадигму рождения (место, имя и время), объединены в емкую словесно-визуальную эмблему, ближе всего напоминающую монументальные инскрипты на металле и камне, призванные увековечить имя. В том числе, как это ни странно, надгробные.



Анализируя эту словесно-визуальную эмблему, отметим прежде всего, что графическое сближение слов подчеркивает изоморфность или даже эквивалентность времени, места рождения и имени героя. Такая визуальная композиция элементов фразы, сообщающей о месте и времени рождения героя, делает буквально зримой авторскую интенцию, а именно: ощущение глубинной внутренней, почти телесной своей связи с местом рождения. Имена КАМА, КАМЕНЬ и КАМЕНСКИЙ сходны для автора не только звуковой материей. Коренное родство имен символизировало гомоморфизм героя и места рождения. Каменский осознавал себя сыном Камы и Камня-Урала почти в буквальном смысле, и эта поэтическая интуиция действительно стала главным основанием его художественного и человеческого самознания, творчества и творческого поведения, основой его самоидентификации и репрезентации в культуре.

В этом смысле случайное корневое родство имени автора с ключевым именем локуса, Камой, стало для Каменского провиденциальным. Случайность легла в основу закона художественного формотворчества, так что фамильное имя автора может быть принято за псевдоним. Вполне предсказуем в этом смысле ход мысли биографа: «Может даже показаться, будто он нарочно придумал себе прозвище Каменский, <...> так любит он Каму, так много и ярко воспевал ее»⁴². Дополнительный смысл трехчленной композиции имен, организованной по принципу градации – Кама-Камень-Каменский – и внешне напоминающей грамматическую парадигму, состоит также в том, что в этой последовательности имя автора выступает как форма изменения исходного ключевого имени парадигмы. То есть Каменский – это некий антропологический падеж Камы.

Еще одна особенность парадигмы рождения в том, что Каменский объединяет в ней два места – Каму и Камень, тем самым подчеркивая не только фактический, но и символический характер своего появления на свет.

Помимо места в парадигму рождения Каменского органично вошло также время его появления на свет: близ Пасхи. Пространственная компонента дополняется темпоральной. Это важная черта его биографического мифа. Рождение

героя включено в зону сакрального времени и соответственно мыслится как воскресение из смерти.

То обстоятельство, что рождение на Каме-Камне в пасхальное время стало основным биографическим мифом Каменского, подтверждается настойчивостью, с какой он обращался к этому событию, ставшему темой его творчества. В его первом автобиографическом произведении «Его-моя биография великого футуриста» (далее в тексте – ЕМБ) выделена глава «Рожденье», в «Пути энтузиаста» – глава «Появление на свет», в начале 1920-х Каменский написал поэму «Рождение на камском пароходе».

В автобиографической прозе Каменский, развивая парадигму рождения, особо подчеркивал необычность его места. Его заботила отнюдь не протокольная точность локализации, а ее символизм. Если в ЕМБ он подчеркивает, что «родился <...> в центре Урала <...> на золотых приисках»⁴³, то в «Пути энтузиаста» (далее в тексте – ПЭ) событие излагается несколько иначе: «я родился в пароходской каюте деда – на Каме, меж Пермью и Сарапулом <...> Новорожденного мать <...> увезла сейчас же домой – в центр Урала <...>, где мой отец <...> служил смотрителем золотых приисков» (ПЭ. С. 385). Вторая версия как бы восстанавливает полноту парадигмы рождения: «на Каме – на Камне», оттеняя ее исключительность тем, что рождение дополнительно отнесено к центру и отмечено близостью к водным глубинам и сокровищам земных недр: рождение на пароходе посреди реки и перемещение на золотые прииски, к земным глубинам. Версия рождения на камском пароходе была позднее оригинально запечатлена в «Краткой литературной энциклопедии», где в статье о Каменском место рождения обозначено так: «на пароходе, р. Кама, близ Перми»⁴⁴.

Парадигма рождения, как уже было сказано, стала не только основой автоидентификации Каменского, но и запрограммировала его репрезентацию в истории русской поэзии, куда он вошел в качестве поэта Урала и Камы. В этом смысле классической и по-настоящему глубокой можно считать известную характеристику А.В. Луначарского: «В уральском, камском нутре Каменского всегда, словно залежи самоцветов и бурмистского зерна, был неисчерпаемый запас



из почвы идущих подлинных слов, звучащих и сверкающих красками»⁴⁵. Луначарский, вряд ли предполагая и пользуясь в общем-то традиционной риторикой Урала как кладовой самоцветов, замечательно сформулировал идею телесного тождества Каменского и Камы-Камня, которая входила в его биографический миф.

С парадигмой рождения у Каменского связаны устойчивые словесные формулы автоидентичности. Терминами этих формул становятся топонимы «Кама» и «Урал»: «В горах рожденный на Урале» (ЗВ. С. 34), «я разлетелся Уральским орлом» (ЗВ. С. 130), «рожден я /в горах уральских среди озер» (ЗВ. С. 140), «я Поэт – приехал с Камы» (ЗВ. С. 10), «белобрысый юноша с Камы» (ПЭ. С. 409), «разлетевшись соколом с Камы» (ЗВ. С. 11). «Коренным сыном Урала и Камы» называл себя Каменский, и это не было для него простой риторической формулой⁴⁶. Тяжело больной, в мае 1944 года он писал Савватию Гинцу в Пермь: «Посмотри на Каму за меня. Сделай это – мне будет легче. И тебе будет легче. Кама возвращает к юности. Почаще ходи и смотри. Поможет»⁴⁷.

Важнейший аспект парадигмы детства у Каменского составляла темпоральная компонента. Проблема времени была очень важна для самосознания Каменского. Об этом свидетельствуют хотя бы те настойчивость и экзальтация, с какими он всегда апеллировал к детству, юности и молодости, буквально заклиная свою неизменность. В таком заклинании юности выражалась модальность его отношений со временем, желание остановить время. Характерен в этом отношении интерес Каменского к идее метемпсихоза, внушающей надежду на бесконечный возврат к началу и вечное пребывание в мире. Попытка борьбы со временем составляла не до конца осознанную доминанту его сознания.

Именно в отношении к проблеме времени увидел своеобычность Каменского Николай Евреинов. «Я не знаю другого поэта, – писал он о Каменском, – от которого так разило бы юностью с ее улыбками, прыжками, непосредственным подходом к труднейшим проблемам жизни, бесшабашностью, голубоглазием веры и песнями, песнями, песнями! У него настоящая магия преобразования Времени! <...> Быть Василием Каменским – это значит быть вечно 18-летним.

Это значит быть мудрецом, разгадавшим непосильную для смертных загадку»⁴⁸. По непосредственному своему поводу это высказывание отдает дань комплиментарной риторике. Текст был написан по просьбе самого адресата и опубликован в первом (и единственном) номере его собственного журнала: «Мой журнал – Василия Каменского» (1922).

С другой стороны, учитывая культурный статус Н. Евреинова, интеллектуала и одного из самых разносторонних деятелей Серебряного века, нельзя не отнестись к его словам более внимательно, чем к простому комплименту. Это как раз тот случай, когда язык сказал значительно больше того, что намеревался сказать адресант применительно к ситуации. Собственно говоря, почти все, что сказано здесь Евреиновым в адрес Каменского: юность, бесшабашность, песни и прыжки, – это типичная фразеология большинства оценочных высказываний о Каменском тех, кто ему симпатизировал. Но необычно осмысление темы «вечной юности»: привычная риторика вдруг перемещается в совершенно новый, фаустианский, контекст и раскрывает совсем не обыденный смысл.

Каменский, конечно, не был мудрецом, «разгадавшим непосильную для смертных загадку», но Евреинов, на наш взгляд, точно указал на существо и модальность *желания* Каменского, образующего символику его персональной идентификации, культурную формулу его самости и глубинную интеграционную структуру его *жизни-творчества*. Каменский мыслил свою жизнь в терминах и символах перманентной смерти-воскресения и постоянного возврата к своим детству и юности. Мы полагаем, что парадигма *смерти-воскресения*, наряду с парадигмой *места рождения*, образовала устойчивый каркас его персональной идентификации, или личной мифологии, или основного биографического мифа Василия Каменского. Конец очередного жизненного этапа Каменский мыслил как смерть, начало каждого нового – как рождение⁴⁹.

Проследим эволюцию этой парадигматики в творчестве Каменского. Она эволюционировала и развивалась, окончательно оформившись в его главном произведении – автобиографическом повествовании «Путь энтузиаста» (1931).



6. Смерть / рождение в биографическом мифе В. Каменского

Парадигма *смерти-рождения* как общекультурная мифологическая по своим истокам формула была использована Василием Каменским в лирической повести «Землянка», об автобиографическом характере которой мы уже говорили.

Своей содержательной и стилевой фактурой «Землянка» напоминает пестрый коллаж мотивов, стилей и жанров литературы 1900-х годов, от Л. Андреева и Б. Зайцева до опытов В. Хлебникова, освоенных с жаром и наивной горячностью неопита. Это лирическая повесть о том, как перерождается человек, порвавший с городской цивилизацией и вернувшийся к Матери-Земле. Повесть насыщена проклятиями городу-могиле и гимнами земле, солнцу и естественному человеку-крестьянину. Народнические мотивы, наивный руссоизм, влияние толстовства с его культом опрощения смешались в повести Каменского с экзальтированными призывами прильнуть к Матери-Земле и воспеванием «радости песен и плясок» на зеленых лугах в духе неозычских мотивов модернистской поэзии. В повести очевидно влияние «Пана» Кнута Гамсуна, увлечение которым пережил Каменский, лирической прозы Б. Зайцева, легко различимы вкрапления экспрессионистской стилистики и образности Л. Андреева и симфоний А. Белого, скрытые цитаты стихов В. Брюсова и следы прямого подражания «Зверинцу» В. Хлебникова, просторечие, диалектизмы и оноματοпеические и словотворческие опыты. В стилевом отношении повесть интересна как пестрый калейдоскоп литературных влияний.

Тем не менее «Землянке» нельзя отказать ни в единстве, ни в своеобразии. Клишированность литературных форм преодолевалась неподдельным темпераментом и энергией жизнеутверждения, наивной и открытой эмоциональностью автора. Конструктивное единство повести сообщает последовательно реализованная парадигма смерти-рождения.

Герой «Землянки», недавний провинциал, а ныне «модный литератор» и столичный денди, доведен до нервного

истощения неестественностью городского образа жизни, запутанной и несчастной любовью и готов покончить с собой. Метафорически он умирает. Он решает на самоубийство и даже занавешивает в комнате зеркало, символически маркируя смерть. Но в самый последний момент, встречая восходящее солнце, он решает вернуться в родные места и начать новую жизнь. Важно отметить, что герой Каменского возвращается в «родные, пермяцкие, дикие лесные края»⁵⁰. Эта автобиографическая деталь очень важна. Возвращение к родной земле осмысливается как новое рождение: «Покинув Смерть-Город, я возвратился к Матери-Земле и, как блудный сын, поведал и выплакал все свое горькое горе на родимой груди. Стало легко и радостно жить новой жизнью. Как будто когда-то давно я родился, жил и умер; и вот теперь я родился снова. Как старую тяжелую одежду, я сбросил все свое прошлое и новую жизнь встретил в новом, легком, праздничном одеянии»⁵¹.

Здесь, на лоне земли, для героя «Землянки» началось новое время. Герой возвратился к истоку и начал новый круг существования: «Годы катились, как дни. Длинные, голубоясные, детски-беззаботные дни. В новой жизни, точно в светлом детстве, я пою новые песни, которые рождаются сами из глубины сердца, как вырастают цветы из земли»⁵². Мотив нового рождения утрачивает свою риторичность, так как подробно и последовательно детализируется. Попадая в деревню, герой заново, как ребенок, учится ходить и, как ребенок, плачет от неудач: «Смутно вспоминались, как далекие дни детства, первые новые мои месяцы в деревне. <...> Из города я забрался прямо в глухую деревушку Озерную, оделся в деревенскую лопатину, обул лапти и стал учиться ходить по земле. Да, да, я не умел ходить в лаптях без того, чтобы не заплетаться и не падать. А босиком не мог ступить двух шагов – кололо ноги, и я со вздохом садился на землю. Надо мной сначала много смеялись, и по ночам я незаметно плакал»⁵³. Иначе говоря, формула жизни как смерти-рождения разворачивается Каменским во всей ее полноте и конкретности.

Таким образом, в «Землянке» Каменский впервые сознательно структурировал и проектировал свой собственный жизненный опыт, приводил пережитое к форме желаемого,



тем самым подчиняя его желаемому смыслу и преобразуя. «Землянка» создавала новую сюжетизированную и осмысленную конфигурацию жизни автора. Это произведение человека, пережившего личную драму, но преодолевшего ее и испытывавшего чувство победы, человека, открывшего формулу собственной жизни, состоящую в способности к постоянному возрождению.

В «Землянке» парадигма смерти-рождения апробировалась Каменским еще как общелитературная символическая модель, но уже здесь она обнаруживает свой личностный подтекст. В этой общекультурной модели Каменский опознал формулу собственной жизни. В соответствии с этой формулой он в дальнейшем и строил свое творческое поведение. Автобиографическая проза Каменского обнаружила это со всей очевидностью.

Сопоставление автобиографических книг Василия Каменского («Его-моя биография великого футуриста» и «Путь энтузиаста») наглядно показывает развитие парадигмы смерти-рождения как основной формулы его самоидентификации: от разрозненной мотивики к полноте символического потенциала, когда эта формула становится основой конфигурации и интерпретации событийного биографического материала. Она перестает быть только общелитературной моделью, а становится формулой самопознания и конфигурации собственной жизни, формирует ее сюжет.

В этом смысле характерно, как трактуются одни и те же эпизоды раннего детства в ЕМБ и в ПЭ. В ЕМБ в главе «Кем быть» Каменский описал два эпизода своего раннего детства, когда ему грозила смертельная опасность, но, к счастью, все обошлось. К этим же эпизодам он вернулся в ПЭ. Сопоставление эпизодов наглядно показывает, как изменялся у Каменского рассказ о себе.

Первый из этих эпизодов – устройство ребячьего домашнего цирка на день рождения В. Каменского, когда именинник чуть не свернул себе шею.

Приведем сначала повествовательный вариант ЕМБ:

«Надо быть сильным, ловким, гибким. Он придумывает не игрушечный, а настоящий свой цирк. <...> На

именины Васи (12 апреля) собрались гости – Маня, Нина, Толя Волковы и еще ребята, один из артистов цирка здоровый парнюга технического училища Коля Серебров взял гимнаста-Васю за ноги и метнул в воздухе сальтомортале, Вася перевернулся лишнее – полпраза – и вместо ног угодил в землю головой. Именинника долго приводили в чувство» (ЕМБ. С. 62).

Описание события конспективно, и само оно тонет, во-первых, в побочных подробностях, таких как перечень гостей, а во-вторых, герой выглядит здесь скорее жертвой неосторожного «парнюги», чем инициатором действия. Примечательна мотивировка, не выходящая за горизонт детского понимания. Игра в цирк отвечает простому кодексу мальчишеских доблестей: «надо быть сильным, ловким, гибким».

В ПЭ этот эпизод, во-первых, повествовательно развертывается, укрупняется, во-вторых, событие рефигурируется, устанавливаются его связи с другими событиями. Здесь описание перипетий с устройством домашнего цирка выделяется в отдельную главу «Первые стихи. Третий день Пасхи»:

«Мы пришли от обедни. Все меня поздравляют <...> Сегодня, 12 апреля, мои именины, мне исполнилось двенадцать лет. Кругом праздник: на Каме – первые пароходы, в небе – горячее солнце, во дворе – качели, и всюду разливается колокольный звон. <...> Для всех мы приготовили сюрприз: в деревянном сарае устроили цирк. <...> Вторым номером, в качестве акробата, появился я – на трапеции. Прodelав несколько трюков, я начал «крутить мельницу» через голову, но так крутанул, что со всего размаху брякнулся головой об землю. Публика заревела от ужаса. Меня <...> долго обливали холодной водой, пока я вернулся с того света и дал признаки жизни. <...> К вечеру я отошел, оправился настолько, что предложил гостям дома выслушать несколько стихов собственного сочинения <...> стихи – назло взрослым – писал часто, упорно, много и прятал их в одно тайное место, хранил аккуратно. А читал еще больше, запоем читал, заучивая большие поэмы Пушкина, Лермонтова, Некрасова. <...>



Когда нашел на базаре «Стеньку Разина» – с ума спятил от восхищения, задыхался от приливающих восторгов <...> Много жадно читал, много писал стихов и прятал, затаив неодолимое желание стать когда-нибудь поэтом» (ПЭ. С. 394-397).

Нетрудно убедиться, что перед нами существенно новый рассказ с новой группировкой повествовательных единиц. Заметно, что инициатива здесь полностью передана герою, о неосторожном *парнюге* нет и речи. Ужас публики подчеркивает нешуточность опасности. Но главное не в этом. Сразу обращает на себя внимание то, что рассказ об устройстве домашнего цирка приурочен к сакральному времени Пасхи, а инцидент с падением трактуется как временная смерть, после которой герой *вернулся с того света*, то есть буквально воскрес. При этом он рождается в новом качестве уже как поэт. Рассказ о падении с трапеции сопрягается с рассказом о первом осознании своего поэтического призвания.

Рассказ о поэтическом призвании есть и в главе «Кем быть» в ЕМБ. Но там он никак не сопрягается с инцидентом в домашнем цирке. В ЕМБ, в соответствии с избранным принципом повествования, предполагающим разделение авторского «Я» на Я бытовое и Я-Поэта, в параллель рассказу о событиях из жизни мальчишки идет другой, обобщающий, лирико-патетический, о жизни Поэта:

«Он был всегда одержим крайностями. Светлая утреняющая голова, взвихренная тысячами стремительных фантазий. То он – Стенька Разин, жгущий костры в жигулевских горах на вольной дороге – или вдруг – путешественник Майн-Рида в тропической Мексике, то он – тихий рыболов на Каме, живущий в избушке, или – знаменитый Поэт, чьи стихи в книгах и так опьяняют красотой, что кружится сердце от счастья праздничных слов. Кем быть – вот вопрос. И он придумывает. – Буду еще и Робинзоном Крузо, и Жар-Птицей, и Индейцем, и Дон-Кихотом, и Лесным, и Капитаном Корабля, и Бродягой, и – это главное – останусь великим Поэтом навсегда. Быть всеми, пройти все пути лучшей жизни, всех понять, полюбить,

и стать навеки Поэтом – вот ответ. Так он клятвенно решил, обещал земле, сказал небу, солнцу, птицам, траве. И весь мир поверил, благословил» (ЕМБ. С. 60).

Эти две линии – повествование о происшествиях детства и лирически обобщающее повествование о жизни поэта в ЕМБ – разворачиваются параллельно. И персонаж раздваивается: то перед нами обыкновенный мальчишка в стайке своих сверстников, то мудрый ребенок с «солнцезарным лицом Гения», изначально знающий, что «будет исключительным, необыкновенным, высоким орлом над долинами будней» (ЕМБ. С. 59, 60).

Столь же значительна трансформация рассказа о том, как мальчишка Вася Каменский рыбачил и тонул на Каме.

Рассказ ЕМБ лаконичен:

«Он удит с Алешей щеклею на камских плотях, тянется за клевом и обрывается в Каму, рыбак еле спасает его за волосы, и целый день Вася сушится у костра, чтобы явиться домой сухим и веселым. И тонет на Каме не один раз. Ведь в жизни столько опасностей – а это только начало, проба» (ЕМБ. С. 62).

В ПЭ этот эпизод разворачивается в самостоятельную главу и становится одним из важнейших во всем повествовании.

«По-настоящему серьезно я возлюбил волшебницу Каму после того, когда тонул в ней шестой раз: едва из-под плотов вытащил меня за волосы рыбак. Обсушившись у костра в качестве бывшего ут пленника (чтобы об этом не узнали дома – ни-ни, а то прощай рисковое рыбатство), я призадумался и решил, что Кама – вещь непостижимо чудесная, таинственная. <...> С этой поры всю силу любви отдал Каме. <...> Как бурный поток, я втекал в ее воды, и это стало течением счастья. <...> Не знаю: быть может, я вырос настолько, что за спиной, как окрепший голубь, крылья почуял, но Кама вот вдруг воротами распахнулась. И тут понял всю неисчерпаемую ее щедрость и призывающие объятья. <...> Единственная,



как солнце, любимая река, мою мать заменившая, она светила, грела, утешала, призывала, дарила, катала, волновала, купала, учила. *И маленькому сыну своему обещала гуце прибавить крепких, здоровых, привольных дней*» (ПЭ. С. 399, 400).

Смерть в Каме оборачивается рождением в качестве сына Камы, и в это мгновение герой постигает главную ценность, онтологическую основу собственного бытия: *Кама вот вдруг воротами распахнулась. И тут понял всю неисчерпаемую ее щедрость и призывающие объятья*. Парадигма смерти-рождения раскрывается в этом эпизоде настолько глубоко, что даже инициирует такие нетривиальные мотивы, как «распахивающиеся ворота», семантически связанные с древней символикой рождения. Важным моментом в символической трактовке отношений с Камой у Каменского становится объединение двух формул его персональной идентификации, или формул интеграции повествования о себе: пространственной (парадигма места рождения) и темпоральной (парадигма смерти-воскресения). Поэтому часто у Каменского (это есть уже в «Землянке») воскресение – новое рождение предполагает возвращение к родному месту, в Пермь, на Каму.

Приведенное сопоставление эпизодов из ЕМБ и ПЭ позволяет уверенно говорить о том, что парадигма смерти-рождения стала у Каменского основной формой осознания времени собственной жизни. В ЕМБ эпизоды «гибели» в домашнем цирке и на Каме ничем особо не выделены. Они стоят в ряду других столь же рискованных мальчишеских затей и игр. Их парадигмальные возможности как бы не опознаются еще повествователем в полной мере и не разворачиваются. Игра в цирк, рыбалка на Каме, как и другие подобные увлечения, исчерпывающе и завершающе мотивируются бьющей ключом энергией и фантазией «неустанного затейщика, неисчерпаемого изобретателя всяческих замыслов» (ЕМБ. С. 59) Васи Каменского, его желанием «быть сильным, ловким, гибким».

В ПЭ событийный материал раннего детства дифференцируется. Эпизоды «гибели» на Каме и в домашнем цирке

становятся ключевыми. Они вводятся в парадигму смерти-рождения и тем самым обретают свой глубинный смысл и приобщаются к единству жизни Василия Каменского.

Один из ярких примеров рефигурации биографического материала под воздействием окончательно сложившейся и осознанной как формула собственной жизни парадигмы смерти-воскресения – это варианты изображения в ЕМБ и в ПЭ событий, сопровождавших решение В. Каменского оставить провинциальную сцену. Собственно событийная канва, если отвлечься от мотивировок, выглядит следующим образом. В 1904 году, завершив театральный сезон в труппе Филипповского в Кременчуге, Каменский к Великому посту переехал в Николаев к своему приятелю Илье Грицаеву. Семья Грицаевых владела похоронной конторой, и молодые люди по какой-то причине ночевали на складе гробов, даже спали в гробах. На Пасху в Николаев приехала труппа Мейерхольда. Василий Каменский поступил к нему в качестве актера. Особенно запомнился Каменскому устроенный Мейерхольдом вечер современной поэзии, где читались стихи В. Брюсова, А. Блока, Андрея Белого, К. Бальмонта и Ф. Сологуба. Мейерхольд, видимо, отнесся сочувственно к молодому актеру, оценил его способности. Возможно, он советовал ему оставить провинциальную сцену. Так или иначе, но с окончанием сезона Каменский действительно вернулся в Пермь и более на сцену не возвращался.

В ЕМБ эти события излагаются как завершающий эпизод главы «Наташа», охватывающей события апреля 1903 – мая 1904 года. В центре этой главы описание первой и неразделенной любви Каменского к Наташе Гольдберг, а николаевский эпизод описан почти конспективно.

«...Весной я укатил в Николаев. В гости к Илюше Грицаеву, у отца которого была контора похоронных процессов. В интересах удобства проказ (шлялись ночами по кабачкам) мы изъявили охоту спать в складе гробов. <...> Первые ночи спать с непривычки в гробу среди кучи гробов было жутко, а потом привык – что делать – зато пировали <...> В Николаев на Пасху приехала в театр труппа ныне знаменитого Вс. Мейерхольда. Я устроился служить



у него. <...> Один раз Мейерхольд сорганизовал вечер поэзии шумевших тогда декадентов <...> и назвал вечер – Литургия красоты (в сукнах, со свечами, аналоем). После этого вечера стихов Поэт мне особенно громко крикнул: *Дальше от актерства. Я был побежден и совершенно покинул театр пошлой драмы жалкого провинциализма, театр, который я наивно идеализировал и который был только союзом любителей-неудачников драматического искусства <...> Я уехал в Пермь обрадовать родных, что бросил к чертям сцену*» (ЕМБ. С. 83).

Заметим, что мотивировка ночевки на складе гробов здесь подчеркнута комически бытовая: молодые люди спали в гробах *в интересах удобства проказ*. Великий пост и Пасха упомянуты Каменским в исключительно хронологическом смысле, как простые календарные рубежи, локализирующие событие во времени. Смысловый центр биографического события, то есть решение бросить провинциальную сцену, преподан как свободный выбор Поэта, творческой ипостаси автора-повествователя. Но одновременно допускается и более прозаическая мотивировка этого решения: уговоры родственников.

В ПЭ все эти события из актерской жизни Каменского решительно переосмыслены. Во-первых, николаевский эпизод разросся и выделился в отдельную главу «Сны в гробу. Мейерхольд». Во-вторых, решительно изменилась акцентуация и интерпретация событийного материала, мотивация поступков героя.

«По окончании кременчугского сезона, на первой неделе «великого поста», я прибыл в Николаев и прямо с вокзала – в бюро похоронных процессий <...> Илюша объяснил, что *спать в гробу чрезвычайно уютно и, главное, нам одним легко и бесконтрольно будет ложиться спать когда угодно. <...> Что делать – я принес свое одеяло и положил в дубовый гроб. <...> видел страшный сон: будто эта желтая покойница пришла обмерять меня, оскалив зубы. <...> Илюша вовсю хохотал над моими снами, я объяснял их няниными рассказами, внушенными*

с детства. Но то, что хорошо объясняется днем, – никак не объяснит происходящее ночью. <...> непривычная обстановка делала свое беспокойное дело. Я все это понимал отлично, даже свыкся со своим гробом, но тем не менее желал себе лучшей участи: ведь не для бюро похоронных процессий решил изменить себе жизнь. И скоро дождался. В Николаев на Пасху приехала драматическая труппа во главе с Вс. Мейерхольдом. Побежал в театр проситься на службу, чтобы, получив заработок, уехать к берегам новых дней, подальше от гробов <...> Когда с успехом кончился спектакль, Мейерхольд мне сказал: Хорошо, но таких стихов Брюсова не помню. Тут, краснея, сознался: “Я сочинил сам”. Всеволод Эмильевич вдруг просиял, заинтересовался моей судьбой и, выслушав мое решение оставить сцену, энергично поддержал <...> И все-таки один раз произошло необыкновенное: Мейерхольд организовал вечер поэзии “декадентов” <...> Сезон кончился. Я получил расчет сполна и с радостью навсегда распрощался с театром. Актер Васильковский великолепно “тихо в бозе скончался”, бесповоротно умер. <...> Теперь решил так: поеду домой, в Пермь, на Каму – там привольно бегают пароходы, там в густых лесах поют птицы, там осталось покинутое гнездо. Туда и тянуло нестерпимо, чтобы на Каме собрать свои мысли, наблюдения, опыт скитаний, познания о людях и городах» (ПЭ. С. 412-416).

Нетрудно видеть, как серьезно изменена конфигурация всего этого эпизода. Бытовая мотивировка ночевки на складе гробов сохранилась, но она уже частично ослаблена, потому что исчез мотив юношеских «проказ». Одновременно появился мотив принужденности этого выбора для героя и подробно разработана гиньольная атмосфера похоронного бюро, отсылающая к соответствующей литературной традиции. Героя преследуют кошмары, обстановка жизни среди гробов и сна в гробу осмысливается в перспективе всего эпизода как метафора той жизненной ситуации, в которой оказался герой. Поэтому вполне закономерно эпизод завершается смертью «актера Васильковского» и возвращением-



воскресением Василия Каменского в природном и детском раю на Каме. Возвращение на Каму объясняется уже не просьбами родных, а стремлением героя вернуться к материнскому месту, прикоснуться к земле и получить новые силы.

Совершенно изменились роль Мейерхольда и модальность отношения героя, который, наконец, дождался избавителя и получил возможность устремиться к берегам новых дней, подальше от гробов. В этом контексте становится значимым сакральный смысл хронологии эпизода: на склад гробов герой попал на первой неделе Великого поста, а к Мейерхольду – на Пасху. Кроме этого с Мейерхольдом связан мотив посвящения в поэзию: мастер одобрил опыты ученика и благословил его. Как видим, в ПЭ николаевский эпизод уже решительно осмысливается по полной схеме: смерть – возвращение к истокам – воскресение.

Противопоставление ЕМБ и ПЭ по признаку отсутствия-наличия парадигмы смерти-воскресения совсем не значит, что эта парадигма отсутствует в ЕМБ. Мы лишь подчеркиваем степень ее осознанности как формы самоосмысления, способа повествования о собственной жизни. В ЕМБ она также присутствует как структурное начало повествования, но в менее развитой и систематически применяемой форме. Так, например, вполне парадигмально в ЕМБ строится повествование об освобождении из тюремного заключения в Николаевской тюрьме Верхотурского уезда, где Каменский провел почти пять месяцев – с января по май 1906 года. После освобождения он отправился к морю, в Севастополь:

«Тюрьма <...> Мысли в больной голове заживопогребенного, забытого <...> Через неделю тюрьма казалась идиотским сном, кошмарной черной болезнью. Будто я сорвался с виселицы. Поэт сиял и прыгал на берегу моря» (ЕМБ. С. 87, 89).

Главное отличие ЕМБ от ПЭ состоит в том, что в ПЭ парадигма смерти-воскресения предстает, во-первых, в окончательно сложившемся виде, в единстве с другими компонентами биографического мифа Каменского и символики его

персональной идентификации, и, во-вторых, она действует более системно, окончательно оформляя повествование Каменского о собственной жизни.

7. Каменка – воплощение биографического мифа В. Каменского

В сущности, начало каждого нового этапа своей жизни Каменский последовательно осмысливал подобным образом: по схеме «смерть – воскресение». И в череде этих новых рождений узловым событием для него стало строительство хутора Каменка. В августе 1912 года, оправившись после авиакатастрофы, Василий Каменский приобрел участок земли в 50 десятин недалеко от Перми, близ речки Каменки и построил там дом, где долгие годы проводил каждую весну и лето. Дом на Каменке можно сравнить с другими подобными ему культурно-бытовыми феноменами в контексте культуры Серебряного века, такими как волошинский Дом поэта в Коктебеле или «замок» Леонида Андреева в Ваммельсу. Но это отдельная тема. Нас же интересует символический аспект строительства Каменским своего Дома поэта, то, как оно запечатлено в его автобиографической прозе.

Создание своего гнезда на Каменке после увлечения авиацией, окончившегося катастрофой, было осознано Каменским как своего рода окончательное персональное воплощение и возвращение к своим истокам – Каме и Камню. В истории с Каменкой в единый узел связались все компоненты биографического мифа Каменского. На этом эпизоде поэтому мы остановимся более подробно.

Вот как описывается история обретения Каменки в ЕМБ:

«Я перевернулся с аэропланом на большой высоте, камнем упал и тяжело разбился <...> В утренних газетах напечатали некролог под заглавием: *погиб* знаменитый летчик и талантливый Поэт Василий Каменский <...> Оправившись от катастрофы – я задумал приобрести именье <...> я выбрал желанное горное, сосновое



место с речкой Каменкой, лугами, полями, недалеко от Перми. <...> Так *сотворилась* Каменка <...> Я обезумел от счастья: *взбалмошные фантазии* Поэта о своем *гнезде в родных горах сбылись*.

Каменка явилась чудом, спасеньем, *нескончаемым праздником, сказочным гнездом*.

Я восславлял стихийно, огненно, язычески привалившее счастье. <...> Я был нестерпимо рад за *воскресшего* Поэта: мятежная судьба Его здесь могла найти творческое успокоенье, сосностройное созерцанье вершин с вершины Своей горы, синевечернюю тишину и солнцевстальное пенье птиц среди лесов и полей.

Здесь столько сияло от Землянки, от Детства, от Песен.

Я почувствовал себя настоящим Робинзоном Крузо и Стенькой Разиным в Жигулях» (ЕМБ. С. 116, 117, 118).

В этом эпизоде впервые в ЕМБ парадигма смерти-воскресения воплотилась со всей полнотой. Обретение Каменки Василий Каменский осознал как некое узловое, интегрирующее событие своей жизни. С Каменкой он возвращался в детство, к своему началу, где оживали и воплощались в реальные жизненные бытовые формы детские игры в Робинзона и Степана Разина. Мотив возвращения к началу в повествовании о Каменке становится главным. Здесь на собственном клочке земли темпоральная парадигма смерти-воскресения сомкнулась с пространственной парадигмой локуса рождения. Каменка ознаменовала возвращение к первоистоку, к Каме и Камню, которые объединились даже в самом имени хутора. Не случайно Каменский во всех описаниях подчеркивал гористый ландшафт Каменки, и это было, конечно, символическим уподоблением: нужна немалая фантазия, чтобы невысокие холмы Прикамья уподобить горам.

В «Пути энтузиаста» событийный ряд, связанный с Каменкой, в смысловом плане, пожалуй, не получает развития. Но более четко в новом рассказе о хуторе прорисованы контуры повествовательной модели смерти-воскресения.

«Мотор перестал работать. *Ждала смерть*. Объял холод беспомощности, а в голове мгновеньями, как искры,

вспыхивали картины детства: Кама, пароходы, лодки, собаки, лес... <...> Все это путалось, металось, и в первый и единственный раз пожалел себя... Дальше сковал леденящий холод, я закрыл глаза и грохнулся <...> механик дал прочитать мне некрологи из местных двух газет (газеты печатались в ночь катастрофы, когда я лежал в обмороке безнадежности), где крупно было написано: «Погиб знаменитый летчик и талантливый поэт Василий Каменский». В статьях меня возносили до гениальности, явно рассчитывая, что я не воскресну <...> меня, действительно – “потрясенного” нестерпимо магнетически потянуло к земле, к здоровью, к солнцу, к зверью, к птицам, деревне <...> В 40 верстах от Перми, приобрел землю с полями, лугами, речкой Каменкой, горным лесом. Так родился хутор Каменка. <...> Отныне я чувствовал себя настоящим Робинзоном Крузо и Степаном Разиным в Жигулевских горах» (ПЭ. С. 466, 467).

В этом рассказе обретение Каменки с той же отчетливостью, что и в ЕМБ, предстает как возвращение в локус рождения-детства-творения, первоисточник мира и времени. Совместив в себе реку и горы, Каменка воплотила и ландшафтно, и символически, и своим именем (Кама – Камень – Каменка) детский рай, стала для Каменского своего рода материальным воплощением парадигмы рождения. Обретя Каменку, Каменский вернулся (и получил отныне возможность вечно возвращаться) в сакральное время своего первотворения: здесь, в Каменке, «все было так, будто сам сделал» (ПЭ. С. 493).

С обретением Каменки в биографический миф Каменского органично вошел мотив возвращения к истоку жизни. Так, например, возвращением к началу завершается его стихотворение «Моя карьера», где путь постоянного восхождения сменяется неожиданным мотивом:

А кончу тем – что для примера
Я от людей уйду рыбачить.
И где-нибудь в шатре на Каме
Я буду сам варить картошку



И – засыпая с рыбаками –
Вертечь махорочную ножку.

(ЗВ. С. 38)

Каменка воплотила в себе локус рождения, парадигма смерти-воскресения локализовалась. Отныне ежегодное возвращение на Каменку мыслилось Каменским как новое рождение. Это хорошо подтверждают мотивы книги очерков «Лето на Каменке» (1927). Проводя первый день на хуторе, герой-повествователь постепенно отходит от всего, что связывает его с городом: «я еще наполовину там», но «пройдет неделя, две, три; время, лесное время закутает меня (как младенца. – В.А.) в пуховую шаль тишины, согреет хвойным теплом, приголубит покоем усталое сердце, напоит дыханием весенней земли, и тогда буду весь целиком принадлежать себе, буду весь здешним, как любая сосна <...> Это должно совершиться именно так. Каменка исцелит скитальца»⁵⁴. Стоит добавить, что об этом герой размышляет, занимаясь топкой бани, а баня, как известно, представляет в традиционной культуре локус рождения⁵⁵. Красноречивая деталь.

Перед отъездом из Каменки автор вновь обдумывает свою жизнь, подводя баланс выпавших на его долю радостей и горестей: «Я горд, что сработан по-ядреному. Тем именно горд, что жизнь ой-о как жестоко трепала меня и в хвост и в гриву, но из этой коварной борьбы вышел я закаленным, веселым бойцом. Правда, выбрался немного помятым в бурях и натисках, но все же достаточно целым до... *новорожденья*»⁵⁶. То есть возвращение на Каменку сулит всегда новое рождение.

7.1. Каменка – локус творения

Анализируя символику Каменки в автобиографической прозе Каменского, необходимо обособить один важный символический аспект этого места: в сознании Каменского его «горное гнездо» воплотило представление о месте и времени творения. Каменка для него – это своего рода точка творения, где поэт пребывает в начале времен. Вообще представление о начале бытия, о первородном хаосе и миротворении, стремление в эту точку начала всегда были среди интуитивно

близких и интенционально родственных Каменскому идей и образов. Не в последнюю очередь именно это стремление объясняет его видение Камы как первородной водной стихии, всеобщего лопа бытия.

Не будучи склонным к рефлексии, Каменский не оставался сознательно на этом ощущении, не подвергал его анализу, и оно в общем не обрело в его творчестве ясной и осознанной культурной формы, оставалось смутным, нерасчлененным, но всегда эмоционально сильным. Хотя это переживание-стремление к началу, к точке творения не генерализовалось, оно нередко проявлялось в его текстах, иногда в побочных деталях, в сравнениях, но иногда более существенно, как бы прорываясь к собственной форме. Характерный в этом смысле штрих – описание вида с Ай-Петри на облака внизу: «Картина напоминала хаос мироздания» (ЕМБ. С. 171).

Поэтому эстетически один из самых убедительных фрагментов «Степана Разина» – описание ночной грозы. Она рисуется как буйство огненной и водной стихий, низводящих мир к состоянию первородного хаоса, становящегося лоном нового творения: «Все – конец мира. Все – сызнова. Все – на иной лад» (СР. С. 88). И в это же самое мгновение в самый разгар буйства стихий Степану в синем блеске молний явилось видение райской страны – Персии: «Каждая молния зажигала долину синезвездным пламенем. Творилось чудо. Виделось Степану видение дивное. Будто перед ним первораийский сад с деревьями до неба» (СР. С. 90). Эта картина убеждает, как близки были Каменскому представления о творении мира из первородного хаоса.

Замечателен в том же роде эпизод «разинской весны» в Каменке с мощным стихийным ощущением буйства природных творящих энергий и слиянности с ними: «Земля дышала сочной благодатью молодости, расцветающим здоровьем, стихийными силами недр. Все это земляное, травяное, звериное, птичье, жучье, червячье, вся эта мощь потайная, таежная, корнелая вливалась в грудь восторженным хаосом и пьянила, будоражила, задаривала неисчерпаемыми щедростями. Я стоял по горло в гуще торжества и, как ржущий жеребец, раздувал ноздри, чуя возбуждающий запах жизни-



кобылы. Хотелось невероятного: так бы весь мир насытил полнотой энтузиазма» (ПЭ. С. 492).

Интуиция первотворения была настолько важна и внутренне явственна Каменскому, что он попробовал осмыслить свою стихийную тягу к точке «первичного зачатия мира». В ЕМБ в главе «Его Музей» Каменский описал коллекцию вещей, собранных им во время поездок в Крым, на Кавказ, в Турцию и Персию. Свое собирательство Каменский представил как выражение более глубокой, чем простое любопытство, потребности, укорененной в онтологии сознания Поэта. Оказывается, что «вещи Музея на Каменке – на горе – охраняемые солнцем да соснами», – это «воплощенные следы Музея Духа» Поэта, вехи, отмечающие его путешествие во времени к началу творения (ЕМБ. С. 151). Восхождение к первоистoku творения Каменский представил как внутреннюю необходимость и основу поэтического творчества. Поэт «мудро проникает своей волей в духовную сущность бытия» и восходит к истоку творения, «где начинается Материя – создавая миры – Землю – Человечество – Культуру – Футуризм – и где кончается каждое Переселенье Души, растворенное Вечностью». В этой точке Поэт «пребывает от Начала до Века, концентрируя в себе океански притекающие реки познаний» (ЕМБ. С. 150, 151). Таким локусом творения стала для Каменского его Каменка, дом на горе в центре мира.

Поэтому закономерно, что строительство Каменки мыслилось Каменским как акт творения нового мира, в котором сам он участвовал как культурный герой-демиург.

«...Сам руководил стройкой по собственным чертежам и для первого опыта сделал баню так, как здешние крестьяне не делают <...> И конюшни строил не по-крестьянски – с окнами, с вытяжными трубами, теплыми. Разумеется, и дом по-культурному <...> Сам взялся за плуг – и это было новостью для крестьян, так как они пахали сохами <...> Сам расчищал лес, планировал поля на многополье, возился с бревнами <...> Пахал, боронил, посеял пшеницу, ячмень, овес с клевером <...> Пахло Робинзоном, детством, “земляной”, сосновым весельем, разинскими стихами, сотворением мира» (ПЭ. С. 468).

В этом описании проявилась важная ипостась символики самоосмысления и персональной идентичности Каменского. В отношении к своему месту рождения, своему миру он создавал себя в качестве культурного героя. Этой позицией Каменского обусловлена драматургия его отношений с локальным сообществом, предстающим как персонифицированная Пермь.

8. Персонификация Перми в творчестве В. Каменского

Кама-Камень и Каменка представляли локус рождения Каменского в его природно-космической ипостаси. В темпоральном аспекте он предстал как время детства и творения, в котором развертывался бесконечный сюжет возвращения, смерти и нового рождения. В этой сфере Каменский являлся как культурный герой, создающий новый мир. Здесь «все было так, будто сам сделал» (ПЭ. С. 493).

Однако в своей реальной социальной ипостаси локус рождения оборачивался городом Пермью, и Пермь оказывалась отнюдь не благосклонной к своему герою. Сложные отношения, сотканые из притяжения и отталкивания, просьбы и позы связывали Каменского с родным городом. В творчестве Каменского впервые появился сюжет противоречивых, не сводимых к какой-либо однозначной психологической аттестации отношений с городом как персонифицированной реальностью. В творчестве Каменского Пермь персонализировалась, и можно говорить о своего рода романе Каменского с Пермью как сюжете его автобиографической прозы и поэзии. Существо этого сюжета состояло в том, что Каменский жаждал признания у земляков, добивался любви родного края, но Пермь его не замечала, относилась скептически и даже сопровождала насмешками. Мы не можем здесь комментировать психологическую подоплеку этих отношений. Нас интересует, как перипетии отношений Каменского с Пермью проявлялись в повествовании и лирических мотивах.



Надо сказать, что Каменский много усилий прилагал к тому, чтобы утвердить себя в глазах локального сообщества в роли культурного героя: читал лекции, устроил выставку современной живописи, проводил демонстрационные полеты на аэроплане. Любопытна фразеология его воспоминаний о поездке в Пермь летом 1911 года, когда он привез аэроплан и планировал устроить полеты. В «Пути энтузиаста» свое появление с «Блерио» в Перми он описал почти буквально как визит миссионера в туземное племя: «Пермь впервые от сотворения мира увидела аэроплан. Собиралось много народу *смотреть на диковину*, иные просили разрешения пощупать, потрогать, понюхать» (ПЭ. С. 462). В этих воспоминаниях, правда, Каменский умолчал, что демонстрационные полеты на ипподроме сорвались, его «Блерио» зацепился при взлете за забор ипподрома и на глазах всей Перми упал на землю. Пермские газеты язвительно советовали незадачливому авиатору поучиться и «получить Звание пилота»⁵⁷. Сходный прием встречали и другие культуртрегерские начинания Каменского в Перми.

Летом 1913 года В. Каменский устроил в Перми выставку современной живописи. Ему удалось собрать картины двадцати шести художников из Москвы и Петербурга. Событие было беспрецедентным, и В. Каменский по праву гордился своим предприятием: «выставка получилась блестящая и вряд ли когда Пермь увидит такой культурный праздник красок от реального Малютина <...> до футуристичного Давида Бурлюка» (ЕМБ. С. 120). Однако пермская публика его усилий не оценила. Посетители выставки «смеялись даже над Малютиным, думая, что и он – футурист». «О, пермяки!», – обреченно резюмировал устроитель и в очередной раз пенял «на могильную тьму всяких пермских газет» и «безграмотное общество интеллигентов, союз плюющих на Вольность неудачников» (ЕМБ. С. 173).

Пермь словно бы не замечала своего сына. Мотив какой-то детской обиды на город неоднократно всплывает в его стихах с почти трогательной наивностью.

О поэтическая печаль

Поэта-пророка непризнанного на родине

В своем родном городе
На Каме в Перми.

О поэтическая венчалъ
Поэта-пророка увенчанного далекими
Чужими нездешними
Тысячами людей.

(Акафист. ЗВ. С. 45)

И все завидуют взволнованно –
Недостигаемая роль –
Я без короны – коронованный
О поэтический король.

Король непризнанный в отечестве
В необразованной Перми
Отсталой в вольном молодечестве
Живущей где-то за дверьми.

Но я не жалуясь на Пермь свою
На Каме трудно жить культуре
Ведь все равно я первенствую
В Российской литературе.

(Моя карьера. ЗВ. С. 36)

Дело в том, что сомнительное, конечно, «первенство в Российской литературе» мало удовлетворяло Каменского. Ему до странного важно было признание на родине. Одно из посвящений автобиографической книги «Его-моя биография великого футуриста» было специально адресовано «Своему родному городу Перми». Это обращение делает прозрачным именно детскую природу ревности к Перми:

«Поэт любит *детски* Пермь и Каму. Но у Поэта здесь нет друзей – здесь гонят Поэтов *взрослые* пермяки – здесь никогда не радовалось Творчество. Здесь не знают Культуры, Поэзии, Слова. Базар, Сибирская, Торговая – исчерпывают все интересы мещанского населения. Один книжный магазин – где стесняются выставить на



витрины книги Поэта. Скучно. Бледно. Жалко. Мелко. Эгоистично. Жутко. Вороны каркают. Часто на улицах кого-нибудь бьют. Две газетки самоубийно пропадают. <...> Здесь еще думают, что футуризм – дело Антихриста. Но Поэт любит *детски* Пермь и Каму» (ЕМБ. С. 12).

Может быть, узловым эпизодом борьбы Каменского за Пермь стала история его отношений с Августой Викторовой Юговой. Перипетии романа с А.В. Юговой достаточно подробно (и наивно откровенно) изложены в книге «Его-моя биография великого футуриста». В «Пути энтузиаста» от этого четырехлетнего романа (1909 – 1913) не осталось ни следа, словно его и не было.

Повторимся, что мы не анализируем собственно биографию Каменского, это совершенно особый вопрос. Роман с А.В. Юговой мы рассматриваем только с его повествовательной стороны. Функционально в автобиографической прозе Каменского Августа по существу выступает как олицетворение локального сообщества, персонифицированная метонимия Перми.

Каменский встретился с А.В. Юговой осенью 1909 года в Петербурге, незадолго до того пережив сильное, но безответное (как и в случае с Наташей Гольдберг) увлечение Марусей Косач, сестрой своего товарища по сельскохозяйственным курсам. Когда Каменский встретил Августу, она была уже вдовой с двумя детьми. Между тем знакомы они были с юности, когда она была гимназисткой, а он – учеником реального училища. Запомнились проводы с катка, заледеневшие пальцы Августы. Первая робкая и романтическая влюбленность реалиста из простых в гимназистку из известной пермской купеческой семьи. Теперь Августа, «энергичная брюнетка с круглым лицом, любившая цыганское пенье, вольную широкую жизнь, веселые путешествия» (ЕМБ. С. 100), была свободна и богата. Отец, известный пермский купец, оставил ей большое наследство. «Простая, искренняя купеческая натура с чуткой душой, она встретила в Васильи яркого ответного друга – спутника одной дороги» (ЕМБ. С. 100).

В октябре 1909 года Каменский повенчался с Августой в Петербурге. Свадьбу сыграли в Перми, и здесь этот

неожиданный брак стал сенсацией. Богатая вдова из почтенной семьи и муж-студент неопределенных занятий, у которого «не было ничего, кроме личного труда и духовных богатств» (ЕМБ. С. 100), – этот странный союз вызвал массу пересудов.

В ЕМБ события семейной жизни тесно переплетены с перипетиями творческой судьбы. Творческие успехи поэта должны были доказать Августе и всей Перми, стоящей за ней, состоятельность и духовное превосходство Василия. Каменскому предстояло по-настоящему завоевать Августу и Пермь. Особую роль в этом должна была сыграть его повесть «Землянка», издание которой за свой счет стало теперь вполне реальным делом. Грядущий триумф «Землянки» обещал окончательно покорить сердце любимой женщины и Пермь в ее лице. Все лето 1910 года Каменский напряженно, в творческом упоении работал над повестью.

Осенью 1910 года «Землянка» вышла в свет. Вернувшись из Петербурга в Пермь, Каменский «победно-гордо вручил с огненной любовной надписью (и благодарностью) свою книгу Августе». Однако триумфа не получилось. «Совершенно неподготовленная к Искусству», Августа и многочисленные пермские родственники «отнеслись к книге отрицательно, не желая слушать и учиться у автора о пришествии нового чистого во имя формы творчества. Все просто плюнули на книгу». Когда же до Перми дошли отзывы столичной печати, «авторитет Василья дома пал, и Августа заявила, что ей стыдно за автора, над которым смеются газеты и журналы» (ЕМБ. С. 108).

По существу, неудача с книгой означала серьезное поражение Каменского в его отношениях с родней и родиной. Именно после полного провала книги в Перми Каменский целиком отдался увлечению авиацией. Триумф авиатора должен был компенсировать литературный провал. Однако, как мы уже говорили, и авиация не стала для Перми аргументом. После катастрофы 29 апреля 1912 года началось строительство Каменки. Осенью 1913 года Августа оставила Каменского, но он справил новоселье на Каменке. Тогда же состоялось его возвращение в литературу.

Роман с Пермью изобиловал неудачами, но коренного стремления Каменского к признанию на родной земле



в локальном сообществе это не могло изменить. Постоянная обида на город и пермяков не могла отменить этого глубинного влечения, и Каменский буквально заклинал Пермь о признании. Самый яркий, напоминающий лубочную живопись на клеенке, образец этой мольбы представляет его ода Перми в связи с открытием университета:

Пермь

О Пермь чудесная ты Пермь
Еще недавно – медведи и кастет
Невежество и тьма – а вот теперь
Пришел университет.

Трамвай – асфальт – канализация
И пристань всяких инородств –
Вот где цветет цивилизация
Во все пятнадцать пароходств.

А я шестнадцатый – футуристический
Стал перед чудом на порог
Весь песнянно-героический
В Перми непризнанный пророк.

Сверх-одаренный горделиво
Останусь я футур-эстетом
И буду признан справедливо
Пермским университетом.

О Пермь чудесная ты Пермь
Культурных полная тревожностей
Ты неожиданная вся – поверь –
Вся преисполнена возможностей.

И я предсказываю вольный
Благословляющий Поэт –
Что расцветет наш край раздольный –
У всех в предчувствии расцвет.

И я не стану удивленный
Когда Пермь станет вдруг столичной
Восторгом звонким упоенный
Пермь назову футуристичной.

И мой восславится здесь терем
На берегу родного места –
О Пермь чудесная ты Пермь –
Моя призывная невеста.

(Пермь. ЗВ. С. 30-31)

В конце концов предчувствия не обманули Каменского. После революции он был действительно канонизирован как певец Камы и Урала, первый культурный герой Перми в сфере литературы.

9. В. Каменский как культурный герой пермского текста

Подлинная канонизация Василия Каменского принадлежит 1970-м годам, когда, собственно говоря, и произошла своеобразная монументализация советской цивилизации во всех ее аспектах, в том числе ее культурной и исторической мифологии.

Начиная с 1940-х годов в Перми регулярно выходят книги стихов и поэм В. Каменского (Отечественная война. Партизаны. Пермь, 1941; Избранное. Молотов, 1945; Поэмы об Урале и Каме. Молотов, 1947). А с 1960-х годов Пермь стала главным центром по изданию сочинений В. Каменского (Лето на Каменке. Избранная проза. Пермь, 1961; Стихи. Пермь, 1967; Путь энтузиаста. Пермь, 1968; Стихотворения и поэмы. Пермь, 1981; Жить чудесно! Стихи. Пермь, 1984).

В 1974 году в селе Троица к 90-летию со дня рождения В. Каменского был торжественно открыт его Дом-музей, первый литературный музей в Прикамье. Тогда же вышла единственная монография о Каменском пермского журналиста Савватия Гинца, начинавшего в 1920-е как поэт и



близко знавшего своего героя. К 100-летию со дня рождения поэта именем Каменского была названа одна из улиц Перми, по Каме пошел комфортабельный теплоход «Василий Каменский». 100-летний юбилей отмечался в стилистике всенародного торжества во всех уголках Пермского края. Атмосферу юбилея хорошо характеризуют сообщения с мест. Так, в небольшом городке Лысьва «члены поэтического клуба «Сонет» электромашинно-строительного техникума» «приветствовали» юбилей В. Каменского стенгазетой «Поэмы об Урале и Каме», там же в «центральной заводской лаборатории металлургического завода» состоялся «вечер «Чтобы сердце в любви улеглось», на котором звучали стихи В. Каменского»⁵⁸.

В сознание местного сообщества В. Каменский теперь прочно вошел как «поэт, автор приключенческих книг, шумных пьес, знаменитый авиатор и изобретатель, охотник и рыболов, легендарный сын Урала и Камы, воспевший их с талантом и блеском своего беспредельного темперамента», книги Каменского вошли в «золотой фонд советской литературы»⁵⁹. В 1996 году биобиблиографический очерк о Каменском был включен в юбилейный справочник о пермской областной писательской организации «Писатели Пермской области», хотя он никогда не был ее членом. Составители подчеркнули, что для Каменского сделано исключение, поскольку его имя «неразрывно связано с Прикамьем, с Пермью»⁶⁰.

Новый статус Василия Каменского в локальном культурном контексте вполне корректно можно описать по аналогии с мифопоэтическим понятием культурного героя. Локальный текст – многомерное образование, он имеет свой персонологический аспект, который составляет галерея личностей-символов, сыгравших определяющую роль в развитии локального самосознания и вошедших в парадигматику локального текста. С 1960-х Каменский утверждается в сознании пермского сообщества как культурный герой пермского текста.

Аналогия прослеживается достаточно последовательно. Ведь согласно общепринятым представлениям культурный герой – это создатель начал жизни локального сообщества. Он закладывает основы культуры, добывая огонь, орудия труда, культурные растения, обучая людей охотничьим приемам, ремеслам, искусствам, вводит социальную организацию,

устанавливает ритуалы и праздники⁶¹. Как мы уже показывали, сам Каменский был склонен мыслить себя в роли культурного героя по отношению к Перми. Сошлемся только на его описание строительства Каменки: «пахло сотворением мира». Но в 1960-е годы символика его персональной автоидентификации была общественно признана. Чудесно родившийся на пароходе посреди реки «легендарный сын Урала и Камы», проживший яркую жизнь, наполненную удивительными приключениями, Каменский предстал отныне как «один из родоначальников советской поэзии»⁶² и основоположник советской культуры в Прикамье.

Утверждение за Каменским статуса локального культурного героя с особой, почти модельной наглядностью проявилось в одном из юбилейных высказываний: «Каменский был певцом Урала, певцом Камы, едва ли не первым сказал о красоте камских просторов, едва ли не впервые совершил поэтическое открытие Урала так, как открывали когда-то Кавказ Пушкин и Лермонтов»⁶³. Здесь особо характерно и значимо, что В. Каменский утверждает в качестве создателя языка Перми. Он дал язык пермской поэзии, открыв Каму и Пермь как поэтическую реальность. И прежде всего Василий Каменский стал создателем дискурса Камы как одного из элементов пермского текста. Его стихи и поэмы о Каме, описания Камы в автобиографической прозе стали хрестоматийными. В 1973 году к 250-летию Перми был издан поэтический сборник «Город на Каме», в него вошли стихи В. Каменского наряду со стихотворениями современных пермских поэтов. Каменский задал, по существу, несколько линий развития камской темы в пермской поэзии: Кама как воплощение благодатной природной стихии, река-мать и кормилица, Кама как проявление эстетического совершенства природы, река-красавица, и, наконец, Кама как олицетворение текущего времени, истории. В этом последнем отношении особенно важными для советской поэзии Перми оказались мотивы камско-волжской вольницы, опозитизированные Каменским в его произведениях о Степане Разине и Ермаке.

Каменский первым программно сделал пермский текст основой персональной автоидентичности, ощутив свою личную связь с Камой и Камнем как онтологию собственной



жизни. Касаясь этой темы, Каменский находил проникновенные и художественно сильные слова: «Наша любимовская заимка стояла на окраине слудской земли. Под лесной крутой горой, на берегу, у самой буксирной пристани, мы жили так, что собственно Кама с плотами, мостками, лодками, баржами, пароходами и являла собой *коренное поле бытия*» (ПЭ. С. 393). Ощущение родства с Камой и местом рождения было лично глубоким и подлинным. Это было ощущение полного слияния: «Бывали мгновенья – чаще вечером у окна – когда один долго смотрел на Каму, я действительно ясно ощущал в себе совсем иную жизнь, похожую на песню, на птицу, на ветер, на облака» (ЕМБ. С. 49). Но, подчеркнем, это ощущение у Каменского имело не общеромантическую природу, оно было более интимным и личным чувством единства с конкретным местом, местом рождения. Мы можем сказать, что Каменский доподлинно пережил встречу с *Genius loci* Перми, открывшемуся ему в Каме, но у него не хватило литературного дарования, чтобы создать подлинную поэтику места.

Тем не менее непреходящая заслуга Каменского в локальной истории состоит в том, что вслед за Уралом он ввел в топику русской культуры Каму и Пермь как самостоятельные поэтические реальности.

Другой важнейший аспект отношений Каменского с его локусом рождения состоял в том, что он первый сопоставил свою жизнь с Пермью как личностью, и сюжет своего соперничества с городом сделал сюжетом творчества. В этом смысле поэты 1980-х годов пошли по пути, проложенному Каменским.

В советскую эпоху наследие Каменского в целом было освоено поверхностно. Советская культура оказалась невосприимчивой к глубинным аспектам личностных и персонализированных отношений с родным краем, ограничившись внешним культом его имени.

¹ *Налимов В.В.* В поисках иных смыслов. М., 1993. С. 21.

² *Степанов Н.* Василий Каменский // Каменский В. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966. С. 48.

³ *Гинц С.М.* Василий Каменский. Пермь, 1984.

⁴ Степанов Н. Василий Каменский. С. 5-48.

⁵ Поляков М. Василий Каменский и русский футуризм // Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснянки. Путь энзузиаста. М., 1990. С. 572-591.

⁶ Луначарский А.В. В.В. Каменский: К 25-летию литературной деятельности // Луначарский А.В. Собр. соч. М., 1964. Т. 2. С. 538-543.

⁷ Markov V. Russian Futurism: A History. London, 1968. P. 20-23, 29-32, 134-138, 196-200, 276-282, 326-334.

⁸ Роднянская И.Б. Каменский // КЛЭ. Т. 3. Ст. 344, 345.

⁹ Никольская Т.Л. Каменский // Русские писатели. 1800-1917. М., 1992. Т. 2. С. 455-458.

¹⁰ Наиболее внимательный и разносторонний анализ «железобетонных поэм» Каменского предпринял американский славист Джеральд Янечек. См: Janesek G. The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930. Princeton, 1984. P. 123-149.

¹¹ Никольская Т. Каменский // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 458.

¹² Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х тт. М., 1990. Т. 2. С. 185.

¹³ Голованов Я. Из записных книжек // Комсомольская правда. 30 ноября. 1999. С. 21.

¹⁴ Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 291.

¹⁵ Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 97.

¹⁶ Блок А.А. Собр. соч. в 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 20, 21.

¹⁷ Там же. С. 23.

¹⁸ Там же. С. 22.

¹⁹ Тынянов Ю.Н. О Хлебникове С. 289, 290.

²⁰ Стихотворение «Поэт» из цикла «Разные стихотворения». См.: Блок А.А. Собр. соч. Т. 2. С. 69.

²¹ Цит. по: Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975. С. 17, 18.

²² Каменский В.В. Звучаль веснянки. М., 1918. С. 90. Далее ссылки на книгу (сокращенно ЗВ) будут даваться в тексте.

²³ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 120.

²⁴ Слуцкий Б. О Василии Каменском // Каменский В. Стихи. М., 1977. С. 5-23.

²⁵ Markov V. Russian Futurism: A History. London, 1968. P. 331.

²⁶ Блок А. Литературные итоги 1907 года // А.А. Блок. Т. 5. С. 229.

²⁷ В-ъ Вл. Молодая литература // Пермские губернские ведомости. 1909. 28 авг. (№185). С. 3-4.

²⁸ Блок А. Три вопроса // Блок А.А. Т. 5. С. 235, 236.

²⁹ Ср. интерпретацию семантики звуко-буквы Ч в статье «Наша основа»// Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 628.

³⁰ Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 213.

³¹ Марков В. О русском «чучеле совы» // Марков В. О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное. СПб., 1994. С. 280.

³² Markov V. Russian Futurism. P. 328.



³³ Степанов Н. Василий Каменский С. 17.

³⁴ Markov V. Russian Futurism. P. 30.

³⁵ Степанов Н. Василий Каменский // Каменский В.В. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1962. С. 17.

³⁶ Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснеянки. Путь энтузиаста. М., 1990. С. 450. Далее ссылки на «Путь энтузиаста» (ПЭ) даются в тексте.

³⁷ Поляков М. Василий Каменский и русский футуризм // Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснеянки. Путь энтузиаста. М., 1990. С. 572.

³⁸ Шершеневич В. Великолепный очевидец: Поэтические воспоминания 1910-1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сборник. М., 1990. С. 443.

³⁹ Степанов Н. Василий Каменский. С. 18.

⁴⁰ Рикер П. Повествовательная идентичность // Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. М., 1995. С. 33, 34.

⁴¹ Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 157.

⁴² Гинц С. Василий Каменский [Предисловие] // Каменский В. Лето на Каменке. Избранная проза. Пермь, 1961. С. 3.

⁴³ Каменский В.В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 35. Далее ссылки на эту книгу (ЕМБ) приводятся в тексте.

⁴⁴ Роднянская И.Б. Каменский // КЛЭ. Т. 3. Ст. 344.

⁴⁵ Луначарский А.В. В.В. Каменский: К 25-летию литературной деятельности // Луначарский А.В. Собр. соч. М., 1964. Т. 2. С. 539.

⁴⁶ Гинц С. Василий Каменский. Пермь, 1984. С. 208.

⁴⁷ Там же. С. 212.

⁴⁸ Евреинов Н. О Васильи Каменском // Мой журнал – Василия Каменского. 1922. №1. С. 9.

⁴⁹ В этой связи интересно заметить, что Николай Степанов, описывая эволюцию авторского образа Каменского в поэтическом творчестве как смену ролей-масок, использовал термин «метаморфоза»: «главный и единственный герой его стихов – он сам. Первоначально – это поэт с мироощущением ребенка, дикаря, живущий среди природы, чутко улавливающий шорохи и запахи леса, полей и рек. В дальнейшем этот облик поэта – камского «дикаря» – испытывает *полное превращение*: это авиатор, восхищенный высотой, пространством <...> Затем поэт-авиатор сменяется обликом поэта-футуриста, бросающего вызов окружающему обществу, и, наконец, *перевоплощается* в мужицкого бунтаря». См.: Степанов Н. Василий Каменский. С. 17, 18. Понятно, что менее всего Н. Степанов имел в виду использовать идею метаморфозы как модель автоидентификации Каменского, но показательно и то, что он обратился к этому термину.

⁵⁰ Каменский В. Землянка. СПб., 1911. С. 25.

⁵¹ Там же. С. 141.

⁵² Там же. С. 27.

⁵³ Там же. С. 31, 32.

⁵⁴ Каменский В. Лето на Каменке // Каменский В. Степан Разин. Пушкин и Дантес. Художественная проза и мемуары. Пермь, 1991. С. 393.

⁵⁵ Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 139, 140.

⁵⁶ Там же. С. 445.

⁵⁷ Пробные полеты В.В. Каменского // Пермские губернские ведомости. 1911. 24 июня. (№133). С. 3.

⁵⁸ Прикамье славит поэта // Звезда. 17 апреля. №90 (19777).

⁵⁹ Ежиков Н. Две струны, две струи... (У истоков творчества Василия Каменского) // Отчий край – 87. Краеведческий сборник. Пермь, 1987. С. 127.

⁶⁰ Писатели Пермской области: Библиографический справочник. Пермь, 1996. С. 2.

⁶¹ Мифологический словарь. М., 1991. С. 665.

⁶² Лежневский В. Памяти земляка // Вечерняя Пермь. 1984. 16 апреля. №88 (4639).

⁶³ Бурдин В. Кама сделала его поэтом // Там же.



Глава II. Пермский текст в жизни и творчестве Бориса Пастернака

1. Категория пространства в художественном мышлении Б. Пастернака

Читая стихи и прозу Пастернака, нельзя не обратить внимания на предельную эмоциональную насыщенность и визуальную изощренность его пространственных восприятий. Пастернак исключительно чувствителен к поэтике пространства. И это изначальное, заметное уже в самых ранних опытах свойство его художественного зрения. Поэтому творческое восприятие Пастернака можно было бы назвать повышенно хронотопичным или даже, по особо явной и очевидной его пространственности, ландшафтным. Любое значение Пастернак мыслит не абстрактно рационально, не отвлеченно, но вещественно, он *видит* его размещенным в соответствующем ему участке пространства, реально-го или воображаемого. Напротив, любой функционально и физически обособленный участок пространства, *место*, Пастернак воспринимает как некий опространствленный смысл или возможность смысла.

Именно свойства воображаемого пространства сигнализируют о смысле событий, в нем совершающихся: «Вероятно, я рассказываю сказку. Только одно заставляет меня так подумать. Только свойства того пространства, в котором разворачиваются эти события, естественные сами по себе и лежащие в природе вещей»¹. Для художественного мира Пастернака естественно, что даже по тому, как *разместилась* в комнате мебель, можно просто и ясно *увидеть* будущее: «здесь *налицо* уже его план, то *размещение*, которому, непорочное во всем прочем, оно подчинится» (IV, 54). Найти соответственное, изоморфное смыслу место – пространственную «оправу», «контур» для смысла и события – становится

у Пастернака осознанной и настойчиво преследуемой им художественной задачей: «лирик должен *разместить* сумерки» (IV, 721). Эта идея очерчивающего, размещающего и осмысливающего лирическое событие «контура», «оправы» развита в процитированном выше фрагменте ранней прозы «Уже темнеет. Сколько крыш и шпичей!» (1910). Позднее в статье «Черный бокал» (1915) для описания проблем лирического выражения в современной поэзии Пастернак использовал сходную пространственную метафору *укладки*, то есть *размещения* смысла в «ландшафтах, реальных и вымышленных» (IV, 357).

Итак, осмысление места и размещение смысла – одна из движущих творчество потребностей художественного видения Пастернака.

Пастернак чрезвычайно чуток к символике пространства и перемещений в пространстве. В его восприятии пространство в высшей степени неоднородно в ценностном и смысловом отношении. Оно зернистое, мозаичное, сложно структурированное. В нем выделяется множество особых локусов: участков, каждый из которых имеет свою ценностно-эмоциональную окраску, смысловую структуру, соответствующую ей сюжетику и типологию ситуаций. Особенно чувствителен Пастернак к границам, узлам и складкам пространства, где встречаются, сталкиваются и соотносятся разноприродные локусы. Поэтому так обостренно воспринимает он смысловую насыщенность *предместья* (стихотворение «Метель»), *заставы* («сказка о заставах» в письме к О.М. Фрейденберг от 23 июля 1910; V, 8, 9), *полустанка* (Часто многие из нас...; IV, 751, 752), *вокзала* (стихотворение «Вокзал» и комментарий к нему в «Охранной грамоте»; IV, 326). Поэтому такое значение в его поэтическом мире играет *окно*².

Конечно, тема структуры художественного пространства у Пастернака обширна, и систематизация его художественных локусов и их соотношений представляет особую задачу, которую мы здесь перед собой не ставим. Этой общей теме мы касаемся лишь с тем, чтобы на отдельных примерах понять логику пастернаковского восприятия пространства. Нас интересует, как у Пастернака происходит оформление реального локуса в художественный, чтобы понять 'Урал' и



‘Пермь’ именно как элементы, ячейки художественного пространства Пастернака.

Богатый материал для понимания того, как Пастернак воспринимал и осмысливал обособленные участки реального пространства, вводя их в свой художественный мир, дают письма и прозаические опыты 1910-х годов. Мы избираем их как хронологически близкие к интересующему нас времени поездки Пастернака в Прикамье. Один из наиболее показательных в этом отношении опытов – прозаическая миниатюра «Часто многие из нас...», 1911 (IV, 751, 752). Это замечательный по лаконизму и емкости этюд поэтики железнодорожного полустанка, выразительный пример проникновения, вживания в его «своеобразную и жалостливую поэзию».

Стоит напомнить, что ко времени Пастернака и во многом благодаря «Анне Карениной» Л. Толстого железнодорожный полустанок уже был освоенным литературным топосом. Пастернак не мог не учитывать существующей традиции. Поэтому нелишне будет заметить, что в прозаическом этюде Пастернака реализован взгляд, обратный избранному Блоком в стихотворении «На железной дороге». И, возможно, не случайно. Впервые знаменитое блоковское стихотворение было напечатано в марте 1911 года (Новая жизнь. 1911. №3), а пастернаковский этюд появился чуть позднее. Поэтому, учитывая внимание Пастернака к Блоку, предварительное знакомство его с новым стихотворением нельзя исключить. Героиня полустанка у Блока заглядывает в «пустынные глаза вагонов» в бесплодной надежде: «быть может, кто из проезжающих посмотрит пристальней из окон». У Пастернака – наоборот, в его этюде реализован как раз взгляд из окна вагона не «пустынный», а пристальный, сочувствующий, пытающийся за минутную остановку вобрать и понять все подробности полустанка. Это опыт интенсивного *со-чувствования* с полустанком как живой и персонализированной реальностью.

По особой интонации фразы, усиливающей эффект пристального и медленного вглядывания в предмет, неторопливого вычленения и перебирания подробностей, и по настойчивости поиска смысла этих подробностей, даже по

характерным лингвистическим аналогиям этот фрагмент можно было бы назвать хайдеггеровским. Всеми бедными подробностями, которые успевают разглядеть пассажиры за минуту остановки: *конфузливой мглой платформы, дождливым небом, которое, повиснув, копошится в золотушной и далекой осенней листве, серыми дрожками, телегой с сеном, и ее владельцем у бака с водой, крохотной и кустарной службой пути и артельщиком под колоколом* – полустанок вызывает к пониманию. В легко обозримом – односложном – очерке он выносит навстречу сочувственному взгляду многоверстные пространства и человеческие судьбы уездной и деревенской России, которые невидимо простираются и теряются за ним. Именно поэтому, прибегая к лингвистическим аналогиям, Пастернак пишет об *односложности* полустанка. Полустанок – не отдельная часть речи, «не предлог и не междометие даже, а может быть, он приставка, и, может быть, он, минутный, приставленный к полевым деревенским столетиям и к этой пахотной вечности, в которой иногда носятся березовые горизонты, как разорванные снасти, может быть, он приближает их к нам, делает однократными; и мы уносим с собой глаголы этих голодных голых пространств с приставкой полустанка; и можем спрягать их в разных наклонениях» (IV, 752). Так, описывая феноменологию железнодорожного полустанка, Пастернак выявляет его смысл и через подробности выходит к итоговой формуле поэтики нового места русской литературы: «поэзия полустанка в том, что его односложность несет на себе бесконечность» (IV, 752).

Иначе говоря, полустанок осознается и художественно конструируется Пастернаком как особый художественный локус, отнюдь не нейтральный, а предполагающий своих персонажей, сюжетологию, эмоциональную тональность. Он существует как опространствленная метонимия *тысяч продрогших десятин*, относящая нас к полевым деревенским столетиям и к *пахотной вечности* крестьянского и уездного быта. Полустанку изоморфна определенная типология событий, сюжетов и персонажей, точно так же, как *железнодорожный прощальный горизонт* в мире Пастернака *заключает целую историю отношений, встречи и проводы и события до них и после них* (IV, 326).



Помимо безымянных универсальных локусов, таких как застава, вокзал, полустанок или окно, та же логика *о-смысливания* локуса распространяется у Пастернака на реальные географически и исторически локализованные места. Приведем в пример «Письма из Тулы» (1918). Взрывной поворот в развитии действия и размышлений героя происходит, когда он идентифицирует то пространство, в котором находится. Герой внезапно припоминает, что Тула – это место жизни Льва Толстого, и тогда ему открывается скрытая драматургия собственных переживаний и проясняется их смысл: «Тут мгновенное соображение наваливается на все, что было в зале с «поэтом», и как на рычаге поворачивает сцену, и вот как. – Ведь это Тула! Ведь эта ночь – ночь в Туле. Ночь в местах толстовской биографии. Диво ли, что тут начинают плясать магнитные стрелки? Происшествие – в природе местности. Это случай на *территории совести*, на ее гравитирующем, рудоносном участке» (IV, 30). В результате формально ничтожное «происшествие» (фамильярная реплика актера, обращенная к герою), размещенное в «оправе» толстовского локуса, открывает свой смысл и опознается как симптом состояния, в котором находится современное искусство.

Характерное для Пастернака представление о генеративной связи места и смысла наглядно проявилось в наброске его статьи «Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре» (1910). Тип творчества и культуры здесь поставлен в прямую зависимость от места, так что речь идет об эстетике юга и эстетике севера. Северянин приезжает на юг, в Одессу, и убеждается, что «южные свидетели южной природы и жизни» не понимают его размышлений о творчестве, что судьба Клейста как художника становится более понятной на севере, в октябрьской Москве, где «быль» наглядно предстает не как привычная и неизменная данность юга, а в становлении, «в виде возобновляемых неожиданностей, в виде отрешений от данного». Поэтому северная московская непогода оказывается изоморфной характеру художника, «внутренний мир которого был постоянно внезапной непогодой» (IV, 677). Понятно, что юг и север в размышлениях Пастернака не столько реальные местности, сколько категории внутренней символической географии автора, локусы его художественного

пространства. Однако не менее важно и то, что символическая география Пастернака формировалась в сложной соотнесенности с реальным ландшафтом как результат его художественной трансформации. «Участок действительности» освобождался в творчестве от принудительных связей житейского опыта и «перерождался в культуру», проявляя в этом процессе как свой сформированный культурно-исторической традицией смысл, так и субъективный опыт автора. Именно этот процесс трансформации реального локуса в символический описал Пастернак в статье о Клейсте: «Северянин является в Одессу, где он провел несколько моментов своего детства, – своеобразная местность со своеобразием людей и отношений. Тогда с этой туманной Одессой его прошлого происходит то же, что и со всяким участком действительности, занесенным в его жизнь как *res nullius*, как кусок независимой от житейского чистой жизни, она эстетически растет в нем, перерождается в культуру в его воспоминании, она становится в его прошлом тем, чем она должна была бы стать в его драмах, если бы он был поэтом» (IV, 675). И юг, и север предстают в размышлениях Пастернака о Клейсте, конечно, не как чистые *res nullius*. Они уже отягощены культурно-историческими значениями и выступают как «готовые» символические формы пространства, но к художественному миру Пастернака они приобщаются только в соотнесении с его собственным, всегда конкретным биографическим опытом переживания пространства.

Среди таких семантизированных географических локусов у Пастернака был, конечно, и Урал. У нас нет данных для того, чтобы описать семантику пространственной культуры «Урал», какой она была до того, как Урал стал элементом собственного биографического опыта Пастернака. Мы можем лишь утверждать, что «Урал» входил в семантический универсум, которым он владел. Единственное до 1916 года использование слова «Урал» мы встречаем в прозаическом фрагменте «У Дорогомилловской заставы» (1910): «Керосиновой белугой метался по столикам и в пиве зарезанный свет ламп. Отчего зарезанный, – допытывал Канадович, внучатый племянник Кенигсбергского философа, отчего Сальери не мог говорить, он только показывал Канадовичу на це-



лый Урал мух и слепней, горьким летом резавших потолок» (IV, 722). Безусловно, это слишком бедный материал для того, чтобы как-то конкретизировать значение топонима, но то, что он используется как метафора нерасчлененного множества, пребывающего в хаотическом движении, уже свидетельствует о том, что в сознании Пастернака с этим топонимом был связан какой-то достаточно выразительный ассоциативный фон. Поэтому знакомство Пастернака с реальным географическим локусом было также встречей его смутного 'Урала' с Уралом как феноменом ландшафта и истории. Результатом этой встречи, многое определившей в творчестве Пастернака, стал пастернаковский пермско-уральский текст, и его формирование составило в свою очередь важнейший этап роста пермского текста как феномена русской культуры.

Анализируя уральские страницы творчества Пастернака, мы имеем целью проследить, как место, локус, говоря его словами, *кусок независимой от житейского чистой жизни эстетически рос и перерождался в культуру*. Для этого необходимо понять, какую роль сыграло в творческой биографии Пастернака его пребывание в Прикамье.

2. Пермский эпизод в творческой биографии Б. Пастернака

В своей автобиографической прозе о времени, проведенном в Прикамье, Пастернак поведал крайне скупое. В «Охранной грамоте» он обошелся беглым упоминанием о поездке: «Через год я уехал на Урал» (IV, 226). Чуть более пространно об этом отрезке жизни сказано в очерке «Люди и положения»: «В те же годы <...> я ездил на Урал и в Прикамье. Одну зиму я прожил во Всеволодо-Вильве, на севере Пермской губернии, в месте, некогда посещенном Чеховым и Левитаном, по свидетельству А. Н. Тихонова, изобразившего эти места в своих воспоминаниях» (IV, 329). Вот, собственно, и все.

Между тем в творческом и психологическом становлении Пастернака пермский эпизод его биографии сыграл значительную роль. Ведь уральский опыт стал одним из самых

плодотворных источников творчества Пастернака, им питалась значительная часть его прозы. Действие «Детства Люверс» происходит в Перми и Екатеринбурге, в Усолье приезжает герой «Повести» (1929), с Пермской губернией связаны «Записки Патрика» (1930-е), именно здесь впервые появилось «уральское лицо Юрятина», наконец, на горнозаводском Урале и в Юрятине-Перми разворачиваются события второго тома «Доктора Живаго». В 1950-е годы на одной из вильвенских фотографий Пастернак написал для А. Крученых: «на добрую память об одном из лучших времен моей жизни»³.

Основываясь на опубликованной переписке Пастернака с родителями и С. Бобровым, мы попробуем вникнуть в обстоятельства жизни Пастернака во Всеволодо-Вильве, преследуя двойную цель. С одной стороны, надо понять смысл пермского эпизода в судьбе Пастернака, с другой – посмотреть, насколько знание биографических подробностей и места жизни способствует пониманию произведений, связанных с этим эпизодом или к нему восходящих. Одна из пастернаковских метафор творчества – *зубка*. Эта метафора подчеркивает связь творения с ближайшими обстоятельствами его появления: «всем, что вблизи <...> находилось: приключениями ближайшими, событиями, местом, где <...> жил, и местами, где бывал, погодой тех дней»⁴.

Оказавшись в январе 1916 года во Всеволодо-Вильве и оглядевшись, свое перемещение на северо-восточную окраину России Пастернак пережил и осознал как переход в другой, разительно отличный от привычного, московского, мир и в совсем новое личное состояние. Об этом он писал родителям: «Здесьшний быт, климат, природа, здесьнее препровождение времени мое и мои занятия, – все это настолько далеко от Москвы, <...> настолько далеко и несходно, что мне не верится, будто назад две недели я еще был в Москве; и затем я настолько себя в другом лице здесь чувствую»⁵.

Иначе говоря, переезд во Всеволодо-Вильву сообщил Пастернаку не только чувство неизмеримой удаленности от дома, но и чувство внутренней дистанции по отношению к собственному прошлому. Недавнее прошлое словно осталось в Москве. Из нового места жизни оно представилось



цельным и обозримым в общих своих очертаниях. Вот эта позиция вненаходимости по отношению к самому себе инициировала, на наш взгляд, чрезвычайно плодотворный творчески-психологический процесс окончательного самоопределения, пережитый Пастернаком во Всеволодо-Вильве. Содержание этого процесса, как мы постараемся показать, можно определить следующим образом: *возврат* к темам прошлого, новое их *проигрывание* и окончательное *преодоление*.

Внутреннему сосредоточению Пастернака в высшей степени способствовали обстоятельства его почти полугодовой жизни на севере Пермской губернии.

Он впервые попал в настоящий медвежий угол, место, типология которого была знакома ему только литературно. Литературная подоплека первых впечатлений вполне очевидна по словарю: *провинциализм, глухая уральская уездовщина*⁶. Однако в своей повседневной жизни во Всеволодо-Вильве с *уездовщиной* и *провинциализмом* Пастернак соприкасался только созерцательно. Дом Збарских, где он был принят на правах члена семьи, в зимние и весенние месяцы 1916 года оказался настоящим оазисом европейского комфорта и культуры в первозданной уральской глухомани.

Немаловажно, что после богемной и в бытовом плане скудно устроенной жизни в Москве Пастернак оказался в исключительно благоприятных бытовых условиях. Дом Збарских предоставил ему все условия современного комфорта: «электрическое освещение, телефон, ванны, баня»⁷. Обстановка, избавлявшая от каких-либо бытовых забот, соединялась с разнообразием здорового досуга в самом тесном общении с природой: охота, санные прогулки, катание на лыжах, длительные конные поездки и экскурсии. Всеми этими возможностями Пастернак пользовался с азартом.

Обстановка комфортного быта, новизны и богатства ландшафтных впечатлений во Всеволодо-Вильве счастливо дополнялась чрезвычайно благоприятным климатом человеческих отношений. «Здесь все, – писал он родителям, – не исключая и Евг<ения> Герм<ановича> Лунд<берга>, <...> окружили меня какую-то атмосферой восхищения и заботы обо мне, чего я, по правде сказать, не заслуживаю; да я и не

таюсь перед ними, и они знают, что я за птица; по-видимому, им по душе как раз та порода птиц, к которой отношусь я со всем своим опереньем»⁸. В атмосфере дружеского и даже восхищенного внимания Пастернак чувствовал себя свободно и творчески раскованно. Его январские, февральские и мартовские письма родителям полны выражениями играющей и радостной жизненной энергии. Работа Пастернака на заводах и в имении была необременительна, Б.И. Збарский предоставил ему полную свободу занятий, чем Борис Леонидович воспользовался вполне.

Помимо психологического комфорта отношений, дружеской и заботливой расположенности, дом Збарских обеспечил Пастернаку ничуть не сниженный в сравнении с московским уровень культурного общения. На Вильве получали «целую кипу газет и чуть ли не все журналы России»⁹, Пастернак переписывался с московскими друзьями С. Бобровым, А. Штихом, К. Локсом и был в курсе всех событий московской культурной жизни, получал последние книжные новинки. А главное, во Всеволодо-Вильве Пастернака окружали люди близкие ему духовно и по культурным интересам.

Хозяин дома, так радушно принявшего Пастернака, Борис Ильич Збарский, был старше своего гостя всего лишь пятью годами, но по степени осуществленности в жизни дистанция между ними была столь велика, что даже не могла быть предметом соперничества и сравнений. В свои тридцать лет Збарский имел за плечами мужественное и «рискованно-деятельное», по словам Пастернака, прошлое (он участвовал в революционном движении и был в эмиграции), был главой дружной и благоустроенной семьи, талантливым и успешным ученым, властно управлял двумя заводами, обширным имением и многосотенным коллективом служащих и рабочих. При этом Збарский был человеком близкого Пастернаку культурного круга и замечательным собеседником. Он был талантливым ученым-химиком, учеником, а впоследствии сотрудником знаменитого биохимика академика А.Н. Баха. В эмиграции в 1911 году он окончил Женевский университет, был близко знаком с Л.И. Шестовым.

Вся совокупность качеств старшего друга охватывалась для Пастернака одним словом – «совершенство». Иначе и



быть не могло. В Збарском присутствовала та полнота реализации сил и способностей, та ясность перспективы, о которой двадцатилетний Пастернак, задержавшийся в стадии *не-совершенности* и *не-определенности*, мог только загадывать. Понятно, что их отношения, особенно поначалу, не могли не принять характера почти восторженной влюбленности, с одной стороны, и братски внимательного, предупредительного и почти балующего покровительства, с другой: «Збарский – воплощение совершенства и молодости, разносторонней талантливости и ума – словом, моя истинная пассия»¹⁰, – писал Пастернак о знакомстве с хозяином дома. Но, с другой стороны, для Б.И. Збарского Пастернак оказался образцом ему доселе неведомой спонтанно творческой человеческой породы, которую требовалось лелеять и баловать.

В самом начале февраля во Всеволодо-Вильву приехал и остался там почти на три месяца, до двадцатых чисел апреля, Е.Г. Лундберг. Ученик и последователь Льва Шестова, интересный прозаик и литературный критик, Лундберг был давним другом Збарского, они сошлись в Швейцарии. Пастернак познакомился с Лундбергом осенью 1914 года через С. Боброва, который сотрудничал в журнале «Современник», где Лундберг тогда заведовал литературной частью. Надо отдать должное его литературному чутью. Одной новеллы «Апеллесова черта» ему хватило, чтобы разглядеть в Пастернаке большого и оригинального прозаика. Он принял деятельное участие в устройстве литературной и не только литературной судьбы Пастернака. Именно Лундберг ввиду близящегося медицинского переосвидетельствования и возможного призыва в армию посоветовал Пастернаку поехать на Урал к Збарскому. Круг Б.И. Збарского, Е.Г. Лундберга и Б.Л. Пастернака достойно и счастливо дополняла Ф.Н. Збарская, разносторонне образованная и тонкая женщина, которой Пастернак посвятил шедевры своей лирики – стихотворения «Марбург» и «На пароходе».

В зимние и весенние месяцы 1916 года в глухом уголке Пермской губернии цвел настоящий оазис культурной и духовной жизни. Функционально по своему быту, досугу, ритму жизни и творческой оживленности общения дом Збарских во Всеволодо-Вильве напоминал скорее дворянскую усадьбу

в уездной глуши, чем служебную квартиру высокопоставленного управляющего, ставшую временным приютом для художника. Не случайно мотив усадебной помещицкой жизни сопровождал вильвенское самоощущение Пастернака. «Здесь – полная чаша <...> живешь <...> не так, как вообще – на даче или в гостях у средних помещиков, но так, как среднему человеку вообще и во сне не снится», – писал он родителям, имея в виду, конечно, не только внешние обстоятельства своей жизни¹¹. Позднее он писал о том, что во Всеволодо-Вильве впервые пожил «помещиком»¹².

Внутренний же творчески-психологический сюжет пермского эпизода состоял в том, что здесь Пастернак остался один на один со своей жизнью в ситуации относительно длительной и внешне для него небывало комфортно обеспеченной и поэтому плодотворной паузы, главным содержанием которой стал интенсивный процесс творчески-психологического самоопределения, принятия окончательных решений.

Уже говорилось, что переезд во Всеволодо-Вильву сообщил Пастернаку чувство дистанции по отношению к своему прошлому. Оно предстало перед Пастернаком целиком в своих завершенных очертаниях и логике движения: «*семь лет встали передо мной, в первый раз в такой целости*» (курсив наш. – В.А.)¹³. Так он определил существо своих переживаний, когда во Всеволодо-Вильве после многих лет перерыва он вновь систематически занялся музыкой.

Во Всеволодо-Вильве Пастернака обступили темы прошлого. Он возвращался к уже исполненным, завершенным темам минувшего семилетия и даже к более ранним. Падение в 1903 году с лошади, перелом ноги и хромота, занятия музыкой и отречение от нее в 1909-м, любовная неудача в Марбурге и обращение к литературе в 1912-м – все эти этапные события вновь возвращались к Пастернаку во Всеволодо-Вильве как актуальные темы жизни, и он вновь их проигрывал, и, проигрывая, преодолевал.

Вот это осмысление, повторное проигрывание и творческое преодоление сюжетов прошлого составляет, на наш взгляд, главное содержание пермского эпизода в творчески-психологическом становлении Пастернака. Эта интенция ошутима даже в мелочах. Как бы в компенсацию давней



неудачи (падение с лошади и хромота) в майских письмах 1916-го гордо звучит тема ее преодоления: «Я много верхом ездил, пока погода позволяла, и настолько хорошо галопирую, что непременно хочу в Молодях это <...> удовольствие себе доставлять <...> Первые два-три раза, когда лошадь на галоп переводишь, такое чувство, как будто вот-вот свалишься, а потом все увереннее и увереннее»¹⁴; «я никогда так здоров не был. Чуть ли не ежедневно — верхом»¹⁵; «в этот день я отмахал 56 верст верхом. Вообще я себя в седле чувствую более чем превосходно»¹⁶. Покорение лошади во Всеволодо-Вильве Пастернак осознавал как решение ранее не решенной задачи.

Конечно, значительно более важным для Пастернака был возврат к другой теме прошлого, одной из главных, – к музыке, разрыв с которой, казалось бы, давно и окончательно был решен. Известно, что мысль о карьере композитора Пастернак оставил после разговора со Скрябиным. Этот эпизод подробно описан в «Охранной грамоте»: знаменательная встреча состоялась в один из первых мартовских дней 1909 года, в промежутке между февральской и мартовской концертными неделями композитора, исполнявшего «Поэму экстаза»¹⁷. Во Всеволодо-Вильве минуло как раз семь лет со дня этого решения.

Но неожиданно проблема выбора между литературой и музыкой встала вновь. Во Всеволодо-Вильве 26-летний Пастернак снова заколебался в выборе призвания: «мне трудно решить, кто я – литератор или музыкант, говорю, трудно решить тут, где я стал как-то свободно и часто и на публике импровизировать»¹⁸. Пастернак вновь стал думать о музыке как о «возрожденной специальности» и, казалось бы, твердо решил, что теперь на пути музыканта его уже «ничто на свете <...> не остановит»¹⁹. Он не сомневался, что отказ от музыки в 1909 году был верным, но только потому, что тогда музыке не приспела пора, и увлечение ей было лишь предварением будущего. Он решил, что музыкой ему «суждено было заниматься теперь, в условиях настоящего возраста»²⁰.

Начиная с февраля Пастернак почти лихорадочно бросается к пианино и два месяца неустанно и серьезно, как в классе, упражняется в игре. Возвращение к занятиям музыкой

было решено настолько серьезно, что он планирует свое будущее в связи с музыкальными занятиями. Пастернак решает на два года отказаться от всего и заниматься только музыкальной работой: «Я взялся за игру на рояле 1-го февраля – вот уже полтора месяца как я работаю, года два, если это угодно Богу (а ведь я серьезно боюсь и волнуюсь, когда это говорю) – года два эти занятия игрой на рояле будут у меня на первом плане и волей-неволей, придется центр тяжести на эти занятия перенести <...> Несмотря на то, что пока это все еще очень плачевно у меня выходит, я убежден, что мне это необходимо, что дело можно поправить, и я знаю, что повести это надо в том масштабе возрожденной специальности, в каком я хочу это вести, а никак не слабее, не по «интеллигентски»; и ничто на свете меня от этого не остановит»²¹.

Увлечение музыкой вызывало досаду Лундберга, верившего в литературное будущее своего «протеже». Пастернак и сам понимал, что музыкальные занятия отодвигают литературную работу на второй план, но шел на это сознательно и формулировал свое решение категорически: «Знаю, что литература затормозится у меня на эти годы. Но это пустяки. Все дело в том, чтобы не было пробелов вялости и сонного тупоумия в собственном существовании. Энергия должна стать совестью и совесть — энергией. Когда сблизятся два этих угля — из их электрической работы сами собой проистекут и нравственная (в широчайшем живом смысле) — чистота, и счастье, и здоровье душевное, и близость человечеству (сейчас или по смерти все равно, тут важно человечество как градус, как деление индивидуальной шкалы)»²².

Анализ корпуса вильвенских писем Пастернака показывает, что музыка и другие ключевые события его жизни теперь, в психологически почти неизмеримой пространственной и временной дистанции, отделившей его от предшествующих двух семилетних циклов сознательной жизни (особенно последнего: 1909-1916), возвращаются как метафоры его жизненных метаморфоз.

На языке телесной метафоры (перелома и хромоты) он из Всеволодо-Вильвы объяснял с отцом по поводу романа с Надеждой Синяковой, омрачившего отношения с роди-



телями. Это была болезненная тема, окрасившая 1915 год и вновь возникшая во Всеволодо-Вильве, когда Пастернак решил в начале мая ехать в Ташкент, где отдыхала у сестры Н. Синякова. Эти отношения, как известно, были отягощены резким и деятельным неприятием родителей. Богемную компанию вокруг сестер Синяковых они называли *клоакой*, упрекали сына в бессердечии, апеллируя к его чувству долга. Об этом писал Пастернак в письме к отцу: «Если б ты только знал, какими терзаниями переплетены эти последние годы. Дело так просто: ломается нога, срывается, образуется мозоль. Вмешайся-ка в это; попробуй посоветовать ноге расти не так, а иначе; быстрее или медленней; скажи ей, что тебе не нравится это затвердевающее кольцо вокруг обломков, что оно тебе напоминает строение *клоак*. Я вышел в жизнь с надломленной в этом отношении душой. Надо было предоставить мне и природе залечивать это бывшее повреждение»²³. Перелом и хромота в этом исповедальном письме к отцу выступают и как метафоры другой «катастрофы» – неудачного объяснения с Идой Высоцкой в Марбурге.

Этот эпизод широко известен по рассказу в «Охранной грамоте» и знаменитому стихотворению «Марбург». Известно, что объяснение случилось в десятых числах июня 1912 года²⁴. Почти ровно через четыре года в начале мая во Всеволодо-Вильве все обстоятельства того давнего свидания каким-то возвратным движением из прошлого снова окружили Пастернака, и он пережил их с прежней остротой восприятия и напряженностью неостывшего чувства. И именно здесь, во Всеволодо-Вильве, эти травмирующие воспоминания были творчески изжиты и переплавлены в череду признаний, рассказов и текстов: в разговорах с Ф.Н. Збарской, исповедальном письме к отцу и стихотворении «Марбург».

В один из вечеров начала мая, многозначительно названных им «Энеевым» (по ассоциации с исповедью Энея перед Дидоной), Пастернак рассказал о своих марбургских переживаниях Ф.Н. Збарской. 10 мая 1916 года датирован белой автограф стихотворения «Из Марбургских воспоминаний – черновой фрагмент» с дарственной надписью «Фанни Николаевне в память Энеева вечера возникновения сих воспоминаний. 10. V. 1916».

Следует заметить, что первая, вильвенская редакция стихотворения, еще не получившего каноническое название «Марбург», несет вполне отчетливый отпечаток места и обстоятельств, где оно было написано. Как немного позднее в связи со стихами, вошедшими в книгу «Поверх барьеров», писал Пастернак, именно те его литературные вещи, которые наиболее непосредственно связаны с «фактом пережитого вдохновения», «как губка, пропитывались <...> всем, что вблизи [тогда] <...> находилось: приключениями ближайшими, событиями, местом, где я тогда жил, и местами, где бывал, погодой тех дней»²⁵. К «Марбургу» это замечание имеет самое прямое отношение. Если к нему прислушаться, можно по-новому, более конкретно и непосредственно воспринять некоторые детали текста: они выводимы не из Марбурга, а из Всеволодо-Вильвы.

Так, замечательная строчка о провинциальном трагике, твердящем назубок драму Шекспирову, прямо соотносится с некоторыми вильвенскими мотивами. В первые недели жизни во Всеволодо-Вильве теплая атмосфера дружественного круга, искреннее расположение людей, всеми силами пытающихся занять своего гостя, так увлекли Пастернака, что он не на шутку собрался играть на театре и настоятельно из письма в письмо просил родителей прислать ему Островского и номера журнала «Театрал» со сценариями новых пьес. О своих театральных проектах он писал вполне серьезно: «Здесь имеется театр заводский, и в Соликамске, уездном городе, тоже, я хочу играть, и здешний народ на зрелища подобного рода очень, очень падок, а мне и тут хочется пройти Хилковский stage, от машиниста до М.П.С.»²⁶ Если добавить к этому, что в том же письме Пастернак писал о провинциализме местной интеллигенции, что во Всеволодо-Вильве он работал над статьями в связи с 300-летним шекспировским юбилеем, то предлагаемый комментарий к строчке «Марбурга» можно признать имеющим основания.

Связь первой редакции «Марбурга» со Всеволодо-Вильвой проявилась также в отдельных подробностях ландшафтного фона стихотворения: парковые заросли, сад против дома и березы. Во всех других описаниях Марбурга, в письмах и в «Охранной грамоте», Пастернак ничего не писал о березах,



хотя не однажды упоминал другие детали марбургской флоры: каштаны, цветущие липы, сирень. Зато, по свидетельству А. Сереброва (А.Н. Тихонова), замечательными березовыми аллеями отличался парк в имении Морозова во Всеволодо-Вильве. Описывая визит туда А.П. Чехова, Серебров не раз говорит о березах как самой яркой детали имения²⁷. Стоит заметить, что в окончательной редакции «Марбурга» (1928), где резко усилен марбургский колорит, березы исчезли. Иначе говоря, редакция стихотворения 1916 года несет на себе явный отпечаток места и времени его создания, хранит в себе ситуацию встречи прошлого и настоящего. Пастернак вновь пережил Марбург во Всеволодо-Вильве и творчески изжил старую драму.

Интересно, что, пережив возврат к музыке, свою литературную стратегию во Всеволодо-Вильве Пастернак проектировал как необходимость *возвращения* к началу поэтического творчества. Оно было скомкано потому, что он сам насильственно сдерживал проявления собственной оригинальности в угоду вкусам и требованиям ближайшего литературного окружения. Именно об этом он писал в майском исповедальном письме к отцу: «...в литературе я начинал так, как впоследствии думал и хотел начать футуризм», это было «молодое, новое и искреннее <...> начинание <...>, страшно оригинальное. <...> Но я был окружен пугливыми выучениками отживавшей школы. Им это ударило в голову – и <...> я поддался прелести влияния и авторитета. Умерить себя значило попасть в тон всем этим посредственностям»²⁸. В обозначенной перспективе поэтика книги «Поверх барьеров», начинавшаяся в стихах, написанных во Всеволодо-Вильве, оказывалась возвратом к истокам собственной оригинальности, освобожденной от искажений и сторонних влияний.

Нельзя сказать, что месяцы, проведенные Пастернаком во Всеволодо-Вильве, были плотно насыщены литературными занятиями. Но именно в Вильве был сделан, а в Тихих Горах закрепился окончательный выбор в пользу литературы. Итога пережитого им во Всеволодо-Вильве, Пастернак написал, что здесь он «утвердился во многом, в чем еще имел глупость сомневаться»²⁹.

Известно, что знакомство с Маяковским и его поэзией в начале мая 1914 года вызвало у Пастернака нечто вроде острого кризиса собственной литературной идентичности. Идеал поэтического выражения был реализован в Маяковском с такой полнотой, что это как бы перечеркивало начинания Пастернака. Пастернак писал: «...я не знал, что предпринять. Я сознавал себя полной бездарностью <...> Если бы я был моложе, я бросил бы литературу. Но этому мешал мой возраст. После всех метаморфоз я не решился переопределяться в четвертый раз» (IV, 227). Здесь, в «Охранной грамоте», связав окончательный литературный выбор с 1914 годом, Пастернак *post factum* спрямил траекторию своего самоопределения. На деле она была более прихотливой. Хотя в 1914 и 1915 годах его жизнь была заполнена литературными работами и планами, хотя он вращался тогда исключительно в литературной среде, разделял ее заботы и отвечал ее амбициям, удовлетворения это ему не приносило и чувства адекватности не сообщало. Скептическое отношение к литературной деятельности (своей собственной и своего окружения) он резко выразил незадолго до поездки на Урал в письме Д.П. Гордееву от 16 декабря 1915 года. Решительно отказавшись от предложения написать предисловие к посмертному сборнику стихов Божидара, Пастернак с жесткой прямоотой объяснил, что он не желает «оставаться верным духу ничтожества», пронизавшему все, не исключая его собственных, литературные начинания «бедной и неплодотворной эпохи» последних лет (V, 87). А свое собственное участие в литературной жизни и выступления в футуристических сборниках он оправдывал только «*полусерьезным отношением к литературе*», в принципе несовместимым с требованиями «творчески правдивого и живого» отношения к искусству. Это недовольство литературой и прежде всего самим собой в литературе привело к тому, что во Всеволодо-Вильве Пастернак уже было решился «переопределяться в четвертый раз», вернуться к музыке. Но именно в здесь и состоялся окончательный поворот Пастернака к литературе. Выбор был сделан.

Уже цитировавшееся письмо к отцу, когда просился на бумагу или был даже написан «Марбург», переходит из ис-



поведи в литературную программу: «Мне хотелось бы все это рассказать тебе. Но сначала нужно научиться писать так о весне, чтобы иные схватывали грипп от такой страницы или приготавливали кувшин с водой под эти свежесорванные слова. А иначе об этом говорить бессмысленно. Или действовать эффектами? Тем, например, что к ней являлся я в гостиницу всегда в сопровождении обмороков и она была другом детства в нежнейшем пеньюаре?»³⁰ Последние строки письма цитируют начальные строфы первой, вильвенской, редакции «Марбурга». Во Всеволодо-Вильве в первой половине мая Пастернак написал шедевры своей лирической поэзии, стихотворения «Марбург» и «На пароходе». Вместе с другими стихами уральского цикла они вошли в книгу «Поверх барьеров».

В сентябре 1916 года он передал в издательство рукопись книги, вторая половина года в Тихих Горах и начало 1917-го были полностью заполнены систематической литературной работой, а летом 1917 года потоком пошли стихи «Сестры моей жизни». Книга «Поверх барьеров» стала рубежной для Пастернака. Впервые его признал как поэта отец, и это признание было для сына самым драгоценным. Оно подводило черту, гармонично завершающую рисунок драматических (и в 1915 – 1916 годах особенно внутренне напряженных) отношений двух художников.

В начале января 1917 года Пастернак получил от Леонида Осиповича письмо с одобрением «Поверх барьеров». Он ответил отцу бурей горячей благодарности: «Письмо твое привело меня в истинное безумие! Вот все, что я желал! <...> Я так страдал всегда от того, что ты во мне собственных черт своих не видел; что ты мерил меня мериллом посредственности; что не находя их во мне, жаловался на отсутствие контакта с тобою, меня в этом виня; что называл клоакой то, что воспитало «Барьеры», <...> Я не укоряю тебя <...>, я только рисую тебе картину моей боязливой настороженности перед выходом книги, моего ожидания недовольства с твоей стороны <...> и степени радостной озадаченности моей затем, когда я распечатал твое письмо. Спасибо, спасибо, спасибо. Без конца! <...> Я раза три перечел твое письмо <...> Ах это письмо твое! Я им горжусь: письмом академика к футуристу. Кому-то Гюго так писал из начинающих, и потом

надежд Гюго не обманувшему <...> Ну это ли не счастье!»³¹ Это письмо, в сущности, подводило примирительный итог теме отношений с отцом, так остро и нервно поставленной Пастернаком в майском письме-исповеди 1916 года.

В том же ряду окончательного самоутверждения стояла несоразмерно эмоциональная и резкая, как признавал сам Пастернак, отповедь Маяковскому, самовольно включившему имя Пастернака в свою афишу осенью 1917 года. Об этом эпизоде рассказано в «Охранной грамоте»: «Я почти радовался случаю, когда впервые как с чужим говорил со своим любимцем и, приходя во все большее раздражение, один за другим парировал его доводы в свое оправданье. Я удивлялся не столько его бесцеремонности, сколько проявленной при этом бедности воображенья. Потому что инцидент, как говорил я, заключался не в его непрошеном распоряжении моим именем, а в его досадном убеждении, что мое двухлетнее отсутствие не изменило моей судьбы и занятий. Следовало вперед поинтересоваться, жив ли я еще и не бросил ли литературы для чего-нибудь лучшего. <...> Я с ненужной настойчивостью требовал от него газетной поправки к афише, вещи по близости вечера неисполнимой и по моей тогдашней безвестности – аффективно бессмысленной» (IV, 229).

Упомянутые эпизоды (признание в одном случае и разрыв – в другом) отношений Пастернака с отцом и Маяковским были чрезвычайно важны в творческо-психологическом становлении Пастернака. Долгожданное благословение отца и размежевание с Маяковским подводили черту в творческом литературном самоопределении Пастернака, стимулированном «пермским эпизодом» его творческой судьбы.

Подводя итог, надо сказать, что «пермский эпизод» в творческой биографии Пастернака открыл перед ним новую литературную перспективу. Делясь самыми первыми впечатлениями от уклада всеволодо-вильвенской жизни, Пастернак, как бы уже оценивая ее *литературный* потенциал, писал: «Здесь имеется провинциализм и больше, уездовщина, и больше, глухая уральская уездовщина не отстоенной густоты и долголетнего настоя. Но все это или многое уже уловлено Чеховым, хотя, надо сказать, нередко со специфич-



ческой узорностью юмориста, обещавшегося читателю смешить его. Этот дух не в моем жанре, и литературно вряд ли я мои здешние наблюдения использую. Косвенно конечно, все эти тени и типы в состав моей туманной костюмерной войдут и в ней останутся»³². Иначе говоря, первоначально Пастернак воспринял жизнь во Всеволодо-Вильве в рамках готового литературного стереотипа, порожденного развитым от Гоголя до Чехова провинциальным текстом русской литературы («провинциализм», «уездовщина»). Однако вскоре первоначальные впечатления были существенно скорректированы, и немалую роль в этом сыграла обстановка нового места жизни Пастернака, новый тип пространства, который он творчески освоил.

Внешним фоном жизни во Всеволодо-Вильве был первозданный уральский ландшафт, навсегда запечатлевшийся в творческой памяти Пастернака. Если суммировать его ландшафтные впечатления, как они запечатались в переписке, то главным их компонентом было ощущение *неизмеримости* пространства в ширь, высь и глубину и чувство близости к стихийным первоосновам бытия. Его поразили «географические неизмеримости Урала»³³, где «Соликамский один уезд – целая Франция по площади»³⁴. Господствовало впечатление распахнутого во всех направлениях и динамично сформированного пространства: «Весь день из кадров каких-то бездонных льется белизна и рядом с ней как уголь черная масса кедровых и еловых лесов, туманных, дымом обволакиваемых гор, – свежесть, свет, крупные масштабы»³⁵.

Одновременно формы горного ландшафта – «курчавый без конца и края пучающийся океан гористых лесов а la Шварцвальд или Oberland»³⁶ – будили европейские впечатления лета 1912 года в Германии и Швейцарии. С тем отличием, что уральский ландшафт отнюдь не казался идиличным. Урал открылся Пастернаку не только неизмеримостью выси и шири, но и хтонической глубиной недр. Незабываемыми оказались впечатления от поездки на Великокняжеский рудник: «Бог привел меня побывать в шахтах. Это я запомню на всю свою жизнь. Вот настоящий ад! Немой, черный, бесконечный»³⁷. Позднее эти впечатления отразятся в цикле «Уральские стихи» (1919).

Этому впечатлению темной, таинственной и страшной глубины недр вторило и поддерживало его другое – от скалистых срывов, *шиханов*, близ дороги на Ивакинский завод: «берешь в сторону от дороги дремучейшим лесом, делаешь примерно полверсты и, житель равнин, бессознательно думаешь, что все будет в порядке <...> Делаешь еще шагов десять, лес не редая – обрывается – ночь становится сразу тяжело облачным днем, перед тобой вырастает каменная гряда, похожая на цепь бойниц с каменной площадкой вдоль брустверов. Влезаешь, ничего еще не зная – на площадку и заглядываешь через край — гладкая каменная стена спускается отвесно, вышиной с 20-этажный дом, – на дне – речка и долина, видная верст на тридцать кругом, поросшая лесом – никому неведомая, как кажется, доступ к которой отсюда отрезан. – Целый мир со своими лугами и борами, и горами по горизонту, и со своим небом, и все это в глубокой зеленой чашке, черт знает какой глубины»³⁸. Позднее этот ландшафт возникает в романе «Доктор Живаго» (глава «Рябина в сахаре») в сцене расстрела партизан, насыщенной мотивами древнего языческого культа.

В итоге в лирике и прозе Пастернака Урал и Пермь предстали как пространство, вводящее лирическое переживание в «оправу» космогонических измерений и пространство эпических событий, характеров и сюжетов.

В этом отношении права Анна Юнгрен, размышлявшая о теме Урала в повести «Детство Люверс» в связи с проблемой жанровой эволюции в творчестве Пастернака. Она также сделала вывод, что Урал открыл перед поэтом новую творческую перспективу – «обширное пространство романной прозы»³⁹. Стоит подчеркнуть, что это суждение не расходится с тем, как позднее сам Пастернак определил для себя роль уральского опыта. В плане повествовательных возможностей Урал в его сознании запечатлелся именно как топос романтических героев и эпического действия. В этом смысле характерно известное размышление о Маяковском (самом прямом для него воплощении героического начала): «еще естественнее, чем в столицах, *разместились* (курсив наш. – В.А.) мои мысли о нем в зимнем полуазиатском ландшафте «Капитанской дочки», на Урале и в пугачевском Прикамье» (IV, 226).



В размышлениях Пастернака Маяковский оказывается соразмерным Уралу как герой эпического масштаба. Если учесть замечание Пастернака о том, что Маяковский в его восприятии был родственен героям романов Достоевского, то приведенное суждение косвенно подтверждает, кстати, родство Маяковского и Антипина-Стрельникова, подмеченное И.П. Смирновым⁴⁰. То есть Маяковский виделся Пастернаку в романной перспективе, и поэтому его образ так естественно размещался в безмерном «полуазиатском ландшафте» Урала и Прикамья.

Иначе говоря, на Урале и в Прикамье Пастернак обнаружил органично романский топос, такое пространство, где каждое событие и фигура, благодаря логике и свойствам ландшафта, естественно размещались в обширной не только исторической, но, как свидетельствует его проза и с еще большей очевидностью лирика, космогонической перспективе.

3. Урал и Пермь в лирике Б. Пастернака

Уральские впечатления Пастернака нашли выражение в целом ряде лирических стихотворений. В книге «Поверх барьеров» (М., 1917) они составляют своего рода уральский цикл: «Я понял жизни цель, и чту...», «Заря на севере» (позднее «Ледоход»), «Кокошник нахлобучила...» (позднее «Ивака»), «На пароходе», «Урал впервые».

Мы выделяем эту группу уральских стихов Пастернака и описываем их как репрезентацию единого семантического поля. Иными словами, мы рассматриваем Урал в них не столько как реальный географический локус, а прежде всего как *Урал* – один из топосов в художественном мире Пастернака. Это топос, обладающий своими семантическими константами и приспособленный к тому, чтобы вмещать семантически соответственные ему события, образы, сюжеты. Можно сказать, это одна из площадок, на которой разыгрываются события художественного мира Пастернака, и в этом отношении *Урал* стоит в одном ряду с такими площадками-локусами Пастернака, как *Кавказ*, *железная дорога*, *лес*, *дача и сад*, *комната* и т. п.

Приступая к анализу этого художественного локуса, следует подчеркнуть одно очевидное, но не всегда берущееся в расчет обстоятельство. В художественном мире Пастернака 'Урал' появился совсем не только как результат знакомства с краем: сначала Урал, а уже потом 'Урал'. Скорее, наоборот, общекультурное представление об Урале, семантическая матрица 'Урал' предшествовали знакомству с реальным Уралом. Семантическая матрица, унаследованная с культурной памятью и опытом, совместилась с реальным пространством, приобретя сугубую конкретность и значение личного опыта.

Состоялась встреча идеи и объекта. Отправляясь на Урал, Пастернак в определенном смысле уже знал, что ему предстоит увидеть. В стихах Пастернака пробудилось и широко развернулось архетипическое содержание культуры 'Урал'. Исходная тема была широко и разветвленно эксплицирована.

Прежде всего мы предполагаем остановиться на стихотворениях «Урал впервые» и «Ледоход» («Заря на севере»), которые представляются ключевыми для интерпретации уральской темы у Пастернака. Они перекликаются тематически (одно изображает солнечный восход, другое – закат) и образуют своего рода рамку семантического поля, в котором мы воспринимаем другие стихи уральского цикла Пастернака и уральскую тему в целом. Они образуют своеобразный стихотворный складень, створки которого (восход – закат) живописуют две фазы мистерии солнца: мифологически понятое единство процессов рождения/поглощения.

В пространстве книги «Поверх барьеров» эти стихи были разделены, причем первым по ходу чтения стояло стихотворение «Заря на севере» (№39), а уже потом «Урал впервые» (№47). Позднее они были частично переработаны и в разделе «Поверх барьеров» одноименной книги 1929 года были поставлены рядом. Соседство обнажило их внутреннюю связь с особой наглядностью.

«Пермский цикл» Пастернака открывается стихотворением «Урал впервые». Прочитаем это стихотворение в его окончательной редакции.

Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти,
На ночь натыкаясь руками, Урала



Твердыня орала и, падая замертво,
В мученьях ослепшая, утро рожала.

Гремя опрокидывались нечаянно задетые
Громады и бронзы массивов каких-то.
Пыхтел пассажирский. И где-то от этого
Шарахаясь, падали призраки пихты.

Коптивший рассвет был снотворным. Не иначе:
Он им был подсыпан – заводам и горам –
Лесным печником, злоязычным Горынычем,
Как опий попутчику опытному воров.

Очнулись в огне. С горизонта пунцового
На лыжах спускались к лесам азиатцы,
Лизали подошвы и соснам подсовывали
Короны и звали на царство венчаться.

И сосны, повстав и храня иерархию
Мохнатых монархов, вступали
На устанный наста оранжевым бархатом
Покров из камки и сусали⁴¹.

Название стихотворения неоднозначно. Его можно понять по крайней мере трояко. Как выражение первого впечатления, первой личной встречи с новым краем: Урал, увиденный впервые. Или несколько по-иному, в смысле откровения или, точнее, откровения: впервые Урал предстает в своей подлинной природе. Наконец, возможно и третье прочтение: Урал в процессе первотворения, он творится на наших глазах. Название скрепляет всю эту градацию смыслов, но базовым, на наш взгляд, является все же третий, космогонический аспект.

Предваряя анализ этого текста, все же заметим, что для «школьной» трактовки такого рода стихотворений, изображающих прямо поименованную реальность, в данном случае уральский горный ландшафт, характерно стремление свести текст именно к изобразительной стороне, прочитав его как описание некоей конкретной реальности.

К этому понуждает своего рода естественная читательская установка, в основе которой лежит натуралистическое понимание логики творческого процесса, а именно – от реальности к тексту. Сначала впечатление, картина реальности, потом риторическая трансформация этой картины в художественном сознании, потом, наконец, текст как итог риторического процесса. Соответственно выстраивается натуралистическое прочтение текста, когда, стремясь совместить текст с собственным опытом восприятия и памяти, мы как бы извлекаем из стихотворения его (воображаемый нами) реальный субстрат.

В таком реальном биографическом ключе стихотворение «Урал впервые» подробно прокомментировал Е.Б. Пастернак. Опираясь на стихотворение «Урал впервые», он реконструировал жизненное событие и целостную пейзажную картину, которую увидел молодой поэт, подъезжая утром 16 января 1916 года к Всеволодо-Вильве. Так стихотворение разворачивается в повествование: «Путь скорым поездом до Перми, видимо, не оставил ярких впечатлений. После пересадки, ночью, в движении шедшего с натугой и остановками пассажирского стало наблюдаться что-то необычное. Повороты, туннели, хвойный лес то с одной, то с другой стороны, проносившийся мимо самых окон. Зимний рассвет медлил, но внезапно из-за гор, со стороны Азии, граница которой была где-то рядом, хлынули солнечные лучи и, как лыжники, заскользили между стволов высоких, царственных сосен, поочередно золотя их вершины и озаряя снежный склон. Этот момент стал темой стихотворения «Урал впервые»⁴².

Подобный прием, когда художественный текст переводится на «язык» реальности, весьма обыкновенен в биографических повествованиях. Совсем не оспаривая его уместности в иных случаях и хорошо понимая, что в задачу Е.Б. Пастернака анализ стихотворения даже не входил, заметим все же, что за этим приемом стоит определенная и по-своему очень убедительная стратегия чтения художественного текста. Суть этой распространенной и не всегда осознаваемой стратегии состоит в последовательной натуралистической редукции текста, с тем чтобы свести его к воображаемому, но мыслящему как реальный субстрату. Задача такого чтения состоит, следовательно, в том, чтобы вычлесть из стихотворения



моменты художественной трансформации и восстановить реальную картину или событие, как оно было на самом деле. Так и здесь, опираясь на отдельные «реальные» детали текста, группируя их и дополняя, биограф рисует целостную пейзажную картину, которую мог бы увидеть Борис Пастернак из окна поезда.

Нет, конечно, сомнений, что стихотворение вызвано к жизни какими-то впечатлениями от реально увиденного. Нетрудно указать на элементы текста, которые прямо отсылают нас к некоей стоящей за стихотворением и опытно знакомой реальности. На проверку, однако, таких элементов в стихотворении оказывается совсем немного: *горы, рассвет, пассажирский поезд, пихты, сосны, снежный наст*. Да и эти немногие реалии даны точечно, и однозначно восстановить по ним целостную зримую картину просто невозможно.

Вообще стоит обратить внимание, что поименованные элементы реального ландшафта и действия как бы утоплены в тексте, сдвинуты на задний план. Непосредственно и ярко зримо в стихотворении выступает не «реальный» ландшафт и событие, а иная, скорее фантастическая, реальность. Изображение, образованное движущимися метафорами, погружает нас (стихотворение апеллирует к *мы*, понуждая читателя совместиться с субъектом речи: *очнулись в огне*) в грандиозное действо персонифицированных стихий. То, что происходит в тексте, предстает как космогоническая драма: в борьбе огня и мрака, в муках и корчах, в громе, грохоте и воплях, в титаническом движении исполинских массивов твердыня Урала «*рожает*» утро. В этом драматическом и хаотически интенсивном процессе рождения солнца как-то участвует сказочный дракон, змей, «злослычный Горыныч». Завершается стихотворение торжеством огня и света, раболепным поклонением азиатцев и картиной варварски пышного царского венчания сосен, «мохнатых монархов». То есть *непосредственно* своими образами, их отношениями и динамикой текст скорее разыгрывает в мифологизированных образах драму солярной космогонии, чем рисует картину утреннего восхода в гористой местности. Текст символически воспроизводит позитивную стадию космогонического процесса, картину движения от хаоса к космосу. Развитие темы идет от

беспорядочности и хаотической бесструктурности (значение *‘опрокидывались’* фиксирует смешение верха и низа, потерю ориентации в пространстве) к упорядоченности и структуре (сосны *‘хранят иерархию’*); от темноты к торжеству огня и света; от сна к бодрствованию.

В связи с темой преодоления хаоса, победы солнца над мраком структурно важен также могущий сперва показаться орнаментальным мотив змееборчества. Подчеркнем, что появление сказочного Горыныча у Пастернака глубоко мотивировано. Во-первых, оно выглядит вполне естественным, поскольку речь идет о горах. Во-вторых, оно коренится в сравнении поезда со змеем, драконом, имеющим давнюю и прочную литературную традицию. В этой связи не лишено оснований предположение о возможном влиянии на Пастернака стихотворения В. Хлебникова «Змей поезда» (1910). Тем более что это стихотворение также связано с уральской темой. Помимо деталей горного ландшафта и хвойных лесов тема Урала у Хлебникова прямо вводится посвящением: «Посвящается охотнику за лосями, *павдинцу* (курсив наш. – В.А.) Попову; конный, он напоминал Добрыню. Псы бежали за ним, как ручные волки. Шаг его – два шага простых людей». Сравнение Пастернака с Хлебниковым не покажется внешним, если добавить, что тексты связаны также дополнительными мотивами. Пассажиры у Хлебникова, так же как у Пастернака, погружены в одуряющий сон: «одурь сонная сошла на сонных кукол», «каждый <...> храпел <...> дремотой унесен»⁴³. Мотив хтонического змея, так естественно вплетенный в мотивику стихотворения Пастернака, усиливает космогонический характер текста, подчеркивая антагонизм противоборствующих первоначал.

Важно заметить, что лирический субъект Пастернака в стихотворении не внешний наблюдатель, он вовлечен в бытие: «очнулись в огне» – это и о соснах, и о пассажирах, и о себе. Этот момент субъектной организации текста следует подчеркнуть, поскольку он вводит важный для всей уральской темы у Пастернака мотив. Встречаясь с Уралом, мы перемещаемся в особое пространство, где стихия первоначал бытия, истоки бытия явлены наиболее непосредственно и где мы оказываемся к ним максимально приближены.



Важнейшая особенность стихотворения Пастернака раскрывается в особой роли в нем ключевого имени «Урал». Здесь имя как бы творит обозначаемый им объект, такая логика текста: он движется от имени к объекту. В этом стихотворении мы обнаруживаем наглядное проявление того эффекта, о котором уже шла речь: имя (семантическая матрица или культурема 'Урал') как бы налагается на ландшафт, проявляясь и реализуясь (воплощаясь) в его формах и, с другой стороны, выявляя в его формах скрытые силовые семантические потоки. Континуально и синтетически данный, свернутый в имени смысл расчлняется и развертывается в «реальных» предметных формах ландшафта.

Активная порождающая роль ключевого имени (Урал) в тексте наглядно проявляется в том, что имя здесь во многом организует движение текста путем паронимической аттракции. Это нетрудно заметить. Развертывание имени наглядно проявлено в звуковом строе стихотворения: без РОдовспомогательницы – во мРАке – РУками – УРАла – ОРАла – УТРО – РОжала – гРОмады – бРОнзы – снотВОРным – гОРаи – гОРынычем – ВОРОи и т. д. Иначе говоря, стихотворение построено как развертывание имени «Урал»: анаграмматическое мультиплицирование имени становится источником текстопостроения.

Аналогичный эффект в связи с именем «Урал» мы находим в прозе Пастернака, в его повести «Детство Люверс». Это подтверждает устойчивое внимание Пастернака к имени места. Он воспринимает осмысленность его звучания. Стихотворению «Урал впервые» близко соответствует тот известный эпизод из повести «Детство Люверс», где описывается переезд через Урал. Девочка постигает увиденное, когда на панораму, открывшуюся из окна поезда, накладывается, вернее, вырастает из нее, имя.

«То, что она увидела, не поддается описанию. Шумный ОРешик, в который вливался, змеясь, их поезд, стал мОРеи, миРОи, чем угодно, всем. Он сбегал, яркий и РОпущий, вниз шиРОоко и отлого и, измельчав, сгустившись и замглась, кРУто обРывался, совсем уже чЕРный. А то, что высылось там, по ту стОРОну сРыва, походило

на гРОмадную какую-то, всю в кудрях и в колечках, зелено-палевую гРОзовую тучу, задумавшуюся и остолбеншую. Женя затаила дыхание, и сразу же ощутила быстРОту этого безбРЕжного, забывшегося воздуха, и сразу же поняла, что та гРОзовая туча — какой-то кРАЙ, какая-то местность, что у ней есть гРОмкое, гОРное имя, РАСкатившееся кРУгом, с камнями и с песком сбРОшенное вниз, в долину; что ОРешник только и знает, что шепчет и шепчет его; тут и там и та-а-ам вон; только его.

– Это – УРАЛ? – спросила она у всего купе, перевесясь» (IV, 46, 47).

Процитированный фрагмент с почти экспериментальной наглядностью иллюстративного материала обнаруживает, как имя Урал вырастает из многочисленных рокочущих *ор-, ро-, ра- и ру-*, пронизывающих описание горной панорамы и «раскатывается» по тексту, организуя его. Комментируя этот фрагмент, Анна Юнгрен заметила, что «горное громкое имя» Урал мотивируется ономастопеически⁴⁴. Героиня Пастернака *узнает* имя как воплощенное, «раскатившееся» в деталях ландшафта и собирающее его воедино в нечто осмысленное. Аналогично в стихотворении «Урал впервые» имя семантически структурирует ландшафт. Анаграмматическое мультиплицирование ключевого имени как один из путей текстопостроения – общее свойство поэтики Пастернака.

Мы хотим подчеркнуть, что речь идет именно не о внешне декоративном эффекте игры созвучиями, а о способе семантического развития, в результате которого достигается эффект особо близкого тождества имени и предмета. Здесь звучание выступает как видимое и слышимое, выразительное эхо смысла. Так, например, созвучие «*твердыня Урала – орала*» фиксирует в звуковой ткани семантическое развитие темы. Глагол *орать* интерпретируется в двух значениях: *орать* – не только ‘кричать’, но и ‘вспахивать’, а *пахота*, как известно, имеет сильные коннотации, связанные с зачатием и родами. Поэтому атрибутирование Урала как ‘орущего’ отнюдь не формально, оно обнаруживает одно из существенных определений этого нового локуса художественного мира Пастернака.



Стоит обратить особое внимание на то, что Пастернак атрибутирует Урал материнством, его персонификация не мужская, как следовало бы ожидать, а женская. Начало стихотворения парадоксально: мужской грамматический род ключевого имени и сюжетная роль его женской персонификации противопоставлены как внешнее и внутреннее. Такое изображение, кстати, расходится с литературной традицией именования и изображения Урала в литературе: начиная с оды XVIII века Урал выступает в мужской персонификации. У Пастернака же мужской по духу языка и культурной традиции Урал представлен гигантшей, мучающейся в исполинских («громады и бронзы массивов каких-то» – образ разверзающихся земных недр) родах, космогоническом действе рождения солнца из первобытной ночи и мрака. С характерной для мифологической семантики последовательностью рождение мыслится как пребывание на грани смерти: «падая замертво», «в мученьях», «ослепшее». Поэтому Урал предстает также как область проявления хтонических начал. Хтонический оттенок усиливается, как уже отмечалось, появлением сказочного Горыныча, первобытного змея, готового поглотить рождающееся солнце.

Продолжая вычленение семантических оттенков 'Урала' в стихотворении Пастернака, подчеркнем, что и в стихотворении, и в повести «Детство Люверс» в связи с Уралом повторяются фонетически сходные слова-посредники «орать» и «орешник». Если при этом учесть, что функционально они также сопоставимы (орешник *шепчет* «громкое горное имя»), то можно предположить, что в них реализуется устойчивая семантическая атрибуция 'Урала': в художественном мире Пастернака Урал выступает также как топос слова, говорения.

Другой очевидный оттенок семантики Урала – его *крайность*, *пограничность*. Это определение многомерно. Урал – это край русской культурной ойкумены, соприкасающийся с инациональными мирами – финским и азиатским. Здесь пересекаются и смешиваются грани востока и запада. Ландшафты Прикамья Пастернак воспринимает как «полуазиатские»: изображая Урал, он упоминает татар, китайцев, но здесь же среди персонажей мы встречаем французов, англичан и бельгийцев (в «Детстве Люверс», например).

Но Урал пограничен и в более глубоком смысле. Урал открылся Пастернаку своей глубинной мифологической ипостасью, в оправе космогонического солнечного мифа, включающего борьбу мрака и света, смерть, возрождение и преображение. Он был воспринят прежде всего как эпифания материнской мощи земли, первобытное лоно. Встреча с Уралом у Пастернака знаменует погружение в глубины первобытия, к истокам космогонической драмы, приближение к стихии первоначал бытия. Эта семантика Урала оказалась не ситуативной, а константной в поэтике Пастернака. Достаточно вспомнить уральский пласт повествования в романе «Доктор Живаго», хотя бы такую деталь: первое имя коренного жителя, которое слышит семья Живаго на пути в Варькино, – Вакх.

Вторая часть пастернаковского стихотворного «уральского складня» развивает постулированную выше семантику комплекса 'Урал', вносит в него новые оттенки и содержательно вполне соответствует первой. С тем отличием, что стихотворение «Ледоход» живописует закатную негативную фазу солярной космогонии.

Ледоход

Еще о восходах молодых
Весенний грунт мечтать не смеет.
Из снега выкатив кадык,
Он берегом речным чернеет.

Заря, как клещ, впилась в залив,
И с мясом только вырвешь вечер
Из топи. Как плотолюбив
Простор на севере зловещем!

Он солнцем давится взаглот
И тащит эту ношу по́ мху.
Он шлепает ее об лед
И рвет, как розовую семгу.

Капель до половины дня,
Потом, морозом землю скомкав,



Гремит плавучих льдин резня
И поножовщина обломков.

И ни души. Один лишь хрип,
Тоскливый лязг и стук ножовый,
И сталкивающихся глыб
Скрежещущие пережевы.

(87)

Если стихотворение «Урал впервые» живописало рождение и торжество солнца, то здесь хтоническое чудовище, персонифицированный простор зловещего севера, разрывает солнце на части и поглощает его. Заметим, кстати, что ближе всего эта именем не обозначенная персонификация напоминает медведя. «Тащит ношу», «шлепает об лед», «рвет, как семгу» – этот акциональный ряд адекватнее всего объединяется, конечно, фигурой медведя, охотящегося за рыбой. Такое предположение покажется более обоснованным, если мы будем иметь в виду характер локализации действия – «зловещий север». Ведь медведь – один из главных персонажей северных мифологий. В частности, мифологии финно-угорских народностей, заселявших Урал и в особенности район Верхнекамья. Закат в «Ледоходе» предстает как жертвенное пиршество: солнце расчленяется и поглощается. В этом стихотворении еще более явно, чем в предшествующем, земля выступает в ее «зловещем» хтоническом аспекте, как поглощающее начало.

Можно предположить, однако, что подобное, космогоническое, восприятие уральского ландшафта, очевидное в разобранных стихотворениях, имеет все же ситуативный характер, зависит от конкретного предмета изображения и его нельзя распространить на общее восприятие Пастернаком Урала и Перми. Но стихотворение «На пароходе», к анализу которого мы теперь обратимся, доказывает, что речь идет именно об общей семантике художественно конструируемого пространства, не связанной с конкретным предметом изображения. В стихотворении «На пароходе» почти бытовая жанровая сценка размещена в тех же грандиозных

координатах, что и стихотворения «Урал впервые» и «Ледоход» («Заря на севере»).

На пароходе

Был утренник. Сводило челюсти,
И шелест листьев был как бред.
Синее оперенья селезня
Сверкал за Камою рассвет.

Гремели блюда у буфетчика.
Лакей зевал, сочтя судки.
В реке, на высоте подсвечника,
Кишмя кишели светляки.

Они свисали ниткой искристой
С прибрежных улиц. Било три.
Лакей салфеткой тщился выскрести
На бронзу всплывший стеарин.

Седой молвой, ползущей исстари,
Ночной былиной камыша
Под Пермь, на бризе, в быстром бисере
Фонарной ряби Кама шла.

Волной захлебываясь, на волос
От затопленья, за суда
Нырля и светильней плавала
В лампаде камских вод звезда.

На пароходе пахло кушаньем
И лаком цинковых белил.
По Каме сумрак плыл с подслушанным,
Не пророня ни всплеска, плыл.

Держа в руке бокал, вы суженным
Зрачком следили за игрой
Обмолвок, вившихся за ужином,
Но вас не привлекал их рой.



Вы к былям звали собеседника,
К волне до вас прошедших дней,
Чтобы последнею отцединкой
Последней капли кануть в ней.

Был утренник. Сводило челюсти,
И шелест листьев был как бред.
Синее оперенья селезня
Сверкал за Камою рассвет.

И утро шло кровавой банею,
Как нефть разлившейся зари,
Гасить рожки в кают-компани
И городские фонари.

(103)

В книге «Поверх барьеров» стихотворение «На пароходе» по своей стиховой фактуре выглядит чуть преждевременным, вернее сказать, несколько опережающим синхронный уровень поэтики Пастернака. Как предмет, залетевший из будущего. Оно отделяется от густо метафорического и экспрессивного фона стихов 1915 – 1916 годов и, обгоняя в чем-то поэтику книги «Сестра моя жизнь», предвосхищает тот стиль Пастернака, который установится только к концу 1920-х в стихах «Второго рождения». Приметы этого стиля – состояние равновесия миметического и семиотического аспектов слова.

Стихотворение «На пароходе» кажется очень ясным и не может не привлечь классической точностью слова. Конечно же, оно очень внятно и понятно что-то изображает. Стихотворение к тому же связано с реальным биографическим эпизодом. В мае 1916 года Пастернак провожал Ф.Н. Збарскую из Перми, и они ужинали на пароходе, засидевшись за разговором до рассвета⁴⁵. Видимо, этот эпизод оказался памятным. Кстати, позднее сцена завтрака на пароходе появилась в «Детстве Люверс».

Название стихотворения, заранее провоцирующее ожидание жанровой сценки на пароходе, вполне оправдывается

изумительной точностью немногочисленных, правда, но зато таких колоритных и точно увиденных подробностей, что они почти полностью заполняют, особенно при первом чтении, горизонт восприятия.

И действительно, чтение подбрасывает пищу для нашей зрительной, слуховой и даже обонятельной памяти. Можно до иллюзии остро ощутить ломкий, *сводящий челюсти* холодок раннего часа, припомнить, как *пахло кушаньем и лаком цинковых белил*, услышать, как *гремели блюда у буфетчика*, увидеть, как *лакей зевал, сочтя судки*, и, занявшись подсвечником, *тихллся салфеткой выскрести на бронзу всплывший стеарин*. Такие «крупницы пристальной прозы» доставляют читателю самую добротную и проверенную радость чтения: «выпуклую радость узнавания». Правда, в этой радости, если вдуматься, есть что-то роднящее ее с удовольствием от манипуляций иллюзиониста: как ловко сумел автор вместить в уловную форму стиха безусловно реальные, почти вещественно осязаемые прозаические детали.

Однако миметическое чтение, стремящееся увидеть за словами реальную картину, неизбежно и скоро упирается в невозможность достичь желаемой полноты и ясности. Очень скоро обнаруживается, что «реалистические» подробности достаточно скудны, отрывочны и набрасывают скорее некий контур, расставляют опорные точки для работы воображения, чем создают целостную картину. В стихотворении преобладают другие, совсем не изобразительные словосочетания, и с точки зрения изобразительности здесь вообще много избыточных и нефункциональных моментов. Да, точны и зримы *цинковые белила* и *зевающий лакей*, но как представить – и достаточно ли только представить? – *бред листьев* (да и можно ли, кстати, расслышать шелест листьев деревьев с парохода?), удачно ли сравнение рассвета с *опереньем селезня*, почему утро напоминает *кровавую баню* и грозит вспыхнуть *разлившейся нефтью*, что такое *ночная былина камыша* и *седая молва, ползущая исстари*?

Иначе говоря, мы скоро убеждаемся, что «крупницы пристальной прозы» – это все-таки лишь крупницы в неопределенно очерченном, подвижном и нелинейно ткущемся звуко-смысловом полотне стиха. Общее впечатление от чтения



можно описать не как четко прорисованное изображение, картину, а скорее как чередование свето-звуко-смысловых пятен. Надо попробовать сфокусировать внимание на этой зыбкой волнующейся поверхности, не теряя, конечно, из виду держащую основу стиха – референтный контур ситуации.

Нетрудно заметить, что основу стиха, его игру и движение составляет то, что связано с Камой и рассветом, их взаимной игрой, в которую вовлечено и то, что происходит на пароходе, – свидание, беседа наедине. Поэтому имя *Кама*, кстати, анаграмматически представлено в звуковой ткани стиха многократными буквальными (полностью имя повторяется шесть раз) и небуквальными повторами, вплетающимися в звуковой строй стихотворения: *сверКАл за КАмою – лаКей – КАМыша – КАМа – КАМских – лаКОм – КАМе – сумРАК – всплесКА – боКАл – зрачКОм – привлеКАл – собеседниКА – КАпли – КАнуть – сверКАл – КАмою – КАют – КоМпании*.

От строфы к строфе тема Камы движется в нескольких взаимодействующих и переплетающихся образно-смысловых рядах. Их трудно четко разграничить, поскольку значение одной и той же лексемы или словосочетания часто расслаивается, входя в разные ряды. Однако несколько определенно существенных компонентов значения Камы можно выделить, а именно: архаический (*седая молва, исстари, ночная былина*), огненно-световой (*в реке <...> кишмя кишели светляки, быстрый бисер фонарной ряби, светильней плавала в лампаде камских вод звезда*), поэтически-речевой (*шелест листьев был как бред, молва, ползущая исстари, былина камыша, сумрак плыл с подслушанным*). И, разумеется, надо иметь в виду, что Кама персонифицирована, воспринимается как нечто живое, женственное, себя со знающее, обладающее памятью и оличенное собственным именем.

Повторы и переключки значений, связанных с Камой, образуют зыбкую и подвижную смысловую среду, характеризующуюся как *‘женское’, ‘древнее’, ‘водное’* и *‘огненно-световое’, ‘говорящее на первозданном языке’*. В эту среду и погружена жанровая сцена ужина на пароходе, которую мы невольно строим, опираясь на элементы, соотносимые

с нашей памятью и стереотипами представлений. В нее погружена и ею пронизана (*сумрак подслушивает, рой обмолвок, вьющихся за ужином, вторит кишащим в воде светлякам*) ситуация интимной беседы встретившихся на пароходе. То есть ситуация встречи не просто развертывается на фоне живущих своей жизнью стихий, а вовлечена в эту жизнь. Собеседница не отзывается на *рой обмолвок*, она вовлекается в жизнь обступающей и наступающей (*под Пермь на бризе в быстром бисере фонарной ряби Кама шла*) стихии камских вод, все в себя вбирающих (рассвет, городские фонари, утреннюю звезду, разговор). Водными метафорами восьмой строфы героиня с этой наступающей водной стихией сливается, как бы устремляясь к своей собственной изначальной природе, к истокам первоизданной речи:

Вы к былям звали собеседника,
К волне до вас прошедших дней,
Чтобы последнею отцединкой
Последней капли кануть в ней.

Стихотворение завершается взрывом огненной стихии рассвета, все поглощается *кровавой банею, /Как нефть разлившейся зарю*. Водно-огненный потоп гасит городские фонари и рожки в кают-компани.

Огненный финал стихотворения, стимулирующий эсхатологические коннотации, уподобление фонарной ряби «бисеру», украшающему реку, аура архаического вкупе с именем реки – все эти черты нечаянно образуют диспозицию мотивов, провоцирующую «мягкую» ассоциацию с божеством древнеиндийской мифологии Камой. Нет оснований предполагать в появлении такой ассоциации авторское намерение, но и как совсем случайный отбросить этот смысловой блик текста, раз он возник, уже нельзя. Тем более что такая ассоциация имеет прочную и достаточно раннюю местную традицию. Например, в богато иллюстрированном путеводителе по реке Кама, изданном в 1911 году, высказывалось предположение об «индийском происхождении топонима» с пояснением, что «индийское божество Кама или Кама-дэва соответствует греческому Эросу»⁴⁶. В современной пермской



речи каламбур «Кама-сутра – Кама с утра» вообще превратился в клишированную остроту. Учитывая эти прецеденты, можно признать, что такая ассоциация имеет пусть зыбкую, но достаточную опору в движении означающих текста Пастернака. И, возникнув, входит в игру смысловых оттенков стиха, дополнительно усиливая значение, которое можно было бы широко обозначить как *ауру мифического*. Она окутывает все происходящее в тексте.

Вообще *мифический* колорит происходящего в стихотворении задан с первых строчек. В начальной строфе шелест листьев уподоблен бреду. А в словаре Пастернака лексемой *бред* (см., например, стихотворения: «Мухи мучкапской чайной», 138; «С полу звездами облитого», 168; «Опять весна», 405; «Болезни земли», 127) неизменно квалифицируется состояние творческого перевозбуждения, экстаза, выхода из себя. Это именно то состояние, когда «вещи рвут с себя личину», и поэт в творческом бреду восходит к первичной мирогенной, космогонической ситуации – моменту первотворения. *‘Бредящее’* сознание непосредственно и с полной отдачей вливается в поток жизни и воссоединяется со стихией первоначал бытия, тоже по-своему *‘бредящих’*. Поэтому состояние *брета* родственно у Пастернака космогоническому процессу: «речь половодья – бред бытия» (406). В стихотворении «С полу звездами облитого» (в цикле «Болезнь») скандинавский мифологический эпос «Эдда» назван «перлом предвечного бреда» (168). Характерно, что в этом же стихотворении мотив *‘брета’* выразительно комментируется сопровождающим его мотивом магической телесной трансформации:

Так это было. Тогда-то я,
 Дикая, скользкий, растущий,
 Встал среди сада рогатого
Призраком тени пастушьей.
 Был он, как лось.

(Курсив наш. – В.А.; 168)

Это переплетение мотивов напоминает об изначальном родстве творческого исступления с шаманским экстатическим комплексом и аналогичными магическими практиками.

Обогащенное космогоническими коннотациями определение бред в стихотворении «На пароходе» предвосхищает и мотивирует повышенно экспрессивный по своей фактуре и оттого кажущийся поначалу неожиданным и недостаточно мотивированным, выпадающим из общего строя финальный образ: *утро шло кровавой банею, /Как нефть разлившейся зари*. Но недаром первая строфа, где шелест листьев уподобляется бреду, вновь возвращается рефреном перед финальной строфой. Тем самым мотивы 'бреда', 'огня' и 'крови' ставятся в прямую связь. *Кровавая баня* утра вводит стихотворение в ряд мифопоэтических представлений о гибели и новом возрождении мира. Тем самым стихотворение «На пароходе» органически входит в общую заданную характером локуса семантическую «оправу» цикла уральских стихов и тесно соотносится с его ключевыми текстами «Урал вперые» и «Ледоход» («Заря на севере»).

Подытоживая наши наблюдения над уральской лирикой Пастернака, заметим, что семантика Урала в творчестве поэта складывалась в прояснении изначальных, предпосылочных семантических констант локуса (семантика края и границы, хтонические и космогонические коннотации и др.) и их взаимодействии с индивидуальными, жизненно и творчески актуальными для Пастернака смыслами (доминанта сильного женского начала, например). Все это воплотилось в органическом и художественно убедительном образе Урала и Пермской земли, вызвало к жизни продуктивное обновление пастернаковской поэтики. В стихах уральского цикла Пастернака Урал и Пермь предстали как локус первоизданного мира, где человек максимально приближен к первоистокам бытия, игре его первоначал, где он попадает на границу здешнего и иного. Поэтому в семантических рамках пермско-уральского текста Пастернака мир, ситуация, событие, характер, данные в социальных, психологических и бытовых квалификациях, возвращаются к своим исходным космо-антропологическим определениям. Поэтому закономерно, что воображение Жени Люверс, первой своей уральской героини, Пастернак охарактеризовал как «космогоническое» (IV, 780).



4. 'Пермское' в повести «Детство Люверс»

Как правило, авторы повестей и романов, если речь не идет об историческом или автобиографическом жанре, избегают связывать повествование с исторически реальным городом. Видимо, что-то сопротивляется тому, чтобы приурочить фиктивное действие к нефиктивному пространству. Словно существует некое табу на использование исторически известных имен. Поэтому действие чаще происходит в условном *литературном локусе*: уездном (губернском) городе N или его эквивалентах. Фиктивное повествование естественно разворачивается в знакомом, кодифицированном традицией пространстве. Пример Петербурга и Москвы как мест действия русского романа и повести этому не противоречит. И Москва, и Петербург – это давно уже общие символические места русской культуры, вроде *'темного леса'*. Мы всегда заранее можем предполагать, что может нас ожидать в московском или петербургском романе, так же, как в Старгороде, Арбатове или городе N.

Тем более интересно посмотреть, что происходит, когда вымышленное действие размещается в невымышленном месте, как это случилось в «Детстве Люверс» Бориса Пастернака. Задача наша как раз в том и состоит, чтобы показать, как работает в тексте имя локуса и локальная семантика, то есть тот смысловой ореол, который место приобрело исторически, в процессе семиозиса. Поэтому речь у нас пойдет не о Перми, фактически данном городе, а о *'Перми'* как месте-топосе русской культуры. Анализируя повесть Пастернака, мы проследим, как локальная семантика пермского текста повлияла на структуру и семантику текста.

Теоретически возможность такого влияния кажется очевидной, и тем не менее в реальной практике чтения оно в расчет почти не принимается. О «Детстве Люверс» написаны десятки работ, но попытки посмотреть, насколько значимо для произведения то обстоятельство, что его действие происходит в Перми, в Екатеринбурге, на Урале, единичны⁴⁷.

4.1. Пермь и белая медведица

Итак, «Люверс родилась и выросла в Перми» (IV, 35). Инициальная фраза повести Пастернака до странности напоминает другую, не менее знаменитую: «Весна в Фиальте облачна и скучна». Как будто авторы пользовались единой формулой начала: не говоря уже о синтаксическом сходстве и метризованности (у Набокова – ямб, у Пастернака – первый пеон), эти фразы даже изосиллабичны. Но принципиально семантическое различие названий места действия. Приморский городок Набокова вымышлен, его имя семантически прозрачно. Оно исчерпывающе эксплицировано в ближайшем абзаце: фиалка + Ялта, и внятно отсылает нас к ялтинским историям русской литературы. Это имя сконструировано для нужд повествования и им исчерпывается.

Другое дело Пермь. В отличие от Урала и Екатеринбурга, значения которых в повести эксплицированы, имя Перми семантически непрозрачно, темно и таковым остается до конца повествования. В то же время оно реально, у него есть какая-то своя смутная дотекстовая история и предполагаемое скрытое значение. Не случайно, комментируя начальное предложение повести как вполне традиционную повествовательную экспозицию, Фиона Бьерлинг все же не преминула заметить, что звучит оно несколько таинственно: «*somewhat sурtic*»⁴⁸. И это закономерно. Действует суггестивный эффект семантически непрозрачного имени.

В этой маленькой тайне пастернаковского текста мы попробуем разобраться. Если волей автора Люверс было суждено родиться в Перми, то сводится ли роль этой констатации к простой, не имеющей последствий ссылке на случайное обстоятельство, или все же атрибуция *‘быть рожденным и вырасти в Перми’* имеет свой структурно значимый для повествования и генеративный смысл? Что вносит с собой имя Пермь в повесть Пастернака? Как локальная семантика – *‘пермское’* – влияет на повествование, на выбор ситуаций, на движение мотивики текста, на атрибутирование персонажей?

На семантическую роль пермских топонимов в «Детстве Люверс» уже обращал внимание Ежи Фарыно. Поскольку,



по его мнению, «место рождения, – сущностный дубль порожденного», то, стало быть, пастернаковские пермизмы – Кама, Пермь, Мотовилиха – должны эксплицировать сущность героини, и поэтому фраза «Люверс родилась и выросла в Перми» означает, что *‘Люверс есть реализация Перми’*⁴⁹. В общем виде это именно так, но дело в том, что Фарыно не учитывал (да и не мог учесть) локальной семантики имени, без чего конкретное содержание его утверждения так и осталось нераскрытым. Ведь он рассматривал пермизмы исключительно в их словарном, этимологическом значении, изолированном от локального историко-культурного контекста и реальной коммуникативной практики. А для Пастернака, когда он писал «Детство Люверс», Пермь была не словарной статьей, а живой, с любопытством и глубоким проникновением воспринятой реальностью. В итоге локальная семантика сыграла немаловажную и осознанную автором роль в структуре повествования, мотивике и персоналогии «Детства Люверс».

Итак,

«Люверс родилась и выросла в Перми. Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много было в доме. Отец ее вел дела Луньевских копей и имел широкую клиентуру среди заводчиков с Чусовой. Дареные шкуры были черно-бурые и пышные. Белая медведица в ее детской была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему. Это была шкура, заведенная для “Женечкиной комнаты”,— облюбованная, сторгованная в магазине и присланная с посылным» (IV, 35).

В этом эпизоде Ежи Фарыно справедливо выделил мотив *‘белой медведицы’* как исходный для всего текстопостроения «Детства Люверс». Одновременно имя героини он связал с французским *louve* – *‘волчица’*. Это кажется тем более убедительным, что у Пастернака мотив *‘волка’* действительно один из системных⁵⁰. Но поскольку, по Фарыно, семантически *‘волчица’* и *‘медведица’* эквивалентны и в равной степени успешно «дублируют сущность и структурную позицию» героини, то возникает вопрос, почему все-таки Пастернак

выбрал именно «белую медведицу»? Выбор Пастернака «остаётся загадкой», – констатировал Фарыно⁵¹.

Загадка разрешается самым наглядным образом, если принять во внимание семиотику Перми, для которой «медведь» настолько важен, что воспринимается как ее семантический эквивалент. Стилизованные изображения медведя – один из характерных мотивов Пермского звериного стиля, отразивший местный языческий культ медведя⁵². Доселе медвежий мотив чрезвычайно популярен в местном декоративно-прикладном искусстве и графике. Изображение медведя в духе Пермского звериного стиля воспринимаются как эмблема Перми, знак ее архаических корней. Следует подчеркнуть, что широкую известность пермская металлическая пластика получила именно в начале XX века, когда в Петербурге вышел ряд хорошо иллюстрированных изданий о «древностях камской чуди» или «шаманских изображениях»⁵³.

По общему мнению историков и краеведов, к местному языческому культу медведя восходит и пермская геральдика⁵⁴. Причем медведь пермского герба именно белый, точнее – серебряный. «В красном поле серебряной медведь, на котором поставлено в золотом окладе Евангелие; над ним серебряной крест», – это описание из «Древней Российской Вивлиофики»⁵⁵. Пастернаку, не раз наезжавшему в Пермь весной и летом 1916 года, эта эмблема была известна. Большим изображением пермского герба – серебряный медведь в красном поле – был украшен фронтон здания, где размещались Пермская дума и городская публичная библиотека, описанная им позднее в «Докторе Живаго».

Имея это в виду, мы с большой степенью достоверности можем утверждать, что «белая медведица» сошла в «Детство Люверс» прямо с пермского герба, изменив геральдический пол в соответствии с грамматическим родом имени земли и города. Заметим, что подобная вербализация иконического знака – это вообще органичный ход для футуристической поэтики, и, вводя в повествование эмблему Перми, Пастернак следовал утвердившейся логике художественных трансформаций⁵⁶. Итак, если учесть локальный контекст, то в повести Пастернака действует цепочка эквивалентностей: Пермь – геральдический пермский медведь – белая



медведица. Соответственно в семантическом плане повести *‘белая медведица’* – это эквивалент *‘Перми’*.

У такого отождествления Перми и медведицы есть множество прецедентов в локальной коммуникативной практике. Медведь, например, связывается с этиологией Перми: «город самим своим появлением обязан медведю. Ведь начиналась Пермь с заводского поселка, построенного в устье реки Ягошихи, и первые полвека <...> называлась Ягошихинский завод. На языке коми «яг» – означает бор, а «ош» <...> – медведь, <...> «медвежий бор» – это то место, на котором и был построен город Пермь»⁵⁷. Это характерный ход мысли: символически Пермь воспринимается как порождение медведя. Поэтому «пермское» традиционно атрибутируется как «медвежье». В романе Василия Каменского «Степан Разин» (1916) ближайшего сподвижника атамана Ваську Уса называют «пермским медведем»⁵⁸.

Таким образом, *‘белая медведица’* входит в повествовательную ткань «*Детства Люверс*» как последовательная семантическая экспликация *‘Перми’*. А вместе с медведицей в повесть вошли конструктивные для нее мотивы медвежьей мифопоэтики, символически раскрывающие аспекты женского, рождающего начала. Известно, что представляя преимущественно позитивный и генеративный аспект природных сил, медведь символически выступает как носитель производительной энергии, сил плодородия и целительства. Поэтому ребенок, рожденный от медведя или выкормленный медведицей, приобретает необыкновенную силу⁵⁹. Этот круг значений релевантен основной мотивике повести. Восприятие Перми в ее женской рождающей природе наглядно подтверждается и примерами из лирики Пастернака⁶⁰.

То есть *‘белая медведица’* представляет Пермь в ее матриархальной языческой ипостаси. В повести это лоно, в котором пребывает *‘первобытное младенчество’* Жени Люверс. Отметим попутно, что пастернаковское определение младенчества – «*ПЕР*вобытное» – анаграмматически отсылает к *ПЕР*ми. Поэтому в медвежьей шкуре, как в первобытном лоне, *‘тонут’* кораблики и куклы, поэтому на нее проливается первая кровь взрослеющей девочки, и впоследствии к медведице как к истоку жизни неизменно возвращаются

воспоминания Жени Люверс. Пермь-медведица – это полнота первобытия, и в ней таятся предпосылки всего, что случится с Женей потом.

Поэтому естественно, что, когда девочка встретила Цветкова (поворотное событие в ее развитии), ей «показалось, что она уже видала его где-то <...> Давно. Но где? Верно, в Перми, в детстве» (IV, 65). Когда в семье Люверс случилась беда, именно из Перми в Екатеринбург приехал доктор, и потом, прощаясь, девочка попросила его «кланяться дому <...> и всем улицам, и Каме». Доктор в ответ «выразил надежду, что больше его из Перми выписывать не придется» (IV, 84). «Не придется», потому что детство уже закончилось, и не в возрастном только, а в онтологическом смысле, как стадия первобытного, которому и соответствует архаическая Пермь-медведица.

К этому стоит заметить, что пермские сцены даны в повести преимущественно как ночные: ночью девочка впервые увидела Мотовилиху, разбудившую ее сознание, в ночную холодную Каму она решила броситься в сцене объяснения с гувернанткой и матерью, по ночному городу Люверсы добиваются до вокзала, когда уезжают из Перми. Мир ночи и тьмы как образ первичного единства естественно атрибутирует Пермь и все пермское: Каму и Мотовилиху.

Релевантность предложенной интерпретации дополнительно подтверждается тем обстоятельством, что она позволяет осмыслить некоторые неочевидные мотивы повести. В поле пермского 'медвежьего' кода удастся более глубоко вникнуть в логику появления и роль в повествовании одного из персонажей – дворничихи Аксиньи. Буквально мелькнувшая (и то за сценой) дворничиха тем не менее постоянно занимает воображение девочки: ее имя поминается чаще, чем имена многих иных реально действующих персонажей. А все дело, видимо, в том, что Аксинья – это одно из табуистических именовании медведицы⁶¹. Вот почему в повести она атрибутируется единственным качеством – неиссякающим плодородием. Вид беременной Аксиньи напоминает Жене «что-то земляное, как на огородах, нечто напоминавшее вздутые картофелины или празелень бешеной тыквы» (IV, 57).



После очередных родов Аксиньи, желая казаться по-взрослому осведомленной, девочка специальным «взрослым» тоном спрашивает, не беременна ли дворничиха опять, чем вызывает приступ хохота у служанки. Но по логике текста девочка глубоко права: в повествовании *‘быть беременной’* – сущностное и единственное свойство Аксиньи-медведицы. И поэтому она выступает как один из классификаторов онтологии постигаемого ребенком мира. Через Аксинью девочке открывается смысл того, что происходит с матерью и вообще со всеми людьми на свете. Госпожа Люверс, казавшаяся в сравнении с дворничихой существом совсем другого, не «земляного», мира, тоже оказывается *‘Аксиньей’*.

Ф. Бьерлинг заметила, что «Детство Люверс» повествует о том, как девочка постигает смысл слов «мама беременна» и свою собственную женственность⁶². Добавим, что этот смысл открывается через посредничество *‘Перми-Медведицы-Аксиньи’*. В этой связи, я думаю, не покажется чрезмерно произвольным предположить, что одной из дополнительных мотиваций этой связи на уровне формально языковом послужила анаграмматическая близость имен: «*ПЕРМЬ*» – «*БЕРЕМЕННОСТЬ*».

Мотивология *‘Перми-медведицы’* позволяет раскрыть еще один содержательный нюанс повествования – подспудную связь Жени Люверс с Аталантой. Сюжет о деве-воительнице, вскормленной медведицей⁶³, во-первых, был очень близок Пастернаку как вариация его личной мифологии женственного⁶⁴, а во-вторых, досконально знаком. В 1910-е годы Пастернак много занимался Суинберном, в частности драмой «Аталанта в Калидоне». Эпиграфом из Суинберна он открыл книгу «Поверх барьеров», позднее Аталанта появилась в цикле «Разрыв», также близком по времени написания к повести. Таким образом, весьма вероятно, что Женья Люверс, открывшая галерею пастернаковских героинь⁶⁵, через мотив ребенка, вскормленного медведицей, ассоциировалась у Пастернака с Аталантой.

Суммируя сказанное о белой медведице, можно утверждать, что значительный сектор мотивного поля повести оказывается экспликацией семантики *‘Перми’*. Медведица персонафицирует Пермь в ее архаической материнской ипостаси.

Таким образом, начальную фразу повествования мы можем читать как *‘Люверс была рождена и вскормлена Пермью-медведицей, и это предопределило ее судьбу’*.

Правда, остается неясной семантика имени Люверс. Не значимых имен у Пастернака нет⁶⁶. Поэтому возникает вопрос, связаны ли имена героини повести и места, где она родилась и выросла, как накрепко связаны Урал и Лара в «Докторе Живаго»? Имя героини тщательно разбирал Фарыно, но его выводы не кажутся окончательными. Он опирался, в частности, на отдаленные немецкие и французские аналоги, хотя слово «люверс» вошло отдельной статьёй в популярные словари Даля и Фасмера. Это морской термин, заимствованный из голландского и обозначающий крепежную петлю на парусе⁶⁷.

То есть имя Люверс этимологически связано с двумя полями значений: путешествий и швейно-текстильным, что вполне соответствует общей семантике повести, где мотивы путешествия и швейно-текстильный действительно играют значительную роль. Это повесть о том, как работает над человеком, ребенком, жизнь, как она его «зиждет, ладит и шьет» (IV, 38). *‘Люверс’*, или петля, которой крепится парус, есть нечто, существующее не для себя, а для того, чтобы другое в себе вмещать, содержать и собою крепить. Такое понимание смысла имени отвечает содержанию повести.

Если же мы обратимся к локальному коду повести, то в соотнесении с *‘Пермью-белой медведицей’* имя Люверс откроет еще одну грань своего значения. Достаточно очевидным и существенным для прочтения повести Пастернака выглядит один из вариантов анаграмматической инвертации имени героини: *ЛюВЕРС – СЕВЕР*. Не думаем, что такой ход в интерпретации текста можно счесть только за натяжку. Дело в том, что *‘север’* – действительно значимый и системный элемент топологии пастернаковского мира. В мире Пастернака *‘север’* присутствует как топос сказочного, магического, он связан с вдохновением и творчеством. Говоря словами автора, север – это страна «наитий».

Скорее всего, таким ощущением севера Пастернак обязан скальдическим и шаманским ассоциациям: «Эдду /Север взлелеял и выявил /Перлом предвечного бреда» (168)⁶⁸.



И следует отметить, что в семантическом комплексе *‘Перми’* Пастернак отчетливо различал присутствие архаического финского субстрата, в русской культуре традиционно связанного с магическим и стихогенным началом⁶⁹. Поэтому мотив *‘севера’* (и метонимичных по отношению к нему *‘зимы’*, *‘снега’*, *‘метели’*, *‘бурана’*, *‘холода’*) у Пастернака часто влечет за собой мотивы экстатических состояний сознания. Сошлемся на пример из лирики: «Я смок до нитки от наитий, /И север с детства мой ночлег. /Он весь во мгле и весь – подобье /Стихами отягченных губ» (168).

Возвращаясь к повести, отметим, что проявленная анаграммой связь героини с *‘севером’* мотивирована локусом ее рождения. «Люверс родилась и выросла в Перми», а Пермь для Пастернака – это несомненный и даже сугубый север. Именно так место атрибутируется в повести: «Сквозь гардины струился тихий *СЕВЕР*ный день. Он не улыбался. Дубовый буфет казался *СЕД*ым. Тяжело и *СуРоВо* грудилось *СЕРЕ*бро» (IV, 36). Северные мотивы акцентированы в близких по времени к повести уральских стихах «Ледоход» и «Урал впервые» (87). То же в стихотворении «На пароходе»: «шелест листьев был как бред» и далее: «седой молвой, ползущей исстари, /Ночной былиной камыша /Под Пермь, на бризе, в быстром бисере /Фонарной ряби Кама шла» (103). Здесь единство мотивов *‘севера’*, *‘экстатических состояний сознания’* и *‘творчества’* проявлено отчетливо и в прямой связи с Пермью.

‘Магически-северная’ пермская компонента имени Люверс широко проявлена в повести: в эпизодах андерсеновской снежной ночи в Екатеринбурге и чтении «Сказок Кота Мурлыки»⁷⁰, в самой распространенности определения «сказочный»⁷¹. В свою очередь линия *‘магической’* мотивики повести тесно сплетается с той, что описана выше, *‘медвежьей’*: Люверс – девочка с *‘магического севера’* – семантически производна от *‘Перми-белой медведицы’*, и тогда мотив ребенка, вскормленного медведицей, получает дополнительную мотивировку в семантике сказки.

То, что «белая медведица» шагнула в повесть с пермского герба, можно утверждать определенно. Более осторожно предположим, что влияние пермской геральдики этим не ограничилось. Напомним ее описание: «В красном поле

серебряной медведь, на котором поставлено в золотом окладе Евангелие; над ним серебряной крест, означающие, первое: дикость нравов, обитавших жителей, а второе: просвещение через принятие Христианского закона»⁷².

Рассмотрим комплекс значений элементов герба (медведь, книга, крест) и связывающий их мотив преображения, просветления. Обращают на себя внимание два момента. Во-первых, парадигмальная емкость этой композиции знаков. Локальный сюжет и конкретный смысл включены в градацию универсальных оппозиций: земное – небесное, плотское – духовное, природное – культурное, языческое – христианское. Во-вторых, герб не статичен. Он включает идею взаимодействия разных начал и поэтому предрасположен к превращению в рассказ со столь же универсальным смыслом трансформации, преображения, перемены.

Потенциальная нарративность герба подтверждается примерами его толкования, включая приведенный выше. Забавный вариант буквального пересказа пермской геральдики есть у Михаила Осоргина в очерковом цикле «Московские письма». Характеризуя «смутные представления европейцев» о жизни «далекой восточной окраины» России, Осоргин уверял, что ему приходилось слышать, как «одна наивная француженка» рассказывала, что в Перми «по единственной улице города ходят белые медведи, да еще с книгой на спине». Француженку, как предположил Осоргин, «привел в заблуждение герб губернии»⁷³.

Пастернака герб в заблуждение, конечно, не вводил. Но геральдическая символика Перми перекликалась с его размышлениями о преображении как онтологической основе развития личности. Так случилось, что пермский герб своей структурой и значением компонентов наглядно и лаконично представил схему онтологии жизни, близкую интуиции Пастернака. В будущем этот круг мыслей развернется в «Докторе Живаго». Но сначала он отразился в повести о девочке, которая «родилась и выросла в Перми». И в ключевых моментах история Люверс построена по модели пермского герба: от «первобытного младенчества» – через испытание, страдание и поучение – к принятию христианской заповеди любви к ближнему.



Каждому элементу пермского герба есть соответствие в повествовании. О *'медведице'* сказано достаточно. Мотив *'книги'* и, шире, учительного слова варьируется в обширном ряде эпизодов повести. И прежде всего ключевых, связанных с «обращением» Люверс. Цветкова, встреча с которым переменяла ее сознание, она впервые увидела в окружении воспитанниц, с таинственной книгой, большой, как альбом или атлас. Эпизод встречи завершился тем, что девочка забыла на улице томик Лермонтова, с которым вышла на прогулку. Этот, лермонтовский, мотив вернулся в финале повествования. Узнав о гибели Цветкова, Женя решительно заявила учителю, что не будет сегодня «этого отвечать», и томик «демонического» Лермонтова вернулся «назад в покосившийся рядок классиков» (IV, 86). Лермонтов отправлен на полку, потому что со смертью Цветкова девочка окончательно приняла в себя смысл евангельских слов о ближнем: «Впечатление <...> было неизгладимо <...> в ее жизнь впервые вошел другой человек, третье лицо, <...> то, которое имеют в виду заповеди, <...> “Не делай ты, особенный и живой,— говорят они,— этому, туманному и общему, того, чего себе, особенному и живому, не желаешь”» (IV, 86). Этим обращением, эквивалентным крещению, завершился рассказ о детстве Люверс.

Так символы *'медведь'*, *'книга'* и *'крест'* моделируют последовательность и логику повествования, в основе которого лежит идея метаморфозы, перемены, перехода от языческого к христианскому. Этим мы вовсе не хотим сказать, что «Детство Люверс» – это «пересказ» пермского герба. Но значения, интегрированные пермским гербом, вошли в локальную семантику *'Перми'*, а с нею в повесть, формируя дополнительную систему мотивных связей.

В этой повести о *'переменах'* в жизни ребенка само слово «перемена» встречается не раз и связано исключительно с тем, что происходит с детьми (IV, 61, 68, 73, 85): они живут в мире перемен. С осторожностью можно предположить, что анаграмматическая связь имен «ПЕРМЬ» и «ПЕРЕМЕНА» не остается в повести семантически латентной. Непосредственно эти лексемы не сопоставлены, но анаграмматическая активность имени *'Пермь'* очевидна. Ее подтверждает,

в частности, тот важный эпизод, когда Люверс подумалось, что она уже встречала Цветкова в «Перми, в детстве».

Здесь можно воочию наблюдать, как «поэтическую речь живит блуждающий, многосмысленный корень» ключевого имени⁷⁴. Его звуковой состав рассеивается по всей словесной последовательности, организуя ее: «Она поняла <...>, что <...> хромой не мог быть виден ею в ПЕРМИ, что ей так ПО-МЕРЕшилось. Но ей ПРОдолжало казаться, и в таких чувствах, молчаливая, ПЕРЕбирая в ПаМяти все ПЕРМское, она вслед за братом ПРОизвела какие-то движения, за что-то взялась и что-то ПЕРЕшагнула и, осМОТРясь по сторонам, очутилась в ПолусуМРаке ПРилавков, легких коробок, Полок, суетливых ПРиветствий и услуг» (IV, 65). Имя Пермь анаграмматически активно в повествовании Пастернака. Если это так и связь имен творчески осознана, то Женя потому и разыскивает Цветкова в ПЕРМИ, что встреча с ним означает ее, девочки, решительную ПЕРЕМену. Соответственно Пермь предстает у Пастернака как локус перемен, мутаций, предопределяющий то, что случится с героиней.

Нетрудно предвидеть вопрос, насколько основательно наше предположение об анаграммировании имени Пермь в повести Пастернака? Прежде всего стоит иметь в виду, что вообще анаграммирование ключевых имен – это характерный для прозы и поэзии Пастернака прием, и после работ Е. Фарыно и И.П. Смирнова доказывать это особо не приходится. Но главное даже не в том. Мы говорим здесь не столько о замысле Пастернака, сколько о работе пермского текста в его повести.

Как и любое другое исторически значимое, имя Пермь вплетено в ассоциативную сеть слов-спутников. То есть, формулируя в уместных здесь терминах поэтики Майкла Риффатера, Пермь имеет свою дескриптивную систему⁷⁵. В нашем случае не общекультурную, а локально значимую. Входя в текст, такое имя влечет за собой свои семантические связи. Предельно обобщенно 'пермское' в «Детстве Люверс» представимо парой сверхсем, их можно определить анаграмматическими вариантами имени: 'ПЕРМь' это 'БЕРЕМенность' и 'ПЕРЕМена'. Каждая из этих архисем предполагает свой словарь. Связав свою героиню с Пермью, Пастернак тем самым



предопределил существенные черты рассказа о детстве Люверс. Развертывая свою семантику или, иначе, рассказывая о себе, Пермь действует как своего рода субъект повествования, и в этом смысле становится соавтором Пастернака.

4.2. Мото**ВИ**Лиха – **ВИ**Ла. О значении семантического ореола городского урочища в повести Б. Пастернака

Далее мы прокомментируем один из самых знаменитых эпизодов повести Бориса Пастернака с точки зрения роли локальной семантики. Этот эпизод – встреча девочки с неизвестной и загадочной *Мотовилихой*, определившая ее выход из младенчества, – не обошел вниманием ни один исследователь повести, а написано о «Детстве Люверс» немало. Оправданием еще одной попытки прокомментировать этот фрагмент может служить только то обстоятельство, что мы впервые пробуем читать его изнутри того пространства, к которому отнесено действие повести – из Перми. И поэтому для нас Мотовилиха не просто имя в тексте, а еще и совершенно определенная реальность, известное городское урочище со своей локальной семантикой.

Итак, «Детство Люверс»:

«По летам живали на том берегу Камы на даче. Женю в те годы спать укладывали рано. Она не могла видеть огней Мотовилихи. Но однажды ангорская кошка, чем-то испуганная, резко шевельнулась во сне и разбудила Женю. Тогда она увидала взрослых на балконе. Нависавшая над брусьями ольха была густа и переливчата, как чернила. Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты – желты, сукно – зелено. Это было похоже на бред, но у этого бреда было свое название, известное и Жене: шла игра.

Зато нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко-далеко: у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнующееся, оно было милым и родным и не было бредом, как то, что бормотало и ворочалось в клубах табачного дыма, бросая свежие, ветренные тени на рыжие

бревна галереи. Женя расплакалась. Отец вошел и объяснил ей. Англичанка повернулась к стене. Объяснение отца было коротко:

– Это – Мотовилиха. Стыдно! Такая большая девочка... Спи.

Девочка ничего не поняла и удовлетворенно сглотнула катившуюся слезу. Только это ведь и требовалось: узнать, как зовут непонятное, – Мотовилиха» (IV, 35, 36).

Горящая огнями ночная Мотовилиха на другом берегу Камы предстает перед девочкой как нечто далекое (*на том берегу, далеко-далеко*), безымянное, неопределенное, без отчетливого цвета и точных очертаний и живое, волнующееся. Но реакция девочки парадоксальна. Знакомое – игра в карты – ей кажется бредом, а нечто неопределенное и бесформенно волнующееся ее не только не пугает, но, напротив, притягивает как *родное и милое*. Внезапные слезы ребенка отец объяснил страхом и даже принялся стыдить девочку, но плакала она не от испуга. Скорее напротив, ее потревожило чувство отделенности от *родного и милого*, усиленное не столько далью, сколько безымянностью его.

Почему же незнакомая ночная Мотовилиха показалась *родной и милой*? Объяснение этому, как мы полагаем, надо искать не в особенностях детской психологии, а в семантической конструкции эпизода. Отношения девочки и Мотовилихи в тексте разыгрываются не столько в психологическом плане, сколько на уровне мифопоэтических импликаций, мотивирующих реакцию персонажа. Не без оснований можно предположить, что путем поэтической этимологизации МотоВИЛиха подспудно идентифицируется Пастернаком как локус ВИЛы (самовилы, вилисы), популярного персонажа южнославянских поверий, вошедшего в самый широкий культурный оборот.

Это предположение действительно не покажется совершенно произвольным, если рассмотреть его в связи со всей мотивикой повести. Нетрудно убедиться, что *вила* как широко известный персонаж южнославянской демонологии отличается рядом свойств, внутренне близких мотивике и этого конкретного эпизода, и повести в целом⁷⁶. Прежде всего,



вилы отличаются благосклонностью к человеку, особенно к детям. Ребенок, вскормленный вилой, приобретает необыкновенную красоту и силу. А красивая девочка может быть даже превращена в вилу. Далее: считается, что вилы тесно связаны с миром растительности. Им известны полезные и целебные свойства растений. Поэтому вилы могут выступать как целительницы, и, когда нужно помочь больному, к боярышнику, «вилину» дереву, приносят пожертвования. Наконец, вилы связаны с водными источниками, поэтому их можно встретить ночью у воды, на берегах рек.

Как видим, мифопоэтика вилы сопоставима с мотивикой повести в довольно широком диапазоне значений: это особая связь вилы с миром детства, в частности, мотив превращения девочки в вилу, связь вилы с культом растительности и разветвленный растительный код в повести (об этом еще пойдет речь); отметим, наконец, что встреча ребенка с *ВИЛОЙ-МОТОВИЛИХОЙ* происходит ночью близ реки Камы.

Актуализирована ли эта связь в тексте или мифопоэтика вилы остается целиком в сфере латентного смыслового потенциала повести? Здесь важно знать: во-первых, была ли известна мифология вилы Пастернаку; во-вторых, имеются ли в повествовании эксплицитные проявления этой мифологии. Прямых свидетельств о том, что Пастернак был знаком с мифологией вилы, нет. Но косвенных оснований к тому, чтобы предполагать такое знакомство, достаточно. Прежде всего стоит напомнить, что благодаря «Жизели» Адана, мифология вил (вилис) стала компонентом общей культурной образованности. В более тесной близости к Пастернаку стоит то обстоятельство, что мифология вилы использовалась художниками, входившими в круг ближайших интересов Пастернака. Вряд ли мимо него прошла поэма В. Хлебникова «Вила и Леший» (1912), неоднократно публиковавшаяся в 1910-е годы⁷⁷.

Наконец, южнославянские мотивы встречаются у самого Пастернака в стихотворениях «Весна» (425), «Грусть моя, как пленная сербка...» (494), «Цыгане» (501). И это подтверждает, что мотивы южнославянского культурного ареала по крайней мере присутствовали в актуальном ассоциативном фонде Пастернака.

Сказанья Чехии, Моравии
 И Сербии с весенней негой,
 Сорвавши пелену бесправия,
 Цветами выйдут из-под снега.
 Все дымкой сказочной подернется,
 Подобно завиткам по стенам
 В боярской золоченой горнице...

(425)

(Курсив наш. – В.А.)

Обратим внимание, как в этом стихотворении сказанья Чехии, Моравии и Сербии через элементы растительного кода (*цветы, завитки*) связываются с *боярской горницей*. Конкретизируя логику такой связи, можно предположить, что имплицитно эту связь опосредует характерный для южнославянского фольклора и тесно связанный с мифопоэтикой вилы мотив «боярышника»: ведь «*боярин*» и «*боярышник*» (дерево вилы) этимологически родственны⁷⁸. Иначе говоря, ассоциативная связь боярышника с миром южнославянских поверий в творчестве Пастернака присутствовала.

Здесь мы и выходим на прямое пересечение мифопоэтики вилы и мотивики повести Пастернака. Имя наставницы детей Люверс, англичанки мисс Hawthorn, значит не что иное, как «*боярышник*». То обстоятельство, что мотив «*боярышника*» через значение имени мисс Hawthorn эксплицирован в повествовании, заставляет нас думать, что мифология вилы актуализирована в мотивике повести. Косвенно это можно подтвердить и тем обстоятельством, что символика боярышника ко времени написания «*Детства Люверс*» уже была использована Пастернаком в стихах. Вообще известно, что флора в творчестве Пастернака разнообразна и детализирована, как ни у кого из русских поэтов. Встречается у него и боярышник, и как раз в значимой для нас связи. Уже отмечалось, что в большом стихотворении «*Город*» (1916) у Пастернака впервые появился лироэпический набросок романического женского характера, который прямо предвосхитил тип героини его прозы: мисс Арильд из «*Повести*» (1929), Истомину из «*Записок Патрика*» (1936) и, конечно, Лару – «второе рождение Жени Люверс», как точно заметила



Р. Деринг-Смирнова⁷⁹. В этом смысле Женя Люверс и героиня «Города» прототипичны для доминирующего женского характера пастернаковской поэзии и прозы. Поэтому знаменательно, что в стихотворении героиня атрибутирована именно боярышником.

В углах улыбки, на щеке,
 На прядях – алая прохлада.
 Пушатся уши и жакет.
 Перчатки – пара шоколадок.

В коленях шелест тупиков,
 Тех тупиков, где от проходов,
 От ветра, метел и пинков
 Боярышник вкушает отдых.

(216)

(Курсив наш. – В.А.)

Хотя это и единственный (в стихах) прецедент реализации мотивики боярышника, он красноречив как раз своей полнотой. Боярышник выполняет здесь несколько характерных для него символических функций. Во-первых, он появляется как символический субститут героини. Даже телесно она сблизена со своим знаком: *алая прохлада в углах улыбки, на щеке, пушок, шоколадного цвета перчатки* портретно варьируют характерные приметы цветущего кустарника. Во-вторых, боярышник реализует мифологически ему свойственную функцию оберега⁸⁰. Наконец, боярышник символизирует девичество героини.

Характерно, что использование мотива «боярышника» у Пастернака вполне соответствует традиции литературного обыгрывания символики этого кустарника. Среди ближайших (и по времени, и по фактуре образа) параллелей можно указать на роман Д. Голсуорси «Сдается в наем» (1921), где цветущим боярышником атрибутирована Флер. И, конечно же, нельзя не вспомнить изысканно разработанную символику боярышника в романе «По направлению к Свану» (1913)⁸¹. Так же как у Пастернака, у Пруста цветущий боярышник используется как атрибут героини. Герой впервые

видит Жильберту сквозь «дивный католический куст», покрытый розовыми цветами, и лицо Жильберты, «усеянное розовыми крапинками», напоминает ему цветы розового боярышника⁸².

Эти генетически никак не связанные литературные примеры лишней раз подтверждают, что символика боярышника не была далека от Пастернака. Она входила в его творчество, вполне отвечая общеевропейской литературной традиции.

Возвращаясь к «Детству Люверс», напомним, что сюда мотив боярышника непосредственно вводится значением имени англичанки, гувернантки, ухаживающей за детьми в раннем детстве. Hawthorn по-английски значит 'боярышник'. Осознанная намеренность флористического значения этого имени сомнений не вызывает, слишком плотна сеть растительных мотивов в повести. Значение, которое входит в повествование с именем мисс Hawthorn, органично располагается в поле исключительно разветвленного в «Детстве Люверс» растительного кода повести. Впечатляет даже простой перечень упоминаемых в «Детстве Люверс» растений: хризантема (IV, 35), ольха (IV, 35, 48), лаванда (IV, 36), гиацинты (IV, 39), орешник (IV, 46, 47), черемуха (IV, 43), жимолость (IV, 43), клен (IV, 50), акация (IV, 55), курослеп (IV, 56), ромашка (IV, 57), рябина (IV, 60), барбарис (IV, 64), фикус (IV, 66), фиалка (IV, 75), герань (IV, 79), гелиотропы (IV, 79), береза (IV, 81).

В поле этого растительного кода мисс Hawthorn-«боярышник» функционально сопологается с другим носящим флористическое имя персонажем повести – Цветковым. Они близки по повествовательной функции. Не принимая непосредственного участия в действии и как бы находясь за сценой, Цветков, как и англичанка, олицетворяет собой одну из граней постигаемого девочкой смысла жизни. В его случае – христианскую идею любви к другому. Англичанка олицетворяет идею защиты, оберега, она охраняет младенчество девочки. И важно отметить, что эта функция выявляется через ее соположение с Мотовилихой.

Вернемся к эпизоду повести, где впервые, еще безымянным, вводится в ткань повествования этот персонаж. «По летам живали на том берегу Камы на даче. Женю в те годы



спать укладывали рано. Она не могла видеть огней Мотовилихи. Но однажды АНГорская кошка, чем-то испуганная, резко шевельнулась во сне и разбудила Женю [следует эпизод «встречи» с Мотовилихой. – В.А.] <...> Женя расплакалась. Отец вошел и объяснил ей. АНГличанка повернулась к стене» (IV, 35). Для наглядности сблизив в цитате фрагменты, окаймляющие эпизод «встречи» девочки с Мотовилихой, мы убеждаемся, что «ангорская кошка» и «англичанка» позиционно, в структуре эпизода, и функционально, как персонажи, оказываются тождественными. Это персонажи, сопутствующие девочке, ее оберегающие, – в сущности, редуцированные «помощники» волшебной сказки. Причем их тождественность почти демонстративно подчеркнута анаграмматической связью имен, повтором начальной группы звуков: АНГ-.

Что же происходит в этом эпизоде на уровне связи мотивов? В структуре повествования «кошка» на рубеже перехода от младенчества к детству как бы передает девочку попечению «англичанки». При этом если «ангорская кошка» на семантическом уровне продолжает мотивный ряд «медведицы» (эта связь отмечена и аргументирована у Фарыно), то «англичанка» открывает, в чем мы убеждаемся позднее, поле растительного кода. Входя в повествование вместе с «родной и милой» Мотовилихой, англичанка по существу эксплицирует «Мотовилиху» на персонажном уровне. В дальнейшем повествовании вводится окончательно атрибутирующее англичанку имя: *'hawthorn'* – «боярышник». Тогда, возвращаясь к началу, мы уясняем подспудную мотивацию этой странной трансформации «помощника» и связи нового персонажа с локусом. Мотовилиха и англичанка, атрибутированная «боярышником», объединяются мифопоэтикой вилы, «родной и милой» покровительницы, феи, оберегающей детство девочки.

На очередном возрастном рубеже, на грани перехода от детства к отрочеству, англичанка исчезает так же неожиданно, как ранее исчезла ангорская кошка: «вскоре и как-то незаметно на ее месте выросла какая-то чахлая французенка». «Выросла» и «чахлая» – следы растительного кода, введенного появлением англичанки. Но французенка не заменяет

мисс Hawthorn. Не случайно англичанка покидает дом не своей волей, ее изгоняют как бы по злому навету: «госпожа Люверс по самому пустому поводу наговорила резкостей англичанке, и в доме ее не стало» (IV, 38).

С ее уходом девочка лишается защиты. Функционально француженка не «помощник», а скорее «вредитель». Недаром она остается безымянной и уходит из жизни бесследно и беззвучно, как бы стираясь из текста жизни девочки: «впоследствии Женя припоминала только, что француженка похожа была на муху и никто ее не любил. Имя ее было утрачено совершенно, и Женя не могла бы сказать, среди каких слогов и звуков можно на это имя набрести» (IV, 39).

Прослеженная цепочка «второстепенных» персонажей обнаруживает своеобразную нарративную логику Пастернака. Появление персонажей в его произведениях и их исчезновение обусловлены не столько взаимосвязями референтного плана повествования, сколько творческой концепцией жизни. Жизнь сама «зидет, ладит и шьет» человека. Она «делает с ним то, что она считает нужным, веским и прекрасным» (IV, 38) и, в частности, посылает к нему, добавим от себя, «чудесных помощников» и вестников, таких как Цветков, мисс Hawthorn или Евграф Живаго. Соответственно этой концепции жизни Пастернак уже в «Детстве Люверс» использует логику повествования волшебной сказки, предвосхищая те принципы сюжетосложения, которые позднее так широко развернутся в «Докторе Живаго», вызвав многочисленные упреки ревнителей «правды жизни». А у Пастернака человек тем полнее и органичнее – без «суков в душе» и в согласии со «вселенной» развивается, – чем более он открыт жизни и доверчив к ней, чем менее он пытается вмешаться в ее таинственную работу. Так творчески пассивны доктор Живаго и Женя Люверс.

Анализ повествовательной логики Пастернака подтверждает связь *'англичанки'* и *'Мотовилихи'*, их семантическую тождественность. Мотовилиха открывает в повести обширный ряд окружающего девочку сказочного, магического. Возникает вопрос, почему именно этот локус был избран Пастернаком для такой роли в повествовании? Конечно, есть универсальные лингвистические свойства име-



ни, которые провоцируют его прочтение в духе демонологической женской персонификации: грамматический род и характерная семантика женских имен на *-иха*. Но более, на наш взгляд, значительным основанием для антропоморфизирующего воображения Пастернака оказалась локальная семантика имени. В Перми Мотовилиха – это городское урочище, которое издавна имеет репутацию «нехорошего», шире – магического локуса, с которым связаны многочисленные поверья.

Такой семантический ореол Мотовилихи утвердился очень рано, его следы легко обнаружить в пермском городском фельетоне начала XX века. Он не только сохранился до нынешнего дня, но даже активизировался, его следы обнаруживаются в местной художественной практике последних лет. Свою историческую версию семантики этого городского урочища дает, например, пермский прозаик Михаил Антипин. По его мнению, мистический колорит Мотовилихи объясняется складом сознания ее коренных жителей: «они же пришли из деревни, а значит, они принесли культ земли <...> древнюю культуру. У них это в крови. Знахари, провидцы там остались. <...> Христианство все это вытеснило, но язычество в их душах осталось: они верят в домовых, ведьм, колдунов, нечистую силу, сглаз»⁸³. Перу Антипина принадлежит, кстати, колоритная, в духе фэнтези, повесть «Мотовилихинская ведьма».

Приведем еще один литературный вариант мотовилихинской мифологии, стихотворение пермского поэта Вячеслава Ракова: «В ползучей Мотовилихе замри. /Здесь водятся местами упыри, /Здесь время не заметит, как пройдет /На колких ножках задом наперед <...> /Да, скифы мы, да, азиаты мы. /Ползут над Мотовилихой думы, /Ползет трамвай под номером четыре /И Кама расползается все шире»⁸⁴.

Примеры можно умножить. В какой мере этот мотовилихинский срез локальной семантики Перми был знаком Пастернаку, ответить сегодня невозможно. Но в том, что Мотовилиха была ему памятна, сомневаться не приходится. Недаром гораздо позднее она вернулась на страницы прозы Пастернака названием пригородной станции РазВИлье, откуда Юрий Живаго впервые увидел легендарный Юрятин.

Подводя итог сказанному о повести Пастернака, заметим, что конкретное локальное имя семантически упруго, оно «навязывает» тексту свой рассказ. В «Детстве Люверс» Пермь рассказывает о себе. Может быть, именно поэтому впоследствии Пастернак предпочел поместить героев «Доктора Живаго» в исторически и географически более абстрактный и потому содержательно более пластичный локус. Многие черты топографии вымышленного, как Фиальта, Юрятина до сих пор различимы в Перми, но семантически это место уже иное.

То обстоятельство, что помимо универсальной семантики в культуре существуют локальные семантические поля, интегрированные именем места, к которому они приурочены, предъявляет свои требования к интерпретации художественных текстов. Это мы и стремились показать на примере «Детства Люверс». Соотнося повесть Пастернака с пермским текстом, мы выявляем в ней тот уровень сцепления мотивов, который вне локального контекста просто неразличим.

5. Пермь и Юрятин как исследовательская проблема

Логика материала – изучение взаимодействия пермского текста и творчества Пастернака – как будто бы требует от нас далее естественного перехода к знаменитому пастернаковскому роману «Доктор Живаго». То, что именно Пермь стала основным реальным прототипом Юрятина, достаточно очевидно, и связь этих локусов, реального и романного, утвердилась в традиции. Однако предметом систематического изучения проблема соотношения Юрятина и Перми пока не стала.

В то же время в качестве романного локуса Юрятин не раз уже был объектом исследования. В своем цикле работ по археопозитике Пастернака анализ Юрятина предпринял Ежи Фарыно⁸⁵. Он рассмотрел Юрятин как локус не столько Лары, сколько Юрия Живаго и в духе обоснованной им методики семантического анализа представил отношения локуса и персонажа с точки зрения их изосемантизма. В ито-



ге Фарыно описал Юрятин и связанный с ним круг реалий и персонажей как нарративное и предметно-образное развитие мотивики главного героя романа. Вопрос о Юрятине в его референтном плане Фарыно вовсе не затронул. Определенная односторонность такого подхода очевидна, поскольку Юрятин все же не вовсе произвольная художественная конструкция, плод играющего воображения, а синтез реальных впечатлений на основе или с участием вполне определенных культурно-исторических образцов моделирования пространства. Среди них не только *провинциальный текст* русской культуры с его богатой литературной традицией, но также и *уральский текст*, отчасти в его *пермском* изводе.

И все же нельзя не отметить, что такое абстрагирование от реалий и традиции позволило Фарыно наметить множество тончайших структурно-семантических связей между эпизодами и персонажами юрятинской темы, а также их общую связь с главным героем романа, доктором Юрием Живаго.

Свой оригинальный ракурс анализа Юрятина предложил И.П. Смирнов, сосредоточивший внимание на скрытом (зашифрованном, по его мнению) интертекстуальном слое романа. Смирнов полагает, что изображение жизни Юрия Живаго в Варыкино, а также описание Юрятина в романе содержат элемент пародии на идеи государственных утопий, представленных, в частности, популярным в начале века в России романом Т. Кампанеллы «Город солнца». Смирнов склонен считать, что описание Юрятина должно напомнить «читательскому сознанию утопический урбанизм Кампанеллы», и таким (довольно зыбким) образом намеченная связь с «утопией Кампанеллы <...> служит Пастернаку перекидным мостиком, который прокладывает смысловой путь, ведущий от глав о Западном фронте (где впервые проявляются мотивы утопии. – В.А.) к уральско-сибирской части романа»⁸⁶. Основания для такого утверждения выглядят, на наш взгляд, достаточно шатко, они зиждутся лишь на весьма зыбком сходстве описания Юрятина и Города Солнца. Смирнову представляется, что «Юрятин и его пригород Развилье сходны с Солнечным Городом Кампанеллы архитектурно»: «как и Юрятин, Город Солнца расположен на высокой горе, чрезвычайно велик по размерам, построен ярусами и увенчан

храмом, где находятся кельи монахов (ср. сходство Юрятина с Афоном) и где хранится написанная золотыми буквами Книга (ср. замечание Самдевятова о пожаре в Юрятине, не затронувшем центральные районы: – Я говорю, – центр, центр города. Собор, библиотека)»⁸⁷. Как видим, соотношения эти настолько общие, что утверждать связь *описаний* Солнечного Города Кампанеллы и пастернаковского Юрятина с полной определенностью трудно.

Между тем, если иметь в виду наличие реального референта романного локуса, подобные сопоставления могут дать немало для комментирования романа. Ведь в описаниях Юрятина нетрудно различить черты реального пермского ландшафта, топография воссозданного Пастернаком городского пространства позволяет с уверенностью провести параллели как между некоторыми урочищами Юрятина и Перми (Мотовилиха – Развилье, городская библиотека, Дом с фигурами), так и общими чертами организации городского пространства: дома на городских улицах, круто уходящих к Каме, с их «косыми, спускающимися под гору и понижающимися фундаментами»⁸⁸, положение Юрятина относительно железной дороги и Сибирского тракта. Описания Варыкино, в свою очередь, в некоторых чертах ориентированы на ландшафт окрестностей Всеволодо-Вильвы. Проведение подобных параллелей могло бы стать увлекательным предметом разысканий пермского литературного краеведения, и в этой области могут быть сделаны самые интересные наблюдения. Главная проблема здесь методологическая и методическая: сомнительный прием прямого сопоставления текста и внетекстовой реальности. Логичнее выходить к референту через сопоставление разных литературных описаний.

Так, любопытно сопоставить первое описание Юрятина в романе Пастернака, когда доктор рассматривает город из окна штабного вагона на Развилье, с другими описаниями Перми. Приведем этот многократно цитировавшийся в литературе о романе фрагмент, на который, в частности, опирается Смирнов:

«К этому времени туман совершенно рассеялся. Следы его оставались только в левой стороне неба, вдали на



востоке. Но вот и они шевельнулись, двинулись и разошлись как полы театрального занавеса.

Там, верстах в трех от Развилья, на горе, более высокой, чем предместье, выступил большой город, окружной или губернский. Солнце придавало его краскам желтоватость, расстояние упрощало его линии. Он ярусами лепился на возвышенности, как гора Афон или скит пустынножителей на дешевой лубочной картинке, дом на доме и улица над улицей, с большим собором посередине на макушке.

«Юрятин!» – взволнованно сообразил доктор. – «Предмет воспоминаний покойницы Анны Ивановны и частых упоминаний сестры Антиповой! Сколько раз я слышал от них название города и при каких обстоятельствах вижу его впервые!»⁸⁹

Интересно, что это описание достаточно близко напоминает многочисленные литературные описания вида Перми с Камы и со стороны Мотовилихи. Приведем в качестве примера первую по времени литературную зарисовку вида Перми, которую оставил П.И. Мельников, подъезжавший к Перми с верховьев Камы: «Вот и Пермь раскинулась перед нами. Вид на этот город с Камы и с низменных мест, находящихся у подошвы горы Мотовилихинской, очень хорош. Большие каменные дома тянутся длинной линией по берегу Камы; над ними возвышаются церкви и монастырь»⁹⁰.

Стоит иметь в виду, что у П.И. Мельникова вид, открывающийся при подъезде к Перми, дан как раз с той точки зрения, с которой Пермь впервые должен был видеть Пастернак (и увидел в романе доктор Живаго), когда он приезжал в город в мае 1916 года из Всеволодо-Вильвы. Близкое по характеру описание вида Перми с Камы (правда, здесь несколько иная точка зрения) можно найти у В.И. Немировича-Данченко: «На высоком правом берегу Камы прежде всего обрисовались перед нами большие колокольни. Одна из них, по самой середине города, очень напоминает Симонову в Москве»⁹¹. Сходство приведенных описаний достаточно для того, чтобы рассматривать вопрос о соотношении Юрятина и Перми. Во всяком случае, такие сопоставления более обоснованны, чем сопоставление Юрятина с Солнечным Городом.

Соотношение реалий Перми и описаний Юрятина могло бы немало способствовать обогащению реального комментария к роману. К сожалению, пермские краеведы (а это во многом краеведческая задача) далее простой констатации самых очевидных параллелей не продвинулись. Среди работ на тему «Юртин и Пермь» пока можно отметить лишь журналистскую эссеистику⁹².

Другой аспект проблемы Пермь-Юртин состоит в выявлении соответствий и связей между Юрятиным и Пермью на уровне представленности в художественных текстах. В этом аспекте заслуживает внимания чеховский след в романе. Знаменательно, что упоминания о Чехове появляются исключительно в связи с юртинской темой.

Рассказывая доктору о достопримечательностях Юрятина, Самдевяттов останавливается на истории сестер-«северянок» Тунцевых: «Тут у нас были четыре сестры Тунцевы, на одну больше, чем у Чехова, — за ними ухаживали все юртинские учащиеся»⁹³. Именно в аспекте предполагаемой связи Перми и Юрятина упоминание о чеховских трех сестрах получает свой полный смысл, если учесть, что Пермь репрезентирована в культуре, в частности, как город трех сестер. Напомним, что городское предание о том, что Пермь явилась прототипом города в драме «Три сестры», существовало уже в начале XX века, и не исключено, что Пастернаку это было известно. Но даже если это не так, достоверно можно утверждать, что Пермь с именем Чехова в сознании Пастернака была действительно связана. Прямое подтверждение этому есть. В очерке «Люди и положения», упоминая о своей жизни во Всеволодо-Вильве, Пастернак не вдаётся ни в какие иные детали этого времени, но, однако, специально подчеркивает, что на «севере Пермской губернии» ему довелось жить «в месте, некогда посещенном Чеховым» (IV, 329). Важно и то, что имя Чехова, своего рода интерпретанта Перми, возникло у Пастернака сразу, по его первым впечатлениям от жизни насельников Всеволодо-Вильвы. В письме к родителям от <30 января> 1916 года, которое уже цитировалось нами выше, он упоминает Чехова⁹⁴.

Иначе говоря, связь Чехова и Перми в сознании Пастернака была прочной и важной: чеховское символически пред-



ставляло для него *пермское*. Соответственно, через посредство имени Чехова устанавливалась связь Перми и Юрятина, и Юрятин выступал как интерпретация Перми. Поэтому не случайно, что в зимние месяцы, сидя в Варыкино, Юрий Андреевич перечитывает Чехова и Пушкина: «Из всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение»⁹⁵.

Имя Чехова вновь появляется в романе в разговорах доктора с Ларой во время наездов его в Юрятин. Он говорит о бесплодных прожектерах революции, которые подменяют дар жизни «суею вечных приготовлений», «ребяческой арлекинадой незрелых выдумок, этими побегами чеховских школьников в Америку», и эта реплика вновь появляется в непосредственной связи с темой приезда в Юрятин⁹⁶. Еще однажды, косвенно, чеховский мотив всплывает в сцене приезда семьи Живаго на станцию близ Варыкино. К Тоне, было расплававшейся от волнения, обращается начальник станции: «Путевые заботы, тревоги. Вещь известная, распространенная. Притом жара африканская, редкая в наших широтах. И вдобавок события в Юрятине. Мимоездом пожар из вагона наблюдали»⁹⁷. Замечание об «африканской жаре» в этом эпизоде с учетом всей серии упоминаний о Чехове без натяжек можно интерпретировать как реминисценцию знаменитой реплики Астрова из драмы «Дядя Ваня». Итак, «чеховская серия» в романе связывает Юрятин с Пермью уже не на уровне предметной референции, а символически, вызывая смысловую интерференцию романного локуса с пермским текстом. Ежи Фарыно в своем детальном анализе роли сестер Тунцевых в романе даже не упоминает о Чехове. Не случайно. Ведь с именем Чехова Юрятин включается в поле локальной семантики, а не только универсальных символических значений.

Другой ряд значений, связывающих поле Юрятина с пермским текстом, – языческий. Уже отмечалось, что описание урочища, где в романе были казнены партизаны, очень близко напоминает описание шиханов в письмах Пастернака из Всеволодо-Вильвы⁹⁸. Действительно, сравнение описания

шиханов в письме от 19 июня и соответствующего фрагмента романа не оставляет сомнений с единстве внетекстового референта этих изображений. Мы вновь обратимся к тексту романа с другой задачей, с целью подчеркнуть символический аспект этого описания. Приведем его для наглядности полностью:

«Другое место в лесу было еще замечательнее. Оно было на возвышенности. Возвышенность эта, род шихана, с одного края круто обрывалась. Казалось, внизу под обрывом предполагалось что-то другое, чем наверху, – река или овраг или глухой, некошенной травой поросший луг. Однако под ним было повторение того же самого, что наверху, но только на *головокружительной глубине*, на другом, вершинами деревьев под ноги ушедшем, опустившемся уровне. Вероятно, это было следствие обвала.

Точно этот *суровый, подоблачный, богатырский лес*, как-то споткнувшись, весь как есть, полетел вниз и должен был *провалиться в тартарары, сквозь землю*, но в решительный момент чудом удержался на земле и вот, цел и невредим виднеется и шумит внизу.

Но не этим, другой особенностью была замечательная лесная возвышенность. Всю ее по краю запирали отвесные, ребром стоявшие гранитные глыбы. Они были похожи на плоские отесанные плиты *доисторических* дольменов. Когда Юрий Андреевич в первый раз попал на эту площадку, он готов был поклясться, что это место с камнями совсем не природного происхождения, а носит следы рук человеческих. Здесь могло быть в *древности* какое-нибудь языческое капище *неизвестных* идолопоклонников, место их священнодействий и жертвоприношений.

На этом месте холодным пасмурным утром приведен был в исполнение смертный приговор одиннадцати наиболее виновным по делу о заговоре и двум санитарам самогонщикам»⁹⁹.

(Курсив наш. – В.А.)

Как видим, описание урочища пронизано отсылками к языческому прошлому, к древним культам. Тем самым



сцена расстрела интерпретируется в определенном культурно-историческом ключе. Нам важно и другое. Выходя к коду *язычества*, Пастернак вновь, как и в случае с Чеховым, вызывает интерференцию смыслового пространства своего романа с пермским текстом.

Итак, у нас есть основания предполагать участие пермского текста в формировании смыслового поля Юрятина в романе Пастернака. И все же решающей эту роль мы признать не можем.

Да, Юрятин отчасти унаследовал отмеченные нами семантические оттенки уральского и пермского текстов. Но в целом Юрятин скорее актуализирует характерную для русской литературы модель провинциального города вообще, топос города в глубине России. Пастернак использовал здесь черты Перми потому, что знал этот город и край по впечатлениям юности. Мы же настаиваем на том, что решающим фактором структуриации и идентификации локального текста является все же имя. Пастернак потому отказался от использования реального имени города, что в этом случае давление локального текста на роман существенно возросло бы – помимо авторской творческой воли. Мы можем предполагать, что именно таковой была логика автора, поскольку на первых этапах развития уральского эпоса Пастернака Юрятин все-таки прямо соотносился с Пермью: он представал как один из уездных городов Пермской губернии и тем самым совершенно определенно входил в поле Перми. Именно так было в «Записках Патрика», где впервые появился город под именем Юрятин (IV, 245).

Есть, однако, другая сторона проблемы «Юрятин и пермский текст», а именно влияние традиции восприятия. Дело в том, что отождествление Перми и Юрятина прочно вошло не только в локальную, но и в общекультурную русскую традицию. Приведем лишь несколько свидетельств. Известный современный литературный критик Павел Басинский путевой очерк о Перми назвал «Путешествие в Юрятин»¹⁰⁰. С той же несомненностью отождествляет Пермь с городом «Доктора Живаго» прозаик Олег Павлов, он начинает один из своих рассказов фразой: «По дороге из Юрятина, в поезде, когда возвращался в прошлом году с какой-то литературной

конференции, на подъезде к Нижнему Новгороду приснился сон»¹⁰¹. Полностью погружается в пространство Пастернака Пермь в мемуарной книге А. Вознесенского: «Пермский сход к Каме помнит девочку Люверс, здесь же воскрешает память живаговский «Дом с фигурами», заново отреставрированный. Пермь в романе называется город Юрятин»¹⁰².

Как видим, не только для локальной пермской традиции, но и для многих деятелей современной русской литературы связь Юрятин и Перми – непреложный факт культуры.

Тем самым Юрятин постулируется как фактор развития пермского текста русской культуры – и действительно на него влияет.

¹ *Пастернак Б.Л.* [Вероятно, я рассказываю сказку...] // Собр. соч. в 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 749. Далее статьи и проза Пастернака, помимо особо оговоренных случаев, будут цитироваться по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

² *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 209-239.

³ *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 235.

⁴ Начало пути. Письма Бориса Пастернака к родителям (1907-1920). Письмо от <7 февраля 1917> // Знамя. 1998. №5. С. 179.

⁵ Письмо от <30 января> // Там же. №4. С. 167.

⁶ Там же. С. 168.

⁷ Письмо от <21-24 января> // Там же. С. 166.

⁸ Письмо <середины февраля> // Там же. №4. С. 170.

⁹ Письмо от 4 марта // Там же. С. 172.

¹⁰ Письмо <середины февраля> // Там же. С. 170.

¹¹ Там же.

¹² Письмо от <17 июня> // Там же. №5. С. 165.

¹³ Письмо от 3 февраля // Там же. №4. С. 169.

¹⁴ Письмо от <17-18 мая> // Там же. №5. С. 161.

¹⁵ Письмо от <25 мая> // Там же. С. 163.

¹⁶ Письмо от 29 мая // Там же. С. 164.

¹⁷ *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Биография. С. 95.

¹⁸ Начало пути. Письма Бориса Пастернака к родителям (1907-1920). Письмо от <30 января 1916> // Знамя. 1998. №4. С. 168.

¹⁹ Письмо от <19 марта> // Там же. С. 178.

²⁰ Письмо от <10-15 мая> // Там же. №5. С. 158.

²¹ Письмо от <19 марта> // Там же. №4. С. 178.

²² Письмо от 30 апреля // Там же. №5. С. 157.



- ²³ Письмо от <10-15 мая> // Там же. С. 160.
- ²⁴ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. С. 140.
- ²⁵ Начало пути. Письма Бориса Пастернака к родителям (1907 – 1920). Письмо Л.О. Пастернаку от <7 февраля 1917> // Знамя. 1998. №5. С. 179.
- ²⁶ Письмо от <30 января 1916> // Там же. №4. С. 168.
- ²⁷ Серебров А. (А.Н. Тихонов) Время и люди: Воспоминания 1898 – 1905. М., 1955. С. 217, 218, 224, 225.
- ²⁸ Письмо от <10-15 мая 1916> // Знамя. 1998. №5. С. 159.
- ²⁹ Письмо от 17 июня // Там же. С. 165.
- ³⁰ Письмо от <10-15> мая // Там же. С. 159.
- ³¹ Письмо от 3 января // Там же. С. 177.
- ³² Письмо от <30 января> // Там же. №4. С. 168.
- ³³ Письмо от <22-23 июня> // Там же. №5. С. 167.
- ³⁴ Письмо от <30 января> // Там же. №4. С. 167.
- ³⁵ Письмо от <21-24 января> // Там же.
- ³⁶ Письмо от <20 июня> // Там же. №5. С. 167.
- ³⁷ Письмо от 29 мая // Там же. С. 163.
- ³⁸ Письмо от <20 июня> // Там же. С. 165.
- ³⁹ Юнгрен А. Урал в «Детстве Люверс» Б. Пастернака // Russian Literature. XXIX – IV, 15 May 1991. Special Issue: The Metaphor of Journey. Amsterdam, 1991. С. 498.
- ⁴⁰ Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 43.
- ⁴¹ Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965. С. 86. В дальнейшем кроме особо оговоренных случаев стихи Пастернака будут цитироваться по этому изданию в тексте с указанием страницы в скобках после цитаты.
- ⁴² Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы к биографии. М., 1989. С. 248.
- ⁴³ Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 65, 69.
- ⁴⁴ Юнгрен А. Урал в «Детстве Люверс» Б. Пастернака. С. 496.
- ⁴⁵ Пастернак Е. Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 241.
- ⁴⁶ Иллюстрированный путеводитель по реке Каме и по реке Вишере с Колвой. Пермь, 1911. С. 5.
- ⁴⁷ Юнгрен А. Урал в «Детстве Люверс» Б. Пастернака. С. 489-500.
- ⁴⁸ Bjurling F. Child Perspective: Tradition and Experiment. An Analysis of «Detstvo Ljuvers» by Boris Pasternak // Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm, 1982. P. 142.
- ⁴⁹ Фарыно Е. Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ: Археопозитика «Детства Люверс» Бориса Пастернака. Stockholm, 1993. С. 63.
- ⁵⁰ Там же. С. 61.
- ⁵¹ Там же. С. 63.
- ⁵² Грибова Л.С. Пермский звериный стиль. М., 1975. С. 82-85; Оборин В.А., Чагин Г.Н. Чудские древности Рифея. Пермь, 1988. С. 33, 34.
- ⁵³ Спицын А.А. Древности камской Чуди по коллекции Теплоуховых. СПб., 1902. 109 с. (Материалы по археологии России. Вып. 26); Спицын А.А. Гляденовское костыще // Записки Русского археологического общества. СПб., 1902. Вып. 1-2. С. 228-269; Спицын А.А. Шаманские изображения // Записки отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества. СПб., 1906. Т. 8. Вып. 1. С. 29-145.
- ⁵⁴ Сперансов Н.Н. Земельные гербы России XII-XIX вв. М., 1974. С. 2; Неганов С. Герб, дошедший через века // Вечерняя Пермь. 1993; Николаев Ю. К истории

герба Пермского //Губернские вести. Октябрь 1995; *Вязев В.* Что происходит с пермским гербом //Там же.

⁵⁵ Древняя Российская Вивлиофика. М., 1791. Часть 18. С. 226.

⁵⁶ О тенденции к «иконическому прочтению словесного знака» в поэтике футуризма см.: *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 135, 136.

⁵⁷ *Неганов С.* Герб, дошедший через века //Вечерняя Пермь. 1993.

⁵⁸ *Каменский В.* Степан Разин. М., 1916. С. 47.

⁵⁹ *Гура А.В.* Медведь //Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 255-257; *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Медведь //Мифы народов мира. М., 1994. Т. II. С. 128-130.

⁶⁰ См. стихотворение «Урал впервые», где вопреки мужскому грамматическому роду имени Урал представлен как роженица.

⁶¹ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. II. С. 312.

⁶² *Bjurling F.* Указ. соч. С. 148.

⁶³ *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Медведь //Мифы народов мира. М., 1994. Т. II. С. 130.

⁶⁴ О сюжете Аталанты в личной мифологии Пастернака см.: *Жолковский А.К.* Экстатические мотивы Пастернака // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 288-295.

⁶⁵ «Все, кто мне нравились, были женщинами этого сияющего, смеющегося, счастливого и высокого рода». См.: *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак: Биография. С. 299.

⁶⁶ Соответственно знание этимонов или квазиэтимонов имен очень важно, поскольку у Пастернака «имена семантически эксплицируются и из них выводятся очередные мотивы повествуемого или текста». См.: *Фарыно Е.* Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ: Археопоэтика «Детства Люверс» Бориса Пастернака. С. 60.

⁶⁷ У Даля 'люверс' – это морской термин, а именно: «веревочное, либо обманное око или петля». См.: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 2. С. 284; у Фасмера – «петля снизу на парусе, люферс – то же. Заимств. Из голл. *leuver* (мн. ч. - s) – то же». См.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка в 4 т. СПб., 1996. Т. II. С. 545.

⁶⁸ О мотивах северных мифологий у Пастернака см.: *Баевский В.С.* Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака (Опыт прочтения) //Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1980. №39 (2). С. 116-127.

⁶⁹ Об этом можно судить по циклу «Уральские стихи» (1919): «Это шеломит до слез, /Обдает холодной смутой,/Веет, ударяет в нос, /Снится, чудится кому-то./Кто крестил леса и дал /Им удушливое имя? /Кто весь край предугадал, /Встар пугавши финна ими?» (221).

⁷⁰ Ср.: «та же нынче сказка, зимняя, мурлыкина» (185).

⁷¹ Ср.: «сказочное название» Азия на рубежном знаке (IV, 48), «жизнь забродила крутой черной сказкой» (IV,51), «сказочна и неправдоподобна» по началу мысль о том, что мама может быть беременной, как Аксинья (IV, 71), «мост, сказав им всю свою сказку, начал ее сызнова под телегой водовоза» (IV, 59), снег «был бел, сиятелен и сладостен, как пряники в сказках» (IV, 74).



⁷² Древняя Российская Вивлиофика. С. 226.

⁷³ *Осоргин М.* Московские письма // Пермские губернские ведомости. 23 марта. 1901.

⁷⁴ *Мандельштам О.Э.* Заметки о поэзии // Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 208.

⁷⁵ Дескриптивная система – одно из ключевых понятий исторической поэтики Майкла Риффатерра: «Слова, образующие ассоциативную сеть, составляют дескриптивную систему ядерного слова; ядерная функция этого слова обусловлена тем, что его означаемое охватывает и организует означаемые слов-сателлитов. Ассоциативные цепочки меняются в зависимости от той семы или тех сем <...> которые актуализуются контекстом, окружающим ядерное слово. <...> Элементы дескриптивной системы соподчинены друг другу и находятся между собой в *метонимических* отношениях. Отсюда – два семантических последствия. Во-первых, каждый компонент системы может замещать всю систему в целом и репрезентировать ее целиком, в комплексной полноте ее ассоциаций, и в частности ее символики. <...> во-вторых, означающие той или иной системы играют по отношению друг к другу роль, которую в обычной коммуникации играют денотаты и сигнификаты по отношению к означающим». См.: *Riffaterre M.* Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение. 1992. №1. С. 40.

⁷⁶ *Толстая С. М.* Вила // Славянская мифология. М., 1995. С. 91, 92.

⁷⁷ В 1910-е годы поэма (в разных редакциях) вышла несколькими изданиями: *Крученых А., Хлебников В.* Мирсконца М., 1912; *Крученых А., Хлебников В.* Старинная Любовь. Бух лесиный. СПб., 1914; *Хлебников В.* Ряв! Перчатки. 1908–1914. СПб., 1914; *Хлебников В.* Творения. 1906–1908. М., 1914.

⁷⁸ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка в 4 т. СПб., 1996. Т. I. С. 204.

⁷⁹ *Деринг-Смирнова Р.* Пастернак и Вайнингер // НЛО. №37. 1999. С. 67.

⁸⁰ *Агапкина Т.А.* Растения-обереги // Энциклопедия славянской мифологии. М., 1995. С. 331, 332; *Агапкина Т.А., Усачева В.В.* Боярышник // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 242–244; *Топоров В.Н.* Растения // Мифы народов мира. М., 1994. Т. 2. С. 369.

⁸¹ *Пруст М.* По направлению к Свану. М., 1992. С. 103, 124, 126.

⁸² Там же. С. 126.

⁸³ Из беседы с *М. Антипиным*. 04, 27.05.1999. АЛК.

⁸⁴ *Раков В.М.* Пермь третья: Книга стихов. Пермь, 1999. Рукопись. АЛК.

⁸⁵ *Фарыно Е.* Юрятинская читальня и библиотекарша Авдотья (Археопозтика «Доктора Живаго». 6) // Сборник статей к 70-летию профессора Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 385–410.

⁸⁶ *Смирнов И.П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 96.

⁸⁷ Там же. С. 97.

⁸⁸ *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго: Роман. Пермь, 1990. С. 280.

⁸⁹ Там же. С. 237.

⁹⁰ *Мельников П.И.* Полное собрание сочинений. СПб., 1909. Т. 7. С. 567.

⁹¹ *Немирович-Данченко В.И.* Кама и Урал: Очерки и впечатления. СПб., 1904. С. 112–114.

⁹² *Юзефович Л.* Литературная память города // Вечерняя Пермь. 1974.

25 ноября; Бубнов В., Могиленских Л. «Глухая пора листопада» //Звезда. 1987. 11 ноября; Гладышев В. Чувство знакомости //Вечерняя Пермь. 1990. 15 марта; Дрожащих В. Речное имя узнавая //Молодая гвардия. 1990. 22 декабря; Ларина Т. «Доктор Живаго жил... в Перми?» //Вечерняя Пермь. 1992. 4 августа; Михайлюк В. Черемуховые холода: Главы из книги // Звезда. 1998. 28 марта.

⁹³ Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. С. 251.

⁹⁴ Начало пути. Письма Бориса Пастернака к родителям (1907-1920) //Знамя. 1998. №4. С. 168.

⁹⁵ Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. С. 273.

⁹⁶ Там же. С. 284.

⁹⁷ Там же. С. 255.

⁹⁸ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. С. 245.

⁹⁹ Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. С. 337.

¹⁰⁰ Басинский П. Путешествие в Юрятин //Литературная газета. 23 апреля 1997. С. 8.

¹⁰¹ Павлов О. Эпилогия //Октябрь. 1999. №1. С. 86.

¹⁰² Вознесенский А. А. На виртуальном ветру. М., 1998. С. 460.



Глава III. Алексей Решетов: интуиция Земли

У пермского поэта Алексея Леонидовича Решетова (р. 1937) не много найдется стихотворений, непосредственно посвященных изображению Перми, города и его уголков. Узнаваемые городские *урочища* – вокзал Пермь II, «пермская тюрьга» в соседстве с «прикладбищенским тихим оврагом» – встречаются в его стихах нечасто, хотя сам их выбор характерен: это маргинальные для пространства Перми советской урочища. Их действительно немного, но все же они вносят в поэзию А. Решетова характерный местный колорит. В то же время сама точечность местных имен в пространстве поэтической речи Решетова не позволяет говорить о *пермскости* как лексически явленной и поэтому внешне маркированной черте. У Решетова, в отличие от Каменского и пермских поэтов 1980-х годов, место жизни не стало проблемой, не вошло как таковое в поле конфликтов его поэтического сознания, не было тематизировано. В лирике Решетова пермский текст реализуется (и получает дальнейшее развитие) на уровне семантических констант его поэтического мира. Поэтому пермский текст у Решетова не отрефлектирован сознательно, но входит в творчество на уровне поэтических интуиций, живого чувства места, свойственного поэту.

Впрочем, как раз неосознанное следование устойчивым семантическим константам пермского текста (или пермского мифа) может служить надежным верифицирующим подтверждением его, текста, присутствия и, пусть имплицитно, функционирования. Есть и другая сторона локального текста, которая в случае Решетова имеет особо явное значение, – функциональная. Сам Решетов стал фигурой пермского текста, одним из ярких выражений *пермского*. Ведь его без натяжек можно назвать культовой фигурой в сознании местного читателя. «Пермский Есенин» – так, грубовато и упрощенно, но выражая общую тенденцию восприятия и оценки

поэта, квалифицировали место и значение Решетова для локального культурного контекста составители презентационной брошюры «Европа начинается с Перми», претендующей на то, чтобы представить Пермь в самых ее характерных, эмблематических явлениях. В этом смысле Решетов (как и его поэзия) функционально локализован, и пермский текст естественно составляет один из важнейших контекстов его творчества. Поэтому анализ поэзии Решетова в избранном нами аспекте, в поле значений пермского текста, вполне естественен и, более того, совершенно необходим для интерпретации его лирики.

Принимая во внимание авторитет Алексея Решетова в Перми, можно с уверенностью утверждать: его поэзия должна была бы стать активной частью репрезентации пермского текста в русской культуре и «работать» на приращение новых значений. Этого не случилось по причинам, печально известным всякому человеку, не так давно называвшемуся советским. В социальном плане судьба А. Решетова – это драма советского и особенно провинциального поэта, обреченного жить не только в предельно разреженной и насквозь процenzурованной культурной среде, но и в условиях регламентации душевной жизни.

Судьба советской поэзии в существенных ее чертах была предсказана А. Блоком в его завещательном слове «О назначении поэта». Говоря о том, что подлинное творчество начинается с того, что с души снимаются внешние покровы и поэт вслушивается в ее таинственные глубины, где человечески личное уже смыкается с мировым, Блок предостерегал о грядущей опасности. Он предвидел, что новое государство поставит под контроль не только печатание книг, но и вмешается в самую сокровенную глубину творчества. Решетов – печально характерное подтверждение блоковских предчувствий. Его драматически напряженный и художественно сосредоточенный поэтический мир имеет далеко не местное значение, это крупное явление русской поэзии последних десятилетий, но явление, оставшееся непрочитанным, неузнанным.

Поэтому нам представляется чрезвычайно важным уже само введение имени и творчества А. Решетова в научный



оборот, актуализация его в местном контексте, привлечение исследовательского и читательского внимания к этому в высшей степени достойному автору. Ведь научного исследования его творчества до сих пор не предпринималось.

1. А. Решетов в российском и пермском поэтическом контексте

Все внешние приметы литературной известности у Алексея Решетова, вошедшего в уральскую поэзию в конце 1950-х, как будто бы имеются. Издано больше десятка книг, в числе немногих поэтов России он вошел в составленную В.В. Кожинным антологию «Современная русская поэзия», его стихотворение «Михайловское» напечатано в престижной антологии Е. Евтушенко «Строфы века». Однако книги Решетова никогда не становились предметом углубленного внимания и анализа, его имя осталось не вписанным в контекст русской поэзии последних десятилетий. Редкое исключение среди написанного о Решетове – вдумчивая и проницательная статья Л. Быкова, сделавшего предметом анализа как раз драматизм судьбы провинциального поэта¹. А в остальном две дюжины газетных рецензий, предисловия к книгам «Станция Жизнь» и «Не плачьте обо мне», редкие упоминания в журнальных обзорах – вот и вся библиография. Как и многие поэты провинциальной России, Алексей Решетов остался замкнутым в локальном литературном контексте.

Между тем Решетова пермский читатель мало сказать любит, для современников-пермяков его имя является синонимом подлинной поэзии 1960 – 80-х годов. Виктор Астафьев, живший после войны на Урале, сам наблюдал читательский успех Решетова: «Пермяки в ту пору жили активной творческой жизнью, искали, и не безуспешно, таланты в Прикамье, наткнулись и на Алексея. И сразу он сделался отмечен особой строкой, сразу занял свое отдельное место в поэзии, к сожалению, местной. Надолго быть ему «певцом Прикамья», фигурой областного значения, хотя его книгу «Белый лист», первый сборник стихов «Нежность» приветствовал в Москве

Борис Слуцкий. Да и другие видные поэты, нечаянно знакомясь с поэзией Решетова, говорили о нем добрые слова, читали в компаниях стихи, приводя в восторг слушателей»². Но и сегодня, к сожалению, приходится признать: известность Решетова почти не преодолела границ Урала. Здесь, должно быть, сказался и характер самого поэта, вовсе не склонного «пробиваться» к славе, и некоторые особенности биографии.

Решетов – сын репрессированных родителей, после отбытия лагерного срока мать была выслана в Березники. Получилось, что он провинциал вдвойне: долгое время жил в Березниках, работая на шахте, в Пермь переехал только в 1982 году. Упоминание о шахтерской профессии встречаются в его стихах, но характерно, что *рабочие* стихи Решетова далеки от официального пафоса однозначной *гордости* рабочей профессией, они подчинены общей системе семантических координат его лирического мира. Поэтому стершиеся официозные метафоры *трудового фронта* и *трудовых побед* в стихах Решетова разворачиваются своей обратной стороной: опасностью, агрессией, безнадежным поединком и смертью в темных глубинах земли. Его шахтеры «суровы» и отмечены в стихах не орудиями труда, а лишь амулетами почти мистической надежды, «электролампадками», ведь им предстоит встреча с «разъяренным вепрем» земной глубины, против которого никакие орудия не помогут:

Когда мы всеобщей победой горды,
Я вижу суровых шахтеров ряды.
Электролампадки на касках зажглись,
И гулкая клеть устремляется вниз.
Счастливо, бурильщик! Счастливо, взрывник!
Я знаю, насколько опасен рудник,
Когда *разъяренная сила, как вебрь,*
*Крушит и ломает сосновую крепь*³.

(Курсив наш. – В.А.)

Такое ощущение стихийной, беспощадно сокрушительной и темной мощи земли могло появиться только у человека, для которого подземные глубины были не абстрактным понятием, а обстановкой реального опыта. Для горного мас-



тера Решетова встречи с безразличным и стихийным злом природы были в порядке его повседневной работы.

*Я верил в розовые сказки
И не считал природу злой,
Покуда сам в шахтерской каске
Не очутился под землей.
Как черный ворон, кружит уголь,
И мне понятно, отчего
Хозяйка ищет пятый угол,
Заждавшись мужа своего.
И поперек не скажет слова,
И уж светла, как поглядим,
Когда он с фронта трудового
Приходит цел и невредим.*

(ИР, 96)

(Курсив наш. – В.А.)

После выхода в 1960 году в Пермском книжном издательстве сборника стихов «Нежность» стихи Решетова публикуются в газете «Березниковский рабочий», в областной газете «Молодая гвардия», в литературно-художественном журнале «Урал», в сборнике «Современники» (Пермь, 1965) и свердловском «Дне поэзии» (1965). В конце 1960-х стихи А. Решетова были включены в болгарский альманах «100 шедевров русской лирики».

И все-таки дальнейшая непростая, негладкая литературная судьба Решетова была предопределена. И виной тому не столько географическая отдаленность от столиц, сколько ощутимое, хотя и не вполне поначалу проявленное противоречие, даже противостояние решетовского мира своему поколению и времени – тому яркому, противоречивому, насыщенному поисками и открытиями периоду, который мы называем шестидесятыми годами.

Нет, некоторые внешние совпадения со временем, его эстетикой и пафосом, безусловно, есть: стилистически поэзия Решетова почти растворена в шестидесятых. Нетрудно найти переключки с В. Соколовым, Е. Винокуровым, К. Ваншенкиным, Н. Рубцовым и другими, но, вчитываясь в его книги, приходишь к мысли, что эти сходства имеют внешний характер.

Внутренне, по существу своего художественного созерцания Решетов скорее расходится с популярными стилистическими вариациями поэзии шестидесятых, чем совпадает с ними. В то время как шестидесятников больше волновало общественное, национальное, историческое, в поэзии Решетова с неподдельной глубиной выразилась тяга к экзистенциальной проблематике человеческого бытия. Один из немногих, он не поддался двусмысленности, скрытой в эпохе, обнаружив всем своим творчеством тихое, но упорное сопротивление соблазну той неизбежно фальшивой общественности, которую только и могли предложить те годы вне откровенно диссидентской стратегии поведения.

Противостояние – не пустое слово в применении к Решетову. Его осенняя тишина была слишком громкой на общем натужно бравурном фоне. Поразительна чуткость, с какой сразу же, по первым публикациям различили чужеродность Решетова партийные критики. Особенно показательной по оперативности реакции оказалась рецензия Николая Куштума на первую же книгу Решетова «Нежность».

Эта рецензия – красноречивый документ литературной эпохи, и мы приведем ее в пространных выдержках. Само название рецензии – «Опасные удачи» – по-своему красноречиво. Куштум прозорливо оценивал Решетова не по тому, о чем он, нельзя было не признать, «удачно» писал, а по тому, о чем Решетов «опасно» молчал. Он отзывался на зоны молчания в стихе. Критик отдавал должное таланту поэта, отметил «зоркий глаз и тонкий вкус молодого художника», проявившийся стихах о природе: «Самой сильной стороной стихов Алексея Решетова является их образная выразительность, живописность и мелодичность, особенно это заметно там, где поэт любовно и задушевно описывает красоту и прелесть уральской природы»⁴. Однако далее критик делал, казалось бы, неожиданный вывод: именно эти «бесспорные удачи таят для поэта серьезные опасности», если он вовремя не перестроится. Почему? Потому что «молодому поэту, который так хорошо видит, чувствует и изображает мир природы» следовало бы попристальней «приглядеться к духовному миру людей труда, живущих вокруг и совершающих великие дела во славу коммунизма, приглядеться, а затем упорно учиться изоб-



ражать этот духовный мир так же глубоко и тонко, как он умеет изображать мир природы», потому что «наши замечательные умельцы и новаторы, маяки и разведчики будущего вполне этого заслуживают»⁵. По мнению Н. Куштума, Решетов едва ли не сознательно уклоняется от этой главной задачи советского поэта, уходя в созерцание картин природы.

Партийный критик и идейный поэт Н. Куштум буквально обрушился на Решетова, упрекая его в том, что «новаторы, маяки и разведчики будущего» в его стихах «прописаны как случайные и временные постояльцы», тогда как «долг каждого советского поэта отдать всю силу своего дарования изображению и показу этих творцов грядущего». Именно в этом направлении пролежала, по его мнению, «столбовая дорога нашей поэзии». Поэтому вывод Н. Куштума о молодом авторе был суров: «Решетов пока еще не идет по этой дороге», и в этом «состоит главный недостаток его стихов»⁶.

В подтверждение своей позиции Куштум сослался на несколько стихотворений. Так, в весенней миниатюре «Голубы подснежники проталин», Решетов, по мнению критика, обидел «бедную путевую обходчицу», ведь «на ее долю достался лишь мимолетный взгляд поэта». Возможное возражение, что поэт в этом стихотворении «не ставил перед собой задачи изобразить современника», а просто написал о весне и о дороге в тайге, критик решительно отменил: «Да в том-то и дело, в том-то и беда, что не ставил и не ставит!»

В качестве образца того, как читали стихи Решетова партийные критики, приведем стихотворение «Осень», которое Куштум процитировал полностью и пригласил читателя вместе с ним «посмотреть, что же в нем содержится»:

Скоро небо закроют туманы
И замазкой пахнет от стекла.
А вот нынче луна румяна,
Будто мама в печи испекла.
Разгорожен березовой тенью
Длинный лунный половичок.
До рассвета не гаснет в правленье,
Все горит Ильича светлячок.
Счетовод пересчитывал дважды

И решил: «Хороши трудодни!»
Может печь при желании каждый
Караваи не меньше луны!

Комментарий Куштума к стихотворению красноречив: «И все! Опять живописные, красочные детали и очень поверхностный подход к важной теме. А вот если бы поэт изобразил нам не только румяный каравай и лунный половичок, но и показал бы нам живого творца колхозного изобилия с его думами, делами и всякими житейскими противоречиями, как бы выиграло от этого стихотворение, и какую идейную нагрузку оно бы несло! Повторяю, А. Решетов пока идет не по главной магистральной дороге, а по таящей опасности окольной тропке в сторону бездумного, созерцательного любования природой. Он, видимо, забывает о том, что человек – это хозяин природы, что именно она должна служить ему, а не наоборот»⁷.

Иначе говоря, Куштум инкриминировал Решетову сознательное уклонение от пути советского поэта. Его не устраивала нейтральность, даже в такой детали, как «лампочка Ильича», он усматривал лишь скупую и вынужденную дань идеологической условности и требовал, чтобы поэт открыто присягнул на верность идеологии. Надо сказать, что со своей позиции Н. Куштум оказался прав. В дальнейшем в изданиях своих сборников А. Решетов включал лишь очень немногие стихи из книги «Нежность». По его внутренним меркам даже лампочка Ильича была компромиссом. Однако в первой половине 1960-х годов в глазах литературной общественности позиция Н. Куштума выглядела еще крайне одиозной. Пермский читатель и местная литературная общественность приняли А. Решетова восторженно. С его стихами в Перми появилась поэзия высокой лирической пробы, без фальши и натужности. Его следующая поэтическая книга «Белый лист» («Белый лист» был распродан за несколько дней – случай с местным изданием в пермской книготорговле невиданный»⁸) показала уже полную зрелость таланта и вызвала восторженные отклики местной критики. Большой резонанс в местной литературной среде имел одобрителный отклик Б. Слуцкого, разглядевшего книгу



А. Решетова в безбрежном поэтическом потоке шестидесятых и высоко ее оценившего⁹.

О том, как появление Решетова было воспринято пермяками-шестидесятниками, лучше всего свидетельствует появившаяся в 1966 году статья местного литературного критика Семена Гравина о состоянии пермской «молодой поэзии». Прежде всего стало ясно, что «в поэтической цельности своей [Решетов] поднялся <...> выше всех и «перекрыл» и молодых, и опытных», что стихи Решетова с очевидностью явленного поэтического масштаба утверждают качественно новый уровень состояния местной литературы: «вышедший в 1965 году «Белый лист» <...> совершенно определенно означил, что период «набирания сил» в молодой пермской поэзии окончился; достигнут рубеж, с которого уже нельзя судить о ней как о «местном явлении»¹⁰. Но главное, в поэзии Решетова его современники и земляки ощутили веяние духа времени, ясное, исполненное достоинства выражение искомой духовной и художественной свободы. Решетов явил дух и олицетворил меру подлинности и искренности, взыскуемых современниками. Без преувеличений. Его поэзия духовно утоляла ожидания местной либеральной общности. В ней было «все, о чем мы говорили, – писал Семен Гравин, – жажда «осознания действительности», свойственная поэтам и читателям шестидесятых годов двадцатого столетия, глубокие мысли о «связи времен» – все это полностью воплотилось в стихах Решетова». Одновременно пермский просвещенный читатель находил в поэзии Решетова все, что отвечало принятому кодексу эстетического совершенства: «зоркость <...> художественного зрения, <...> экономный, энергичный стиль, психологическую достоверность образов и, наконец, <...> неповторимую поэтическую индивидуальность, без которой поэзия — будь она стократно правильной идейно — не поэзия»¹¹. И, наконец, принципиально важно подчеркнуть, что особая сила воздействия Алексея Решетова на пермских читателей во многом объяснялась ничем незаменимым «эффектом присутствия», как раз тем, что Решетов был здесь, рядом, одухотворял своим творчеством место жизни, Пермь. Благодаря его стихам Пермь переставала чувствовать себя литературной и духовной провинцией.

Как выражение духовной свободы и независимости, нон-конформизма и приоритета индивидуального мира личности особенно последовательно интерпретировал поэзию Решетова Д. Ризов в обширной рецензии на второе издание «Белого листа», появившееся в 1968 году. Его выступление имело по преимуществу публицистическую направленность, но вместе с тем рецензия была отмечена тонкостью критического анализа, точными наблюдениями над мотивикой решетовской лирики. Стоит, в частности, заметить, что Ризов отметил важность и внутреннюю связь мотивов смерти и рождения в поэзии Решетова.

Выступление Д. Ризова по поводу книги Решетова прозвучало как лирико-публицистический монолог, обращенный к нравственному чувству читателя. Сегодня оно прочитывается как своего рода местный манифест шестидесятнических настроений. Знаменитым поэтам-эстрадникам, «наступающим на горло собственной песне» ради утверждения общественных идеалов, Ризов противопоставил Решетова как подлинного лирика, который открыл сознание и душу глубинным конфликтам человеческого существования. Прозрачно противопоставляя его стихи традиции Маяковского, Ризов ставил Решетова в один ряд с Пастернаком. Он акцентировал скрытый пафос нравственного противостояния, одухотворявший стихи Решетова, определив его позицию как «мужество выйти из уготованных для тебя обстоятельствами жизни рамок существования; мужество быть человеком»¹². Опираясь на мотивы лирики Решетова, Ризов темпераментно выступал против духовной несвободы, наступающей морали двоемыслия и конформизма. Звучало все это более чем актуально.

Однако на календаре был тогда июль 1968 года, и реакция на статью Ризова и новое издание «Белого листа» не заставила себя ждать. По горячим следам публикации в областной партийной газете «Звезда» среди материалов о «горячем одобрении политики партии» (как раз готовился ввод войск в Чехословакию) появился разносный отклик на статью Ризова с характерным названием «Что за «предисловием». Об одном выступлении газеты «Молодая гвардия». Статья в молодежной газете была квалифицирована в газете партийной как антипартийное выступление. Но главным объектом партийной критики стал, конечно, сам поэт.



Автор разноса, некто А. Черкасов, с особой натренированной чуткостью расслышал, как прежде Н. Куштум, идейную враждебность решетовской тишины: «Поэт предстает не как певец, «любезный народу», зовущий его на борьбу за все прекрасное на земле, а как некий не очень понимаемый, притом притесняемый подвижник». Критик констатировал, что «очень многие из последних стихов Решетова проникнуты некоей надмирной скорбью, нотами разочарования и обреченности». Сосредоточенность Решетова на экзистенциальной проблематике истолковывалась как «уход <...> в «стихи о стихах», в сновидения». И «факт этот, – по мнению местного партийного критика, – не может не настораживать: не говорит ли он, что у Решетова исчерпался круг тем живой жизни, что <...> он замыкается в узком чуланчике личных творческих переживаний»¹³. Оргвыводы последовали немедленно: следующая книга Решетова появилась только в 1976 году – в московском издательстве «Современник» вышел сборник «Рябиновый сад».

Парадоксально, но ревнитель литературы, «зовущей на борьбу за все прекрасное на земле», довольно точно почувствовал некоторые действительно важные и скрытые черты решетовского мироощущения – наверное, именно в силу их опасной чуждости. Он ощутил, хотя и не смог этого достаточно четко сформулировать, усиление иррациональных мотивов в зрелой поэзии Решетова.

Можно сказать, что вокруг Решетова в Перми развернулась настоящая литературная борьба и что она не мешала такой же настоящей читательской любви. Алексей Решетов рано утвердился в сознании местного сообщества как почти эмблематическая фигура подлинного поэта, причем именно своего, пермского, поэта. Его любили и за то, что он сделал и написал, и за то, что он *мог бы* сделать и написать, в его поэзии угадывался не то чтобы тайный, подпольный смысл с оглядкой на идеологический надзор, но, скорее, невысказанное в его поэтическом слове, непроявленное или микрирующее под утвердившиеся эстетические нормы содержание.

Мы попробуем разглядеть поэзию Решетова сквозь стилевые и идеологические напластования времени, в ее глубинных

тенденциях, не всегда ясно осознаваемых самим поэтом и не всегда имеющих адекватное выражение в слове.

Согласно Цветаевой, существуют поэты с историей и без истории. Для понимания первых важно иметь в виду фактор развития, движения от этапа к этапу, когда на каждом новом витке в творчестве появляется что-то новое, меняющее представление о поэте. Противоположный тип – поэты без истории, когда уже первые книги являют раз и навсегда определившийся поэтический мир, который со временем все более полно разворачивается, оставаясь неизменным в основах. Алексей Решетов – классический пример поэта без истории. Вопрос «когда?» по отношению к его стихам не главный. Разделенные порой десятилетиями, его стихи часто дополняют и взаимно комментируют друг друга, составляя своеобразные микроциклы. Эту черту поэтики Решетова выразительно и точно охарактеризовал Л. Быков, подчеркнувший, «сколь органично стихи, между которыми разрыв то в несколько лет, то в несколько десятилетий, уживаются меж собой [в книгах Решетова], образуя либо тему с вариациями, либо сложный контрапункт ощущений и помыслов, либо скитное переплетение близких, но нетождественных мотивов»¹⁴.

В таком случае на первый план выступает вопрос о понимании внутренних связей системы. В поэтическом организме, подобном решетовской лирике, все элементы особенно тесно взаимосвязаны, переплетены, в одном опосредованно присутствуют другие.

Далее мы попытаемся выявить фундаментальные черты лирической личности Решетова, его поэтического мира и слова как средства воплощения его оригинального мироощущения.

2. Лирический герой и особенности индивидуальной мифологии А. Решетова

Любой лирический поэт субъективен, но формы выражения этой субъективности различны. Лирика Решетова в высокой степени персоналистична, в том смысле, что лирическая субъективность в ней не рассеяна, а персонифициро-



вана. Все манифестации лирического «Я», все жесты автора фокусируются в сосредоточенную определенность персоны, лица, которое и воспринимается читателем как источник любого высказывания, любого жеста. Иначе говоря, лирике Решетова свойственен тот тип выразительной цельности, которую Ю.Н. Тынянов впервые объяснил присутствием лирической личности или лирического героя как особой категории текста.

Пытаясь описать лирическое «Я» Решетова, в первую очередь следует сказать, что это не одна из тех клишированных масок, многие из которых заранее известны опытному читателю и распознаются с первых строк стихотворения. Такие маски не выражают живую личность, это производные окостеневших жанрово-стилевых форм: поэт-гражданин, поэт-романтик, поэт-пророк, поэт-патриот и т.п. Нередко такие лирические маски – корявые слепки великих лирических персон, созданий Ахматовой, Цветаевой, Есенина, Маяковского. Лирическое «Я» стихов Решетова глубоко индивидуально.

Это лицо-персона складывается из множества рассеянных, но переходящих из стихотворения в стихотворение элементов, постепенно, по мере вчитывания, уплотневающих в единстве узнаваемого лица. Так что в сознании читателя от стихотворения к стихотворению лепится целостный образ, почти интимно знакомый читателю. Заметим, что именно такая высокая степень *оличности* поэзии Решетова способствовала тому, что и сам автор становился эмблематической фигурой, персонажем пермского текста.

У Решетова лирическая личность, объединяющая стихи, создается из узнаваемых портретных деталей, таких как серые глаза («мой серый взор стремится в синеву»), седина и трогательная телесная утлость («не писал своих героев, а впалой грудью защищал»), характерная пластика жестов («опущу усталую главу»). Невольное тяготение к зримому – автопортретному – присутствию лирической персоны связано, может быть, с восхищенной и ревнивой любовью Решетова к искусству живописи. Апелляции к изобразительному искусству, в частности, мотив автопортрета или оживающей картины, нередки в его стихах.

Далее по решетовским стихам читатель легко восстанавливает биографическую канву, вехи жизни, ставшие узлами судьбы автора. Рождение («я, как волк, появился в апреле»), потеря отца («когда отца в тридцать седьмом/ Оклеветали и забрали»), военное детство («я из черного теста, из пепла войны»), смерть матери, труд в шахте и труд поэта, одиночество («нет детей у меня, лишь стихи, окружают меня, словно дети»). Это «Я» имеет к тому же подчеркнутую социальную определенность: провинциальность, простонародность («в простонародном страхе я на банкете ем»). Оно психологически конкретно, его эмоциональные реакции и предпочтения ожидаемы: неизменная печаль, жалость ко всему малому, самоирония, детскость, которая сказывается не только в особой ностальгии по детскому раю («золотые ворота, мелодично звеня, пропустите в далекое детство меня»), но, порой, и в особой инфантильной точке зрения, необходимой в качестве художественного средства. Это инфантильность не хлебниковская, она иной природы – скорее вспоминается грустное, робкое дитя из рождественских рассказов.

И главное, конечно, – это индивидуальность голоса, звучащего в стихе. Голос портретен, это личность, спроецированная в звучание, в интонацию, в ритм. Есть какая-то особая, сразу же узнаваемая тональность его стиха – решетовская. Тихая жалоба, нежность. Все без эмоционального нажима. Доверительная беседа вполголоса. Решетовский стих не поет. Решительно преобладает не напевная, а разговорно-повествовательная мелодика. Редко (но от того и особенно выразительно) он отдает себя на волю поющей ритмической волны: «Я летел в небесах, я не чуял земли...»

Из всего этого: портретных деталей, биографических подробностей, рассеянных в стихах, психологической определенности душевных движений, индивидуальной характерности эмоционального тона – возникает на редкость цельное и конкретное впечатление живой человеческой личности. Все конкретизирующие ее детали – своего рода прямая проекция автора в текст, и они составляют лишь поверхностный слой выявления лирической личности. Лирический герой не только исповедально отражает автора в стихах. Это и результат его творческого опознания себя в мире, концепция



собственного «Я» и судьбы: каким видит и сознает себя автор в мире, каково его сущностное определение.

Лирика Решетова – акт самопознания, и в своей повседневной индивидуальной данности поэт выявляет сущностный план личности, за лицом – лик. Как это происходит? В поисках своего скрытого лика поэт неизбежно обращается к вековой культурной символической ища в ней и отражения собственного лица, и объяснения своей судьбы. Свое обыденное «Я» поэт как бы проецирует в мир первообразов человеческого и в историю мира. Так проявляется потребность в самоидентификации на глубинном уровне, необходимость проявить в хаотической эмпирике душевной жизни ее основу, порождающие символические структуры. Нина Берберова, вспоминая напряженный диалог своих отношений с Ходасевичем, замечательно описала, как важно человеку в процессе самопознания «уметь найти “структуру” индивидуальной символической и ее связь с символической мира». Без понимания собственной символической проекции, утверждает Берберова, «я только кости, мускулы, кожа <...> Эта символика – моя форма, которая есть и мое содержание <...> В ней я умираю и воскресаю всю жизнь, держась за нее, потому что без нее я – не я, потому что бессмысленность и непрочность мира начинает показывать мне свое лицо. Только в себе можно найти то, на чем можно (и нужно) стоять <...> Если человек не распознал своих мифов, не раскрыл их – он ничего не объяснил ни себе, ни в самом себе, ни в мире, в котором он жил»¹⁵. Понимание поэзии Решетова будет поверхностным, если мы не остановимся на этом глубинном символическом уровне самоидентификации личности, не поймем его личную мифологию.

Вообще символических форм самоидентификации немало у каждого поэта, как бы примеряющего в процессе самопознания разные символические проекции. Есть они и у Решетова. Среди них есть почти случайные, отражающие лишь какую-то из граней самосознания. Так, например, в строчке «правда – моя королева, я – ее старый солдат» совершенно очевидна интонационная и образная стилизация в духе Б. Окуджавы, дающая слепок скорее мгновенного эмоционального порыва, чем сущностного состояния сознания.

Но среди всех символических форм идентичности у Решетова выделяется одна, главная, центрирующая личность: *блудный сын*. Это и есть его личный символ, запечатлевший структуру решетовского самосознания. На наш взгляд, именно в этом образе культуры Решетов обнаружил свою наиболее глубокую проекцию, передающую существо его лирического самоощущения и открывающую ему его собственную архетипическую формулу.

На берегу дороги дальней,
Седой бродяга, блудный сын,
За голос матушки печальной
Я принимаю шум осин.

(ИР, 117; 1970)

Эти строки были написаны в 1970 году, через полтора десятилетия Решетов масштабно развернет содержательную трактовку своего личного мифа в стихотворении «Картина»:

До чего же печальна картина
«Возвращение блудного сына», –
Он гордыню свою перевозмог.
Он теперь даже глаз не поднимет,
Он питался дождем и полынью,
Он вернулся на отчий порог.
Но какие-то дальние зовы
Появляются в небе суровом
И зовут день и ночь без конца.
Вот и к свадьбе уже все готово,
Вот и жить бы, как люди, толково,
А на мальчике нету лица!

(ИР, 327; 1986)

В этом замечательном лирическом стихотворении (здесь мы цитируем только первые строфы) мы находим наиболее полное выражение решетовского самосознания и решетовского образа мира. Его трактовка вековечного монументального сюжета на редкость своеобразна. Удивительно точно найдена интонация стихотворения. Его почти простодушный



эмоциональный зачин – «До чего же печальна картина» – сразу же выводит монументальный сюжет из сферы сакрального и проецирует его в повседневность естественных переживаний, снимает возможную дистанцию между повседневным и символическим. Непроизвольно рассчитанным и потому артистически точным словесным жестом он связывает миф с личным самоощущением. Кажущееся словесно небрежным выражение «он питался дождем и полынью» – скрытая автоцитата:

Полынь, полынь – трава Дианы,
Мы не для радости взошли.
Мы оба сыты, оба пьяны
Великой горечью земли.

(ИР, 171; 1979)

Она вводит в контекст евангельско-рембрандтовской притчи личную эмблематику родственной связи (питается, как дитя молоком матери) с глубинами земли, тем самым идентифицируя автора с героем. Блудный сын Решетова – это выражение вечного странничества, вечной тревоги и неуспокоенности как модусов личного существования, это сострадательная нежность и надежда на высшее прощение, это символ мужественной печали и стоицизма. Блудный сын – это скрытый лик Решетова, его глубинный символ и стимул, это его интерпретация собственной судьбы, судьбы скитальца, обреченного на вечную тревогу, неустройство, ощущение мирового неуюта и поиск дома:

Прозрачен купол небосвода.
Леса окрестные цветут.
Откуда жалоба удода:
Тут худо, худо, худо тут!

(ИР, 222; 1970)

Так и поэзия Решетова твердит нам, в сущности, одно: «Тут худо, худо, худо тут!» Но эта бесконечно длящаяся тихая жалоба на несовершенство мира не исключает веры и мужества, не исключает монументальной гармонии мира,

осененного вечным «прозрачным куполом небосвода». Такая формула мироощущения ставила под сомнение поверхностный оптимизм и шла, конечно, вразрез с популярными формулами шестидесятых.

3. Образ мира в поэзии А. Решетова

Каждый подлинный поэт создает свой образ мира: внутренне закономерный, обладающий собственной логикой сочетания элементов. Решетовский мир так же, как его лирическое «Я», двупланов в своем выражении. Образ мира в его стихах сочетает в себе эмпирически достоверную повседневную данность и глубину, открывающуюся в лаконизме очертаний монументального символа. По способу изображать предметную реальность жизни решетовскую лирику можно, наверное, назвать реалистической. Его образы, как правило, обыденно достоверны, конкретны, часто детализированны до точности фотоснимка. Таков бедный, утлый и щемяще милый образ дворовой послевоенной жизни в стихотворении «Дворик после войны»:

Мирный дворик. Горький запах щепок.
Голуби воркуют без конца.
В ожерелье сереньких прищепок
Женщина спускается с крыльца.
Пронеслось на крыльях веретешко –
То есть непоседа стрекоза.
Золотая заспанная кошка
Трет зеленоватые глаза.
У калитки вся в цвету калина,
А под ней – не молод и не стар –
Сапогом, прошедшим до Берлина,
Дядька раздувает самовар.

(ИР, 27; 1960)

Подобными деталями, свойственными скорее прозе, насыщены многие стихи Решетова, они делают стихи предельно узнаваемыми, достоверными. Но отнюдь не детали, сами



по себе точно подмеченные, предметные, придают поэзии Решетова подлинное своеобразие. Мы попробуем выйти к определению этого своеобразия через самосознание лирической личности, центрирующей поэзию Решетова, ее узловой конфликт, выражающий, в свою очередь, структуру поэтического мира.

Для поэзии Алексея Решетова характерна глубокая раздвоенность, разнонаправленность духовных тяготений. В его поэтическом мире эта раздвоенность выражается как столкновение противоположных устремлений: тяги к небу, икаровской жажды полета и тяготения к земле, стремления в земные глубины. Это одна из тайн его мироощущения: два равно мощных зова – земли и неба. Но в соперничестве этих окликающих сознание мироустроительных инстанций неизменно побеждает голос земли: «Как я в детстве любил/ Небеса и безумца Икара!/<...> [но] Притяженье земли/ Повалило меня на лопатки» (ИР, 351); «Вертикальная звездная даль/ Мою душу зовет все сильнее, /Но чего-то земного ей жаль, /Высота не всевластна над нею» (ИР,382); «Всю жизнь свою к родной земле взыскую, /Хотя мне очень хочется летать (ИР, 272); «Ангелы в белом пришли и ушли, /Душу поэта не взять у земли»¹⁶. Ряд аналогичных сентенций умножить легко, предпочтение небу земли – сквозной мотив решетовской лирики.

Тяга земная в решетовской вселенной сильнее, постоянное, чем тяга к полету. С землей неразрывно связан человек, в ней он черпает силу. Такое переживание зова земли и его побеждающей силы раскрывает структура художественной модели мира Решетова. Его поэтический мир организован вертикально, его полюса – «вертикальная звездная даль» и «земля», вернее, «Мать сыра земля», и, если точнее сформулировать, ее *хтонические* глубины, поскольку чувство земли у Решетова формируется и питается интуицией глубокой и таинственной связи смерти и рождения. Образ земли в поэзии Решетова восходит к универсальной архетипической символике:

Когда прощально кружат журавли
Над отдаленным призрачным строеньем

И лесом, лиловеющим вдали,
Я полон журавлиным настроением.
Мой серый взор стремится в синеву,
И тяжело, и слабо машут веки,
И сам, подобно журавлю-калеке,
Я падаю в осеннюю траву.
Я приникаю к матери-земле,
И вместе с ней горюю и мечтаю,
И привыкаю к медленной зиме,
И самообладанье обретаю.
Так славься та великая печаль,
Которая на лице человека
Стирает безмятежности печать
И мужеству предшествует от века.

(ИР, 21; 1963)

В этом относительно раннем стихотворении уже явлена главная для Решетова (и необычная на фоне поэзии 1960-х) связь мотивов, выражающих основной комплекс его поэтических интуиций. В десятках стихов более позднего времени этот комплекс многообразно варьируется, высвечивая и углубляя свои возможности. Но стихотворение «Когда прощально кружат журавли» можно назвать одним из узловых, в том почти буквальном смысле, что здесь в один узел связываются основные мотивы лирики поэта: стремление к полету и тяготение к земле, земля как материнское лоно, связь прикосновения к земле и воскресения, осень как состояние мира, когда проясняется существо мирового бытия, открывается глубь земли и неизбывная печаль как выражение мужественного сознания сложности жизни, ее неразрешимого трагизма.

Итак, основа решетовского мира – интуиция земли как первоосновы жизни человека. В одном из сравнительно поздних стихотворений («Печаль души моей безмерна: /Старею, близких хороня. /Но мать сыра земля бессмертна/ И это радует меня», ИР, 374) Решетов впервые использовал мифопоэтическую формулу «Мать сыра земля», именно она концентрированно выражает существо его интуиции. Выражение «Мать сыра земля» у Решетова – не рядовой элемент его поэ-



тической фразеологии, лишь формально связанный с миром мифологических представлений, как, например, осколки религиозных формул, превратившиеся в нашей обыденной речи в элементарные эмоциональные междометия. В поэзии Решетова Мать сыра земля выступает как формула живого и глубоко им переживаемого архаического мифа. Непосредственно, стихийно, с богатством эмоциональных оттенков поэт чувствует в Земле живое персонифицированное существо, порождающее все живое, источник жизненной силы и энергии, чудесно объединяющий смерть и рождение.

Земля, вернее, Мать сыра земля, – основная семантическая константа поэтического мира Решетова, она сводит и центрирует главные мотивы его поэзии. И именно в этой точке поэзия Решетова максимально пересекается с семантической структурой пермского текста и развивает его в специфически индивидуальном экзистенциальном ключе.

Сказанное выше не значит, что мифопоэтически артикулированный образ земли у Решетова – это осознанная интеллектуальная конструкция. Прежде всего это живое и действенное переживание. Можно размышлять о том, как в сознании современного человека, выросшего под определяющим влиянием секуляризованной советской культуры, сохранились такие глубоко архаические представления и чувства. Тем не менее это так. И в случае Решетова мы сталкиваемся с тем, насколько разнятся пласты обыденного рационализованного сознания и сознания художественного. Вызывает сомнения, что Решетов – вне самого процесса творчества – вполне сознает структуру своих собственных поэтических интуиций. Поэтому для его стихотворений, особенно ранних, характерна возможность двойного чтения. Таково, например, стихотворение «Земля», которое часто открывает книги Решетова:

В ней золотые жилы не устали
Ждать, что за ними
дерзкие придут.

В ней кости
и зеленые медали
Солдат, которых девушки не ждут.



А на мальчике нету лица!
 До чего же все это знакомо –
 И удары весеннего грома,
 И земли отмерзающий пласт...
 И на камне сыром аксиома:
 Вы в гостях еще, мы уже дома,
 Не судите, помилуйте нас.

(ИР, 327;1986)

Так неожиданно увенчиваются скитания решетовского блудного сына. Его встречает не отчий дом со всепрощающим отцом, а всепоглощающая глубина матери сырой земли. Глубина интуитивного проникновения поэта в мифологию Земли подлинна и неординарна. Это живой структурообразующий комплекс в его поэзии. Дело в том, что в русской национальной традиции архаический культ Матери сырой земли сливается с культом Богородицы. Напомним хотя бы слова Хромоножки из «Бесов» Ф.М. Достоевского, к которым так часто обращались мыслители Серебряного века и поэты-символисты: «А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: «Богородица что есть, как мнишь? – «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого». – «Так, говорит, богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость»¹⁷. Этот Богородичный аспект культа Земли у Решетова, несомненно, присутствует:

Когда я во храме стою у порога
 И колокол душу мою берedit,
 Единственный Сын Человека и Бога
 Глядит на меня испытующе строго,
 А Дева Мария печально глядит.

(ИР, 333)

Блудный сын стремится вернуться в лоно Матери сырой земли, взывая смерти-воскресения, возвращения в вожделенное детство, к состоянию первоначальной чистоты и гармонии. Этот мотив реализуется во множестве решетовских стихотворений:

Полынь, полынь <...>
Мы оба сыты, оба пьяны
Великой горечью земли.
Но ты зовешь меня, надеясь,
Что вдруг воскреснет в старике
Тот славный мальчик, тот индеец
С полынным дротиком в руке.

(ИР, 171;1979)

Кому – весенняя заря,
А мне – туманы сентября
<...>
Пью молодильный холодок,
Как будто умер и воскрес –
И сам я дождь, и сам я лес.

(ИР, 118; 1982)

Побудь в бору, его целебным
Смолистым воздухом дыша.
В тебе, как спящая царевна,
Очнется детская душа.

(ИР, 216; 1978)

Впечатляющий по своей неожиданности и конкретности символ единства смерти-возрождения у Решетова – девочка, спящая на кладбище, в стихотворении «Не вечный сон»:

Девочка на кладбище уснула.
Ягодку до этого нашла,
Бабочку-капустницу спугнула
И, зевнув, на лавочку легла.
Где-то прогремела электричка,
Ворон отозвался на сосне.
Словно поминальное яичко,
Солнышко алено в вышине.

(ИР, 312; 1968)

Один из наиболее существенных доводов в пользу предположения о мифологической насыщенности темы и образа



Земли в поэзии Решетова заключается в том, что в его стихах мы наблюдаем сближение образа матери и образа Земли: «спешу к земле, как к матери родной» (ИР, 102). Вообще стихи Решетова, обращенные к умершей матери, самые пронзительные по искренности и самые трогательные. Зачастую Мать и Земля в них сближаются вплоть до отождествления:

На берегу дороги дальней,
 Седой бродяга, блудный сын,
 За голос матушки печальной
 Я принимаю шум осин.
 Я в черный день не без призора:
 И в чистом поле небеса,
 И во сыром бору озера –
 Ее усталые глаза.
 Я глажу реденькие злаки,
 Внимаю шороху ветвей,
 И хорошо мне, бедолаге,
 С бессмертной матушкой моей.

(ИР, 117; 1970)

Это незаурядные по силе проникновения в душу мифа стихи. О том, насколько органично для Решетова ощущение материнского аспекта земли, особенно ярко свидетельствует серия стихотворений, в которых появляется образ-тип старой, мудрой женщины, ведающей тайны природы, тайны произрастания растений. Таковы героини небольшой поэмы «Хозяйка маков», стихотворения «Старуха знала, где живут маслята», это мать в стихотворениях «Мама», «У мамы цветы на балконе».

Уж сколько зим – не знаю сам –
 Скребется вьюга по окошку.
 А ты все бродишь по лесам,
 Сбираешь ягоду морошку...

(ИР, 75; 1965)

У мамы цветы на балконе –
 Душистый табак и левкой;
 Бубенчики, чашечки, звезды:

Сынок обещается в гости.
Бессильная, еле вставала,
А все свой цветник поливала,
Лелеяла каждый росточек:
Гляди, наслаждайся, сыночек!
И падает дождик веселый
На флоксы ее и виолы,
На белый табак и левкои,
А мама на вечном покое...

(ИР, 169; 1975)

Старуха знала, где живут маслята,
<...>
Она входила, ровно в церковь, в лес.
И кланяться земле не уставала...

(ИР, 40; 1963)

В этой серии особенно характерна небольшая поэма «Хозяйка маков». Здесь в образе Кузьмичихи, выращивающей и хранящей целые грядки маков в память о сыновьях, отчетливо ощутима глубинная мифологическая проекция дорогого для Решетова женского типа. Решетовский образ старой мудрой женщины, тесно связанной с землей и растениями, хранит смутное воспоминание о Великой Матери-Деметре, персонификации Земли, странствующей в поисках потерянного ребенка:

Лицо в морщинах и темней, чем глина,
Лишь седина, как первый снег, светла.
Наверно, это ожила былина
И на Урал рябиновый пришла.
Искровянив о злые камни ноги,
Она брела под солнцем и во мгле,
И падал снег на волосы в дороге.

(ИР, 16; 1958)

Итак, глубинные очертания самосознания и поэтического мира Решетова, его внутренняя структура вполне раскрываются только на уровне мифологической символики. В лирике Решетова эти мифологические модели оказыва-



ются порождающей основой многих микросюжетов и образов, проясняют логику их взаимосвязей. Такой вывод может представиться парадоксальным и идущим вразрез со сложившимся восприятием поэтики Решетова как поэтики, условно говоря, реалистического видения мира, простоты и естественности.

Конечно, если понимать под мифологизмом только сознательное обращение к выраженной мифологической символике как средству универсализации переживаний и образов, то Решетов будет чрезвычайно далек от такого мифологизма. В его стихах мы, конечно, встречаем знаки культуры и в том числе употребление мифологических имен и сюжетов: «мой герб – на фоне облаков четыре перышка Икара», «полынь – трава Дианы» и т. п. Однако такие знаки «школьной» начитанности обнаруживают не более чем общедоступный культурный опыт, не выходящий за рамки общеупотребительных ассоциаций.

Собственно решетовский мифологизм проявляется в ином: в глубоком интуитивном проникновении в мифологические пласты собственного поэтического сознания. Его мифологизм имеет не интеллектуальную природу, он проистекает не из культурной изощренности, а, напротив, из поэтической искренности автора, из стремления обнажить глубокие пласты собственного душевного опыта, из достоверного отражения жизни собственной души в тех самых формах, в которых она осуществляется. Решетов свою жизнь переживает не только в ее рационализированных, сознательных проявлениях, а в ее первозданном течении, живет не поверхностными переживаниями, а глубинными.

Художественный опыт Решетова чрезвычайно наглядно демонстрирует, что мифологизм и лирическая искренность, исповедальность не только совместимы, но и взаимосвязаны. Может быть, чем искренней, тем мифологичней. Его душевный мир оказался в меньшей степени поражен тем рациональным схематизмом современного и, в особенности, советского сознания, что заслоняет от человека его собственную душевную глубину, те уровни, где личное непосредственно соприкасается с космическим и всеобщим в комбинациях мифологических мотивов.

По существу, Решетова-поэта всегда влекло «иное», «странное», «таинственное». Эти слова-сигналы, так часто встречающиеся в решетовских стихах, закрепляют свойственное ему ощущение многомерности бытия и человеческой души, их несводимости к материальному строю обыденности и ряби сиюминутных настроений. Можно сформулировать и более резко: Решетов – поэт мистического склада, не познавший себя до конца и не могший познать под давлением чуждой ему культурной ситуации. Его глубинное влечение к первоосновам души и мира не могло не приходиться в противоречие с его же литературными навыками, с той нормой поэтического языка, идеалом которого были признаны общепонятная рациональная простота и обыденное «правдоподобие». Проблема языка, поэтического слова – одна из самых драматических для Решетова.

4. «Иная речь».

Проблема слова в поэзии А. Решетова

Алексей Решетов вступил в поэзию в конце 1950-х годов. Он примкнул в основном к той стилиевой тенденции, которая в 1960-х выражена именами А. Межирова, К. Ваншенкина, Е. Винокурова (особенно стоит в этой связи вспомнить знаменитое винокуровское «Моя любимая стирала»), В. Соколова. Впрочем, в случае с Решетовым свести его целиком к «тихой» вариации поэзии шестидесятых было бы упрощением. Есть в его творческой тяге к аскетизму формы что-то роднящее его с «лианозовцами», с их словесным минимализмом. Только это мягкий, лишенный радикальности стилистический вариант. Что касается стилистики, то Решетов был бы вполне солидарен с Яном Сатуновским в том, что «метафора, гиперболы, литота – вторичные половые признаки поэзии». Таково литературное сознание А. Решетова, определившее в целом его поэтическую стилистику: это установка на простоту и речевую естественность выражения, минимализм поэтических средств.

Характерно, что творчество Решетова постоянно сопровождается неудовлетворенностью собственным словом, при-



знаниями в бессилии выразить подлинную глубину переживаемого: «увы, кристалл мой слаб и мутен <...> Увы, от истины, от сути /Мои догадки далеки» (ИР, 232; 1976). Дело в том, что чем дальше, тем больше Решетова тревожила неадекватность возможностей его поэтического слова строю собственного поэтического видения. Обращаясь к понятиям эстетики И.А. Ильина, можно было бы сказать о конфликте «таланта» и «творческого созерцания» в творчестве Алексея Решетова или, формулируя более жестко, о том, что содержание его творческого созерцания не вмещается в рамки таланта как в кодифицированные принятой стилистикой возможности словесного выражения.

Мы уже говорили о двухуровневости поэтики А. Решетова как ее определяющей черте. В плане собственно поэтического, стилевого самоопределения эта двухуровневость поверхностного и глубинного выражается как конфликт усвоенных норм выражения («Боже, до чего мне надоели/ Комнатные, книжные слова!») (ИР, 379) и потребности в «иной речи», приобщающей к тайнам глубин, к стихии первооснов бытия:

Родная речь, прямая речь...
 Но есть еще и речь иная.
 Кому в сырую землю лечь
 Приходит время – ей внимают.
 Зашелестит кругом листва,
 Или пчела прильнет к могиле.
 И ты услышишь те слова,
 Которых мы не проходили.

(ИР, 332; 1989)

Знаменательно и вполне естественно в общих рамках его поэтической мифологии, объединенной мифологической интуицией Земли, что родником «иной речи» у Решетова оказывается не традиционный для поэзии и буквально ожидаемый читателем «небесный глагол», а могила – хтонические глубины Матери сырой земли. Это еще раз подтверждает, насколько органично архаическое представление о Земле входит в состав «творческого созерцания» Решетова. Но именно живое ощущение глубины и потребность в соответствующем ей слове и обостряют внутренний творческий конфликт,

неудовлетворенность самим собой, ощущение невыразимости собственных интуиций в пределах доступного поэту языка:

Какой мне чудится пейзаж!
Какие рощи и поляны!
А мой граненый карандаш –
Как будто гробик шестигранный.
В халате, в стоптанных туфлях
Сижу и слушаю во мраке,
Как воют черти на полях
Холодной, призрачной бумаги.
Пишу свои стихи без слов,
Точь-в-точь должник в каменной яме
Или несчастный птицелов
С глухонемыми соловьями.

(ИР, 319; 1980)

Живое творческое созерцание словно бы умирает в слове. Безусловно, проблема «невыразимого», неадекватности слова и видения – одна из вечных проблем поэзии, особенно актуальная для всех вариантов романтической традиции. Но у Решетова она глубоко индивидуальна. Его буквально преследует бередящее чувство возможности иного поэтического языка – возможности утраченной. В замечательном стихотворении 1969 года он дал лаконически исчерпывающую формулу собственной творческой ситуации. Поэт остановился перед какой-то открывшейся ему гранью творчества, которую так и не сумел или не решился перешагнуть.

Опущу усталую главу:
Поздно для хорошего поэта
Я узрел *подземную* траву
И потоки косвенного света,
То, что рядом, – надоело брать,
Что подальше – все никак не трону,
Только глазу новую тетрадь –
Белую, голодную ворону...

(ИР, 146; 1969)

(Курсив наш. – В.А.)



Глубокую и нездешнюю – метафизическую тоску по иному он почувствовал, но обнаружил, что нет у него инструментов, нет слов, нет силы, чтобы воплотить свое *под-сознание*: «Поздно для хорошего поэта, / Я узрел подземную траву / И потоки косвенного света». «Подземная трава» и «косвенный свет» – вот знаки таинственного мира первооснов, символическое откровение хтонических глубин, к которым стремится раскованное сознание, сбрасывающее скорлупу поверхностных рационалистических объяснений сущего, тайн жизни и смерти. Но на пути этого созерцания становится язык, привычное слово, не вмещающее новых открывающихся сознанию граней творческого созерцания мира.

Это стихотворение позволяет прокомментировать стилистические возможности Решетова и его попытки решения проблемы выражения. «Главу», «узрел» – подобные архаически окрашенные лексические вкрапления придают искомый оттенок величавой важности лирическому жесту, и они весьма показательны для творческого сознания Решетова. В целом его словарь не выходит за рамки «среднего штиля», но функционально подобные элементы стиля «высокого» важны постольку, поскольку обнаруживают хотя бы тенденцию стилистического движения. Их немного, но именно они позволяют поэту сказать о своем векторе движения: «Я бреду, спотыкаясь о корни / слов старинных – Я их предпочел...» Это следы того искомого «профетического» языка, к которому порой вдруг прорывается Решетов. Иногда прорывы такого, повышенной экспрессивности и фигуративности, слова происходят: *вертикальная звездная даль, перо, словно посох скрипучий, и рука, как безумный старик, стал неустовым дух* и т. п. И все же это лишь вариация внутри стилистической системы, которая в целом воспринимается поэтом как сковывающая его творческое созерцание. Надо сказать, что даже это минимальное отступление от принятой нормы простоты и общедоступности было в свое время истолковано как проявление инакомыслия. Уже упоминавшийся критик областной газеты «Звезда» в 1968 году всерьез уличал поэта в том, что «многие из его стихов стали грешить литературщиной», приводя в пример подобные вкрапления «профетической» стилистики.

Решетов-поэт взыскует простоты. Но простота простоте рознь: есть монументально непреложная и бездонная простота мифа, есть скучная и пресная простота обыденности. Вот маленький пример, как расхожая для тематического репертуара «деревенской» поэзии тема (заброшенный дом) получает у Решетова символически-монументальное развитие в пределах его «простого» языка:

Вот пустой дом.
Кто-то жил в нем,
Вот глухой сад,
Словно вход в ад.
Там на дне гнезд
Соль от слез звезд.
Вот крест крест -
Сколь таких мест!

(ИР, 253; 1975)

В этой миниатюре образная пластика вполне реальных предметов, благодаря повышенной напряженности ритмической схемы, вкраплению необыденных обобщающих деталей (*вход в ад, соль слез звезд*), приобретает почти мифологически монументальную ясность очертаний и емкость неясно и грозно брезжущего из глубины выстроенной (образно-пластически, ритмически и фонически) перспективы смысла. Этот эффект можно было бы назвать эффектом сквожения смысла: смысловая глубина символа сквозит в предметной конкретике обыденного образного слоя. В таких стихотворениях (их немного, но именно они формируют ядро поэтического мира) Решетов вплотную приближается к «иной» речи (речи подлинных глубин мифа) внутри собственной стилистической системы, лишь слегка ее сдвигая.

Другими словами, глубина проблемы поэтического слова, «иной речи» – это, конечно, не столько стилистическая проблема, сколько проблема структуры самого сознания, проблема преодоления искусственных порогов и перегородок, созданных господствующей культурной парадигмой. Конфликт «творческого созерцания» и «таланта» в творчест-



ве Решетова имеет достаточно ярко выраженный социокультурный аспект.

Судьба души моей сурова.
Без сожаленья, без стыда
Ей не давали молвить слова
Угрозой вечного, земного,
Отнюдь не Божьего суда.
– Смирись! – твердили ежечасно. –
Ты приживалка, ты раба!
Но все впустую, все напрасно...
Необъяснимая судьба...

(ИР, 336)

В этих поздних стихах Решетов ясно формулирует то, что переживал изначально. Не упрощая проблемы, мы должны ясно понимать, что судьба Решетова-художника глубоко драматична. И это не только его драма. Это драма нашей культуры, всех нас, ставших простыми-упрощенными, потерявшими связь с грозными и грандиозными мирами богов и демонов. Сквозь скорлупу нашего бытового элементарного сознания лишь иногда толчками прорывается грозная монументальная смысловая сложность мира иного, но мы так смутно это чувствуем и не знаем слов для того, чтобы эту сложность обозначить. Звучит только: «Тут худо, худо, худо тут!»

Поэтому главное в Решетове – попытка проснуться, внушение этой своей маяты, тихая одинокая жалоба на потерю памяти, жалоба на язык – на то, что стал он слишком прост. Его природно глубокое поэтическое сознание стремится вырваться из плена жалких по содержанию, но бетонных по мощи их насаждения схем.

Творческий масштаб Решетова позволяет без натяжек размышлять о нем в контексте общих проблем русской культуры. В его поэзии и творческой судьбе с фундаментальной простотой выразились узловые конфликты: искусства и жизни, эстетики и этики. Он глубоко усвоил этический максимализм русской культуры, и эстетические конфликты его сознания коренятся в неразрешенной, точнее, неразрешимой,

этической проблематике, унаследованной от русской литературы XIX века – от Некрасова («О вы, несжатые полоски», ИР, 43; 1967). В частности, из его уст без всякой иронии воспринимаешь разьедающее сомнение: «Чем буду полезен народу? / Не даром ли хлебушко ем?»¹⁸ Вопрос о насущном черном хлебе жизни, его цене и праве поэзии на существование перед лицом простых реалий бытия – это Сизифов камень Решетова.

Его не может удовлетворить сентенция о том, что «слово поэта суть дело его». Вот чего-чего, а этой безмятежной ентушенковско-вознесенской уверенности у Решетова никогда не было; слово есть слово, а дело – это совсем другое: труд в поте лица своего, черный хлеб, уголь, камень, кирка и лопата. Либо – либо. Решетов до предельной остроты доводит этот конфликт:

Пора замаливать стихи,
Стихи замаливать пора мне,
Встав за кузнечные мехи
Или обтесывая камни.
Откуда знать, в конце концов,
Быть может, я ценою муки
И отыскал свое лицо,
Но потерял при этом руки.

(ИР, 127; 1966)

«Стихи» и «грехи» не только по существу соотнесены его нравственным чувством, но и буквально срифмованы в стихотворении «Как будто бы еретики» (ИР, 66; 1965). Это не оставляющее Решетова чувство греховности искусства имеет, конечно, религиозную проекцию. Позицию Решетова вполне можно прокомментировать давними словами И. Анненского из его статьи «Бальмонт-лирик»: «Наследье аскетов, взгляд на телесную оболочку лишь с точки зрения ее греховного соблазна и бренности, аналогически переносится нами и на слово – исконного слугу мысли <...> Эстетизм силою обстоятельств сроднился в нашем сознании с нераскаянным барством»¹⁹. Парадигматика национальной культуры чрезвычайно устойчива, и проблема, которая волновала Анненского, сохраняет свою остроту и поныне.



Проблема оправдания искусства для Решетова – совсем не предмет отвлеченных размышлений, а вопрос жизненного выбора. Уже будучи известным поэтом, автором многих книг, Решетов продолжал работать в шахте. Беда это или благо, но в провинции, где нет спасительного для артиста плотного буферного слоя так называемой «литературной жизни», художнику зачастую приходится выяснять отношения не с литературой, а напрямую с жизнью.

5. Иная Пермь

Пермский текст с доминантной для него темой матерински хтонических земных глубин реализуется и развивается в системе семантических констант поэтического мира Решетова. Возвращаясь к проблематике провинциального и пермского у Решетова, а точнее, к проблеме видимого отсутствия темы и имени Перми в его лирике, стоит сказать следующее: невовлеченность Решетова в тематизацию Перми в 1960 – 80-е годы легко объяснима и соответствует его общей позиции тихой дистанцированности от ангажированных и официально маркированных областей поэтического слова.

В это время тема города была решительно захвачена сугубо официозными трактовками, представлявшими собой набор штампованных сентенций вроде «Урал – частица России» (вместо Урала здесь могло бы фигурировать любое имя далекого от столицы края). В качестве примера показательного стихотворение талантливого поэта В. Радкевича.

Не жаркой зарей златотканной,
В лесах растопившей снега,
И даже не Камушкой-Камой
Мне древняя Пермь дорога.

Железная воля Урала,
Избрав не мольбу, а борьбу,
Здесь тысячи жизней сковала
В одну трудовую судьбу.

Чью боль материнскою лаской
Ты, Пермь, убаюкать могла?
Была ты и песней бурлацкой,
И долей рабочей была.

И улицы здесь не забыли
Еще с легендарных времен,
Как бился в «ворота Сибири»
Кандальный отчаянный звон.

Запомнился гул забастовок,
Полнеба в крови и в огне.
Зарницы великих маевок
В любом полыхали окне.

Со всех городских перекрестков,
Где подвиг отцов не забыт,
На наших детей и подростков
История зорко глядит.

И в синих ночах Предуралья –
Недавнего пламени след,
И пахнет тайгой и сталью
Плывущий по Каме рассвет.

Лучей золотистая россыпь
Сквозь раннюю хмарь облаков,
И эта хозяйская поступь
Уральцев, моих земляков!

И радость свою, и невзгоды
Ты, Пермь, от меня не таи –
Прошел я и вешние воды,
И медные трубы твои.

И в сердце вливается что-то
От славы твоей и потерь,
Любовь моя, жизнь и работа, –
Земля моя русская – Пермь²⁰.



Эти стихи, открывавшие сборник, посвященный 250-летию Перми (1973), очерчивают то поле поэтической речи, в котором развивалась тема города. В ущерб природному началу «древней Перми», традиционно присутствовавшему ранее в пермском тексте (лесная девственная глушь, суровая и таинственная Кама), здесь утверждается значимость индустриального облика города. Мотивы, связанные со слабым материнским началом, а также привычные для пермского текста атрибуты каторги и страдания оттеснены революционной символикой, маевками и забастовками. Персонифицированная История представляется неподкупным и строгим надзирающим субъектом.

Любопытно сопоставить поэтический дискурс стихов о Перми с официальной газетной риторикой того времени. Обратимся сначала к газетам юбилейного 1973 года. Они образцово представляют фундаментальный советский миф о городе.

Прежде всего, Пермь – это *индустриальный* город на *красавице Каме*. Определение Перми как *индустриального орденоносного*²¹ города становится общим местом при упоминании о Перми, случись оно в газете или в стихотворении.

Так встречай же новое столетье
В днях труда над Камою родной
Из семи районов семицветье –
Пермь – *орденоносный* город мой!

(Это стихотворение Владимира Радкевича помещено в юбилейном выпуске газеты «Вечерняя Пермь» 8 декабря 1973 года²².)

Главная устойчивая метафора в определении города – он, гордящийся своей индустрией, представляет собой, по сути, один большой завод (*Мастерская – весь город*²³): «И начали город с завода. Город наш и сейчас, словно *большой завод*²⁴. Пермь – это мощный город *трудовой славы*²⁵, *рабочий город*²⁶, старый *трудовой город*²⁷, *город-труженик*²⁸, *город умельцев, город мастеров*, дорожащих своей маркой²⁹, крупнейший *индустриальный* центр страны³⁰. *Индустриальная* Пермь особенной мощью налилась в наши дни. <...> все

нити развития Перми сходятся на *индустрии*³¹; властно и неотвратимо вошла сварка в нашу жизнь. Не гостьей, а хозяйкой идет она по земной планете, взяв начало в нашей *рабочей Перми*³².

В общем-то избыточную, почти монструозную индустриальность города бойкое журналистское перо стремится представить некоей бытовой, почти домашней чертой его персонафицированного «характера». Это город, удаленный от центра, но питающий всю страну. Он *бастион отечественной индустрии*³³ (один из *бастионов уральской индустрии*³⁴), *фундамент опорного края державы*³⁵ наряду с другими *кладовыми Каменного Пояса*³⁶: Нижним Тагилом, Свердловском, Челябинском.

Газетная пропаганда охотно использует устойчивые, традиционные атрибуты пермского текста, не развивая, а клишируя их. Например, извечную связь Перми с рекой. *Город на Каме*³⁷ – это определение прочно вошло в официальную риторику. Юбилейные книги, сборники стихов, посвященные Перми, выходят под названием: «Город на Каме». Один из литературных вечеров был назван по одноименному стихотворению Владимира Радкевича «Камский мост»³⁸. Кама неизменно именуется *красавицей*: «Не найдется, пожалуй, ни одного, кто бы не любил нашу *красавицу Каму*»³⁹, «Многие из кадров фильма будут посвящены нашей *красавице Каме*»⁴⁰, «главный герой ленты – Кама. *Река-красавица, река-труженица*, на берегах которой вот уже 250 лет стоит наш город»⁴¹, «На многие десятки километров раскинулся вдоль *красавицы Камы* наш город»⁴². Однако эту *красавицу* всякий журналист незамедлительно спешит «*трудоустроить*»: «в первых рядах *рек-тружениц* находится наша *красавица Кама*»⁴³. Это «*река, укрощенная человеком, река-труженица, помощница наша*»⁴⁴, или: «Голубой проспект – наша Кама. Да-да, она с полным основанием может считаться *городской магистралью*, причем самой длинной»⁴⁵, или: «Неуклонно возрастает значение Камы как *важнейшей транспортной магистрали*. <...> За последние годы Кама приобрела известность как «*туристская тропа*»⁴⁶. Семантика реки как дороги, соединяющей Пермь с большим миром, настоятельно утверждает миф о подчиненности и одновременно изоморфности каждой ее частицы большому советскому миру и мифу.



Празднуя 250-летие, пишущие о городе не очень сосредотачиваются на его историческом прошлом. Скорее, упорно насаждается образ *молодого города-стройки*, начавшего свою «знаменательную» историю со времени основания Егошихинского завода («от первой плавки»⁴⁷): «Город мой Пермь... Тебе 250. Но ты *молод*. *Молод* открытым сердцем своим, *молод* своими новостройками, *молод* душой – работающий и добрый»⁴⁸, «Свое 250-летие город встречает, несмотря на возраст, *молодым*, в расцвете сил, в лесах новостроек...»⁴⁹, «Орденоносной Перми нынче исполняется 250 лет. Старый трудовой город *молодеет* и хорошеет на наших глазах»⁵⁰, «*Молодо* сердце Перми»⁵¹.

Как всегда, подобная мифология отчетливее всего выражается в массовом, вполне безличном поэтическом потоке. К примеру, в восьмистишии, процитированном секретарем Свердловского горкома КПСС В.В. Гудковым на торжественном заседании, посвященном 250-летию Перми:

Скажем мы открыто и сердечно:
 Через годы трудовых побед
 Будет Пермь красавицею вечной,
 Молодая, даже в тыщу лет.
 Мы уж постараемся, как надо,
 По-уральски. Юности поверь!
 Ордена помножим и награды
 На твоих знаменах, город Пермь⁵².

Собственно «пермскими» в этом образе прекрасного, вечно молодого города на прекраснейшей реке были только лишь немногочисленные местные топонимы. В остальном этот текст приводит в движение миф мощной индустриальной державы, прекраснейшей в мире.

Ясно, что эти прочно обосновавшиеся в языке формулы, штампы, клише применялись не только к описанию Перми. В таком дискурсе любой советский город мало чем отличался от всех прочих. Эту семиотическую однородность советского пространства концептуализировал Д. Пригов в известном стихотворении:

Течет красавица Ока
Среди красавицы Калуги
Народ-красавец ноги-руки
Под солнцем греет здесь с утра
Днем на работу он уходит
К красавцу черному станку
А к вечеру опять приходит
Жить на красавицу Оку
И это есть, быть может, кстати
Та красота, что через год
Иль через два, но в результате
Всю землю красотой спасет⁵³.

Неучастие Алексея Решетова в эксплуатации общего мифа, в прославлении Перми как железного Города есть на самом деле его ускользание от Истории в область мифологических, природных, частных человеческих интуиций. Сторонясь образа Перми-Города, наделенного «железной волей», Решетов апофатически утверждает традиционную для девятнадцатого века, но решительно забетонированную революционным двадцатым семантику Перми-Земли.

Следующее поколение пермских поэтов тоже окажется перед лицом мифа о Перми советской. Однако оно выбирает принципиально иную стратегию отношений с этим мифом. Там, где Решетов просто уходит в сторону, с Пермью советской не соприкасаясь, многие поэты 1980-х вступают с нею во взаимодействие, в борьбу, в игру, наконец. При этом, используя старый язык советского мифа как объект деконструкции, молодые поэты выстраивают собственные языковые стратегии.

¹ Быков Л. Судьба души // Урал. 1995. №8. С. 227-238.

² Астафьев В. Звук капли // Решетов А. Не плачьте обо мне. Красноярск, 1999. С. 6-7. Астафьев допустил здесь неточность, Борис Слуцкий откликнулся на книгу «Белый лист».

³ Решетов А.Л. Иная речь: Стихи. Пермь, 1994. С. 173. Далее ссылки на эту книгу будут приводятся в тексте: (ИР, страница).



⁴ Куштум Н. Опасные удачи // Урал. 1962. №1. С. 179.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 179, 180.

⁸ Свидетельство С. Гравина: *Гравин С. Молодость стиха. Субъективные заметки* // Молодой человек: Литературно-художественный альманах. Пермь, 1966. С. 222.

⁹ *Слуцкий Б.* [В Перми вышла книга стихов А. Решетова «Белый лист»] // Юность. 1965. №8. С. 80.

¹⁰ *Гравин С.* Молодость стиха. Субъективные заметки. С. 222.

¹¹ Там же. С.222, 223.

¹² *Ризов Д.* Предисловие, которого не было // Молодая гвардия. 1968. 17 июля.

¹³ *Черкасов А.* Что за «предисловием»: Об одном выступлении газеты «Молодая гвардия» // Звезда. 1968. 21 июля.

¹⁴ *Быков Л.* Судьба души // Урал. 1995. №8. С. 234.

¹⁵ *Берберова Н.* Курсив мой. М., 1996. С. 266, 269.

¹⁶ *Решетов А.* Станция Жизнь. Свердловск, 1990. С. 210. В дальнейшем ссылки на это издание будут приводиться в тексте: (СЖ, страница).

¹⁷ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 116.

¹⁸ *Решетов А.* Жду осени. Пермь, 1985. С. 120.

¹⁹ *Анненский И.Ф.* Бальмонт-лирик // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 93, 95.

²⁰ *Радкевич В.* Пермь // Город на Каме: Стихи. Пермь, 1973. С. 10-14.

²¹ *Жеребцов Л.* Ожерелье для любимой // Вечерняя Пермь. 1973. 3 марта.

²² *Радкевич В.* «Я сегодня человек рабочий...» // Там же. 8 декабря.

²³ *Ксаверьев Б.* Мастерская – весь город // Там же. 30 ноября.

²⁴ *Чернова Т.* Город на Каме // Там же. 4 августа.

²⁵ *Город трудовой славы* // Там же. 10 октября.

²⁶ *Бутурлакин П.* Пермь рабочая // Звезда. 1973. 6 ноября.

²⁷ *Личный вклад каждого горожанина* // Вечерняя Пермь. 1973. 28 мая.

²⁸ *Бутурлакин П.* Пермь рабочая // Звезда. 1973. 6 ноября.

²⁹ *Журавлев С.* Подарок юбилею города // Там же. 16 ноября.

³⁰ Шаги сегодня и в будущее. Интервью с председателем горисполкома Г.С. Калинкиным // Вечерняя Пермь. 1973. 8 декабря.

³¹ Редакционный комментарий // Там же. 3 декабря.

³² *Войченко Ф.* Из рук Славянова // Там же. 8 декабря.

³³ *Шадрин Е.* От первой плавки // Там же. 8 декабря.

³⁴ *Бутурлакин П.* Пермь рабочая // Звезда. 1973. 6 ноября.

³⁵ Редакционный комментарий // Вечерняя Пермь. 1973. 3 декабря.

³⁶ Там же.

³⁷ *Юрина Т.* Пермь снимается в кино // Там же. 18 мая.

³⁸ *Владкина В.* Пермь – город мой // Там же. 14 апреля.

³⁹ *Чернова Т.* Город на Каме // Там же. 4 августа.

⁴⁰ *Юрина Т.* Пермь снимается в кино // Там же. 18 мая.

⁴¹ *Юрьева Т.* Фильм о городе на Каме // Там же. 8 декабря.

⁴² *Кашиинцев Ю.* Фасады нашего города // Там же. 3 апреля.

⁴³ *Моисеев А.* Река-труженица // Там же. 20 июня.

⁴⁴ Чернова Т. Город на Каме // Там же. 4 августа.

⁴⁵ Львов Б. Наш голубой проспект // Там же. 8 декабря.

⁴⁶ Моисеев А. Река-труженица // Там же. 20 июня.

⁴⁷ Шадрин Е. От первой плавки // Там же. 8 декабря.

⁴⁸ Чернова Т. Город на Каме // Там же. 4 августа.

⁴⁹ Журавлев С. Подарок юбилею города // Звезда. 1973. 16 ноября.

⁵⁰ Личный вклад каждого горожанина // Вечерняя Пермь. 1973. 28 мая.

⁵¹ Лежневский Вc. Молодо сердце Перми // Там же. 9 декабря. С. 3.

⁵² В трудовом вдохновенном марше город празднует юбилей // Там же. 9 декабря.

⁵³ Пригов Д.А. Подобранный Пригов. М., 1997. С. 146.



Глава IV. Виталий Кальпиди: поединок с Пермью

Поэтическое поколение, вошедшее в местную литературную жизнь в 1980-е годы, резко обозначило принципиально новый этап в развитии пермского текста – этап его художественной саморефлексии. Впервые место жизни, Пермь, осознается как проблема. Главную роль в этом процессе сыграл лидер нового поколения поэтов Виталий Кальпиди. Для него тема Перми стала и моментом поэтической инициации, и средством личностного психологического самоопределения, и полигоном для проверки новых языковых стратегий.

Настоящая глава имеет целью представить целостный очерк творчества Кальпиди в контексте современной российской поэзии и определить место пермского текста в его творчестве и поэзии других поэтов-пермяков, соседей Кальпиди по времени и поколению.

1. Уральская поэзия 1980 – 90-х годов: очерк литературной ситуации

На рубеже 1970 – 1980-х годов в уральской поэзии сложилась новая литературная ситуация. Время относительной жанрово-стилевой, тематической, ценностной, а также организационной, институциональной однородности завершилось, началось расслоение литературной жизни на официальную и теневую, неформальную. Поэтическая волна 1960-х сделала свое дело. На Урале сформировался собственный литературный поэтический контекст: разросся круг местных авторов-поэтов, стали регулярно выходить поэтические сборники и альманахи, появился читатель, заинтересованный местной поэзией, сформировалась собственная критика. Упрочились условия для роста литературной

молодежи, для постоянного воспроизводства литературной жизни. Однако для нового поколения (генерация второй половины 1950-х) в значительной его части самоопределение означало прежде всего отталкивание от жанрово-стилевой системы поэзии 1960-70-х годов и полемику с ней, поиск стилистических и ценностных альтернатив существующей норме.

Конечно, отношения молодых поэтов с актуальным литературным контекстом не были однозначными, они представляли сложную и динамичную систему притяжений и отталкиваний. Так, для всех восьмидесятников безусловно был важен, особенно на первых порах, опыт Андрея Вознесенского, позднее – Юрия Кузнецова. Но тот же Вознесенский оказывался для многих только проводником к опыту русской поэзии Серебряного века, по преимуществу к наследию русского футуризма, позднее для пермских поэтов актуализировался опыт поэтов ОБЕРИУ.

С конца 1970-х годов возникает и постепенно набирает силу стилевая тенденция, альтернативная традиционной. В местных литературных спорах она весьма условно была обозначена как «авангардистская» и встречена в штыки официальными литературными структурами. Конечно, это было не исключительно уральское явление, сходной представляется картина литературной жизни в большинстве крупных культурных центров России. Уже с начала 1980-х на страницах литературной периодики открывается длительная полоса споров о природе «новой волны» в поэзии, спровоцированная прежде всего появлением группы московских «метафористов» – И. Жданова, А. Парщикова, А. Еременко. Но не менее интенсивно аналогичные и вполне «автохтонные» процессы литературного поиска шли в Свердловске и Перми.

Здесь, на Урале, начало эстетического брожения с середины 1970-х годов во многом связано с творческими поисками выпускников и студентов Пермского и Уральского университетов: свердловчан И. Сахновского (р. 1958), А. Застырца (р. 1959), Ю. Казарина (р. 1955), А. Козлова (р. 1956), Ю. Кошко (р. 1954), А. Санникова (р. 1961), И. Кормильцева (р. 1959), А. Вохмянина (р. 1958), Е. Касимова (р. 1954),



пермяков В. Кальпиди (р. 1957), В. Дрожащих (р. 1954), Ю. Беликова (р. 1958), В. Лаврентьева (р. 1956), А. Попова (р. 1957), Ю. Асланьяна (р. 1955). Необходимо хотя бы бегло остановиться на фактах литературной жизни, образующих канву нового движения, взяв для примера пермскую ситуацию. Выбор не случаен. Именно поэзия стала наиболее значительным результатом эстетического брожения в Перми. В этом отличие Перми от Свердловска, где столь же ярким итогом 1980-х стал феномен свердловского рока. Кстати, и наиболее оригинальные литераторы Свердловска этого времени – И. Кормильцев и А. Вохмянин – получили известность прежде всего как авторы песен.

Итак, Пермь. Для литературной ситуации конца 1970-х годов знаменательно, что литературное объединение при местном отделении Союза писателей стало постепенно утрачивать монополию местного центра литературной «учебы». Молодые ищут собственные формы литературной жизни и творческого общения. Неформальная литературная группа «Времири», возглавленная Юрием Беликовым, действует в 1977 – 78 годах в Пермском университете. С начала 1980-х пермская литературная молодежь группируется вокруг областной газеты «Молодая гвардия», где организуется творческое молодежное объединение «Эскиз», в которое вошли Виталий Кальпиди и Владислав Дрожащих.

Другая характерная особенность новой поэтической генерации – острое чувство единства поколения, выразившееся, в частности, в активном налаживании творческих связей с подобными поэтическими кружками в других городах. Возникают живые творческие контакты молодых пермских литераторов с поэтами московской «новой волны» А. Парщиковым, А. Еременко, И. Ждановым. Одновременно налаживаются постоянные контакты с соседями, свердловчанами А. Застырцем, А. Бурштейном, Е. Касимовым, А. Козловым, Сандро Мокшей, А. Санниковым и др. Проводятся совместные поэтические вечера, идет постоянный обмен идеями и рукописями.

Важной чертой формирования молодой уральской поэзии «новой волны» стало также единство художественной среды андеграунда: молодые художники, поэты, рок-музы-

канты, фотографы, кинематографисты жили в тесном содружестве, усиленном, может быть, не столько совпадением направлений художественных поисков, сколько совместным противостоянием официальной эстетике. Яркий пример такого содружества – деятельность упомянутой уже пермской творческой группы «Эскиз», объединившей поэтов В. Кальпиди и В. Дрожащих, художников В. Смирнова и В. Остапенко, фотографов Ю. Чернышева и А. Безукладникова, кинорежиссера П. Печенкина. Это обеспечивало постоянное творческое взаимодействие, вызывало стремление к синтезу возможностей и методов визуальных и словесных искусств.

В этой связи стоит сказать о таком ярком опыте объединения выразительных возможностей разных искусств, как слайд-поэма «В тени Кадриорга». Она появилась в результате совместного творчества В. Кальпиди, В. Дрожащих, В. Смирнова и П. Печенкина. Это было яркое и эстетически интенсивное явление. Первая демонстрация поэмы «В тени Кадриорга» состоялась в 1982 году на большом вечере творческой молодежи по случаю 50-летия областной газеты «Молодая гвардия». Вскоре при поддержке заведующего отделом критики журнала «Юность» поэта Кирилла Ковальджи поэма была показана москвичам в редакции «Юности» и стала своеобразным творческим манифестом пермяков. Но этот факт можно считать скорее исключением. Попытка возобновить демонстрацию поэмы в 1984 году в Перми была пресечена вмешательством отдела культуры обкома КПСС. Стихи молодых поэтов существовали исключительно в рукописях.

Довольно интенсивный выход молодой уральской поэзии в печать начался только к концу 1980-х годов. С 1986 года появляются первые газетные публикации, в 1988-м году молодым поэтам предоставляет свои страницы журнал «Урал», открыв экспериментальный журнал в журнале – «Текст». В 1988 году выходит книга Ю. Беликова «Пульс птицы». В том же году при областной газете «Молодая гвардия» под редакцией Ю. Беликова начинает издаваться литературное приложение «Дети Стронция», полностью ориентированное на альтернативные стили. Наконец, в 1990 году в Свердловске выходит книга В. Кальпиди «Пласты», и одновременно Пермское книжное издательство выпускает серию поэти-



ческих сборников: В. Кальпиди «Аутсайдеры-2», Ю. Беликова «Прости, Леонардо!», В. Лаврентьева «Город». Однако долгожданный выход к читателю оказался для большинства энтузиастов пермской «новой волны» не началом триумфа, а скорее завершением движения. Со всей очевидностью это продемонстрировало издание в Перми в 1993 году обширной, из одиннадцати книг, поэтической серии с несколько амбициозным названием «Классики пермской поэзии». По существу, эти книги закрыли историю восьмидесятников как относительно целостного поэтического движения. В 1996 году это еще раз подтвердила изданная в Перми «Антология уральской поэзии», она подвела черту движению 1975 – 1993 годов.

Ретроспективный взгляд на ближайшие полтора десятилетия уральской литературной жизни обнаруживает сегодня завершенность того много обещавшего явления, которое именовалось чаще всего «новой волной». Судьба его с неожиданной точностью повторила вариант судьбы футуризма по Пастернаку: «по внешности десятки молодых людей были одинаково беспокойны, одинаково думали, одинаково притязали на оригинальность. Как движенье, новаторство отличалось видимым единодушьем. Но, как в движеньях всех времен, это было единодушие лотерейных билетов, роem взвихренных розыгрышной мешалкой. Судьбой движенья было остаться навеки движеньем, то есть любопытным случаем механического перемещенья шансов, с того часа, как какая-нибудь из бумажек, выйдя из лотерейного колеса, вспыхнула бы у выхода пожаром выигрыша, победы, лица и именного значенья»¹.

Победителем и оправданием уральского «литературного тиража» 1980-х годов стал Виталий Кальпиди. На сегодняшний день он автор шести книг стихов, последние из которых – «Мерцание» (1995), «Ресницы» (1997), «Запахистыда» (1999) – многими литературными критиками рассматриваются как одно из самых ярких явлений современной русской поэзии. Книга «Ресницы» в 1997 году (вместе с книгой Ивана Жданова «Фоторобот запретного мира») стала лауреатом литературной премии Аполлона Григорьева. Председатель конкурсного жюри Петр Вайль в одном из интервью сказал: «Я-то сам, сейчас могу признаться, склонялся к тому, чтобы дать

первый приз ему. <...> Виталий Кальпиди – замечательный уральский поэт <...>, прекрасный поэт, сделавший бы честь любой литературе»².

Поскольку творчество В. Кальпиди не становилось пока предметом целостного описания, то, прежде чем обратиться к его анализу в аспекте семантики пермского текста, нам представляется необходимым предложить свое видение оригинальной поэтики Кальпиди и, в частности, определить его положение в современном общероссийском поэтическом контексте, с которым он, в отличие от А. Решетова, активно и зачастую полемически взаимодействует.

2. Российский поэтический контекст и лирика В. Кальпиди.

Проблема лирического героя

О месте Кальпиди в российской литературной жизни последних двух десятилетий красноречиво свидетельствует один микросюжет этого времени, на наш взгляд, глубоко символический. В конце 1995 – начале 1996 года на Урале – в Челябинске, Екатеринбурге и Перми – прошли творческие вечера поэтов И. Жданова и А. Парщикова. Устроителем вечеров был Кальпиди. За этой встречей стояли давние, с начала 1980-х, отношения: живые творческие контакты, сознание стилистической близости и поколенческого единства. Все это осталось. Но за минувшее десятилетие изменились роли: в конце 1990-х лидером положения чувствовал себя Кальпиди. И эти уральские встречи, и предшествующая им история отношений трех поэтов наглядно обнаружили один из векторов литературного движения последнего времени, смену его мировоззренческих и стилевых приоритетов.

В 1980-е «метаметафоризм», он же «метареализм»³, был на авансцене литературных дискуссий и в фокусе общественного внимания, воспринимаясь (особенно в провинции) едва ли не как синоним всего нового в поэзии. Казалось, за ним будущее. Однако за грань 1980-х «метареализм» как живое литературное движение не перешагнул. Первая половина



1990-х годов стала временем максимальной популярности концептуальной поэзии, о метареализме говорили в давно прошедшем времени. Действительно, творческая пауза его лидеров явно затянулась. Последние книги Парщикова и Жданова – это сборники стихотворений 1980-х с редкими вкраплениями новых произведений⁴.

Для Кальпиди, напротив, именно 1990-е годы стали временем максимальной творческой активности и растущего литературного признания. Одна за другой вышли шесть книг его стихов. И – никаких повторов. Каждая книга отмечена обновлением тематики и стилистики, в каждой – элемент неожиданности. В литературной критике о Кальпиди начали говорить как об одном из самых актуальных поэтов современной России.

Вряд ли только мера таланта объясняет творческую динамику Кальпиди и паузу в творчестве его друзей, щедрая одаренность которых никем не подвергалась сомнению. Не в том ли дело, что в художественных моделях, избранных Парщиковым и Ждановым, оказался заложен меньший потенциал для трансформаций, а сценарий художественного поведения оказался недостаточно адекватен сложившейся ситуации бытования культуры? На этот вопрос мы и попробуем ответить, сопоставив эти модели и сценарии.

Так случилось, что ни метареализм как одна из стилевых тенденций поэзии 1980 – 90-х, ни индивидуальные стили его ведущих представителей, в отличие от стилистики концептуализма, объектом систематического анализа не становились⁵. В частности, во всех обсуждениях этого явления в стороне оставался его важнейший аспект: особенности манифестации субъекта лирической речи. Это и характерно для литературной ситуации 1980 – 90-х годов в целом. Если прежде категория лирического героя считалась определяющей в анализе поэтических жанров, то в это время она оказалась напрочь вытесненной из обихода литературной критики.

На наш взгляд, напрасно. Субъективность входит в онтологию жанра, и формы ее выражения – существенный параметр индивидуальной и направленной поэтики. Немаловажно и то, что это одна из главных категорий традиционной

русской поэтики. Еще И. Анненский использовал понятие лирического «Я» как наиболее точный инструмент для описания специфики индивидуальной лирической системы (в статье «Бальмонт-лирик»). Ю.Н. Тынянов, осваивая опыт русского символизма, сформулировал проблему лирического субъекта как ключевую проблему поэтики лирики и предложил само понятие лирического героя. Это определение было развито в работах М.М. Бахтина, Л.Я. Гинзбург, Д.Е. Максимова. Внимание к этому понятию не случайно. В сущности, проблема субъектности лирики и понятие лирического героя – итог аналитического освоения специфики русской поэтической традиции в ее магистральном русле: с характерным для нее напряженным персонализмом и жизнетворческим посылом. А в более широком контексте акцентирование личностного начала связано и с особенностями национального мышления, стремлением ставить любую проблему в аспекте заостренно персоналистическом.

Именно проблема личности в ее литературном, языковом преломлении стала одной из осевых в самоопределении поэтического движения 1980-х, как в метареалистическом, так и в концептуалистском варианте.

Один из наиболее значительных деятелей поэтического движения 1980-х Алексей Парщиков в своей субъективной ретроспективе представил своего рода «семейный» портрет актуальной поэзии десятилетия: «Пишущий принимал роль неподвижной точки центра, и становился посторонним наблюдателем, размещенным в середине воображаемой оси вселенной, и <...> погружался в созерцание векторов скоростей <...> Разная соотносимость этих скоростей сепарировала в московском верчении фигуры Дмитрия Александровича Пригова и Льва Рубинштейна, Александра Еременко, Ивана Жданова, Аркадия Драгомощенко, экспортированного из Ленинграда, Владимира Салимона, Сергея Соловьева, Ильи Кутика, Ольги Седаковой, Владимира Аристова, Виталия Кальпиди, экспортированного из Перми»⁶.

Картинка излишне идиллична, и многое в ней следует уточнять, но общий знаменатель московского поэтического движения схвачен верно. При всех индивидуальных и направленных вариациях в развитии актуальных поэтических



движений в 1980-е годы присутствовал общий принцип – деперсонафикация субъекта лирического высказывания, персональное неприсутствие автора в тексте: он – «постоянный наблюдатель».

Тема смерти лирического героя стала одной из главных в самоопределении метареализма. По мнению Ивана Жданова, персонифицированность лирического высказывания была дискредитирована практикой советской поэзии. В частности, лирикой шестидесятников – А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского: слишком очевиден был контраст между их лирическими манифестациями и жизненно-творческим поведением, слишком чувствительным к изменениям внешней ситуации оказывалось героическое «Я» этих поэтов. Действительно, проблема героя литературы была краеугольным основанием официальной эстетики. Идеология требовала от литературы вдохновляющего образа героя-современника. Обсуждение достоинств лирического «Я» по принципу «соответствует – не соответствует он идеальному образу положительного героя» превращалось в официальной критике в главный критерий оценки.

Не удивительно, что отталкивание от открытого, непосредственного лиризма, принципа оличенности стало интегральной чертой новаторских поисков. В том же направлении, но более радикально двигалась и другая альтернативная поэтика 1980-х – концептуализм, исходивший из «ощущения полной исчерпанности <...> личностного начала»⁷. Ослабление авторского персонифицированного присутствия в тексте сопровождалось в поэзии 1980 – 90-х годов усилением внимания к языку и его проблематике.

В метареализме ослабление лирической, эмоционально-экспрессивной связи элементов поэтики компенсировалось интенсификацией другого типа связи: формировалась саморазвивающаяся образная ткань, скрепленная варьирующимися образами-лейтмотивами и единством принципов трансформации и ассоциативных ходов. Индивидуальные варианты трансформации лирического «Я» у Парщикова и Жданова были различными.

У Парщикова последовательно деперсонифицируется субъект лирического высказывания. Эта установка была

программной. Уже в предисловии к первой своей книге, с неизбежными оговорками и ритуальными кивками в сторону официальной эстетики, он декларировал: «в наше время важно уметь воображать, создавать образы, в которых бы не терялось богатство реальности. Для нас с вами общезначимы такие вещи, как, например, вирусы, наследственность, компьютеры <...> мы должны уметь вообразить пространство... внутри бактерии! <...> Это не объяснимо глазомером (привязкой точки зрения к «Я». – В.А.), не мы меняемся, а пластика, язык, знаки времени. Они – переменные величины нашего космоса. Постоянные – заповеди добра и реакция сердечной мышцы на адреналин. <...> [А] я хочу подключиться к исканиям «нового» языка описания»⁸.

Собственно говоря, проблему личности высказывания в его персональной этической и экзистенциальной определенности («заповеди добра») Парщиков просто выносит за скобки художественного внимания, в зону беспроблемности и статики. А в центр перемещается проблематика видения в ее безличном выражении: субъектом лирического высказывания становится «посторонний наблюдатель». Парщиков ищет новой визуальности и средств ее выражения. Эта принципиальная позиция не претерпела у него изменений, и в 1996 году в предисловии к своей итоговой книге он все так же апеллирует к «читателю или, точнее, зрителю, могущему вызывать на экране своей лобной кости картины, возбуждающие смыслы»⁹. Исчезает личность, остаются картины.

Не случайна апелляция Парщикова к «Алмазной сутре». Буддийская идея иллюзорности личности, персоны отвечает его определению позиции поэта, отстраненно созерцающего «векторы космических скоростей»¹⁰. Большое значение для самоопределения Парщикова имело, очевидно, знакомство с текстами Кастанеды: следы чтения «Сказок о силе» (образы-понятия «силы», «места силы», «точки сборки») нередко встречаются в его стихотворениях, особенно в сборнике «Фигуры интуиции». Не исключено, что техника расширенного восприятия, предполагающая максимальное устранение личного начала, эго («остановить внутренний диалог и оставаться текучим и безмолвным»), сыграла роль формирующего импульса в поэтике Парщикова.



Системный элемент его поэтики – фиксация сторонней позиции наблюдателя и процесса наблюдения, очищенного от возмущающих влияний личности. Приведем несколько наиболее характерных фрагментов, где, кстати, оставлены следы психотехники Кастанеды:

В пустоте ненавязчивой, т. е. без напряжения
я живу развлечениями, доступными воину,
целиком поглощенный азартом слежения
за вещами, масштабов не знающими...¹¹

Открылись такие ножницы
Меж временем и пространством,
что я превзошел возможности
всякого самозванства –
смыкая собой предметы,
я стал средой обитания
*зрения всей планеты*¹².

(Курсив наш. – В.А.)

Задача поэта в системе Парщикова – подглядеть вещь в момент ее самораскрытия, в ее собственном имманентном времени, когда она «не знает масштабов», заданных стереотипами субъективного восприятия. В своих стихах Парщиков открывает новую визуальность предметного мира. Он выводит предмет из его обыденной данности и дает его в медленном развертывании и многочисленных ракурсах, в сложных пространственных трансформациях, проецируя вещь в кодирующие системы мощных культурных, часто мифологических, текстов, выявляющих смысловую структуру наблюдаемого.

Не случайно в поэзии Парщикова с его установкой на изобразительность стиха оживают архаические жанры описательной поэзии. Характерен его интерес к оде и эпической поэме XVIII века, к эстетике барокко с ее динамизацией и напряжением формы, к монадологии Лейбница с присущей ей визуализацией понятий. В частности, в своих стихах Парщиков создает настоящий поэтический бестиарий: у него много стихов с описанием животных. Показательны и его очевидные предпочтения в ближайших традициях: хлебниковский

«Зверинец», эксперименты по отражению поэтики кубизма в поэзии Бенедикта Лившица. Все эти системы и жанры объединены тем же близким принципом – деперсонифицированностью лирического жеста, абстрагированной всеобщностью субъекта высказывания.

В стихах Парщикова поэт – соглядатай, наблюдатель вещей. Вот характернейший жест и модельная поза автора: «Я напрягаю всю свою незаметность будущего охотника»¹³. Фокусируясь в имперсональную точку зрения, личность исчезает из текста, динамизированная вещь занимает ее место.

Если форма выражения субъективности – «соглядатай» – вполне адекватна вещной поэтике Парщикова, то случай Ивана Жданова значительно сложнее. Собственно лирический, эмоциональный элемент занимает в его поэзии гораздо большее место, чем у Парщикова. Особенно в стихах первой книги «Портрет», многие из которых по корневым жанровым связям восходят к элегически-романсовым формам. Но тем не менее деперсонификация субъекта поэтического высказывания характерна и для него. Хотя и осуществляется в иных формах. Поэзия Ивана Жданова, наиболее субъективная и эмоциональная, по существу безлична. Это поэзия состояний, поэзия сознания, погруженного в созерцательный транс, сознания, растворяющегося в мире или впускающего в себя мир. Если продолжить грамматические аналогии, то это как «моросит», «светает»: бессмысленно спрашивать, кто или что светает, кому моросит.

У Жданова «Я» теряет персональную сосредоточенность, неудержимо и внутренне драматично растворяется в мире. Личность коллапсирует:

Сквозь эту ночь в порывах плача
мы, больше ничего не знача,
сойдем в костер своих костей¹⁴.

Лирическое «Я» в поэзии Жданова разрежено, оно как бы проецируется на сферу мира, рассеиваясь, приобретая черты некоей всеобщей среды: «весь город мною заражен» (МЗ, 39). Характерен в связи с этим мотив растворяющегося в людском потоке лица. Прочитируем несколько показательных строк:



Я теряюсь в толпе. Многолюдная драма Шекспира
поглощает меня, и лицо мое сходит на нет.

(МЗ, 66)

Рванется в сторону душа, и рябью шевельнется
тысячелетняя река из человеческих глаз.
Я в этой ряби растворюсь <...>

(МЗ, 39)

Мы молча в шепот сходим.

(МЗ, 36)

В мире Жданова телесные границы субъекта становятся проницаемыми. Птица *опускает в сердце крылья, между ребер шелестит* (МЗ, 10); *угол отсыревший, /и шум листвы полуистлевшей /не в темноте, а в нас живут <...> И не во тьме, во мне белеют твое лицо, твоя рука* (МЗ, 20). Расторгая границы личности, мир неудержимо вторгается в человека, и это вторжение мира переживается драматически, как покушение на персональную самость: *Останься боль, в иголке! /Останься, ветер, в челке /пугливого коня! /Останься, мир, снаружи /стань лучше или хуже, / но не входи в меня!* (МЗ, 27). Но противостоять этому растворению «Я» в мире Жданова невозможно.

Да и, в сущности, лицо-персона как таковое в художественной аксиологии Жданова не имеет самостоятельной ценности. В одном из его стихотворений звезды (традиционный знак предельных онтологических оснований бытия) «*глядят на [наш] страх, не видя наших лиц*» (МЗ, 21). В мире звезд Лицо не существует, это лишь условная точка объединения онтологизированных состояний: страха, вины, любви, памяти.

Деперсонализация субъекта речи в поэзии Жданова может интерпретироваться и в связи с такой характерной чертой его поэтики, как принцип пространственных трансформаций. У Жданова они чрезвычайно разнообразны: выворачивание по оси внешнее/внутреннее; коллапсирование предметов или, напротив, их развертывание из сингулярного состояния; тотальная проницаемость внешних, ограничивающих тела поверхностей. В поэзии Жданова бы-

тие выворачивается по границе мир-человек: не человек оказывается внутри мира, а, наоборот, мир внутри человека (характерно и выворачивание по границе тело-душа: *сквозь эту ночь в порывах плача/, мы, больше ничего не знача/, сойдем в костер своих костей*. В книге «Диалог с комментариями», как бы поясняя подобные строки, он пишет: «Это у древних <...> [небо] было твердью в том смысле, что оно было чем-то твердым, внешним, незыблемым, а теперь оно все больше уходит вовнутрь <...> становится атрибутом человеческой души»¹⁵. Понятно, что такая глобализация «Я» неразрывно связана с утратой им персоналистической плотности, уникальности.

Ощущение зыбкости «Я» в поэзии Жданова драматически тематизировано. Он сосредоточен на чувстве богооставленности, утраты целостности первоначального состояния бытия, человеческого сиротстве. Вектор его лиризма – сиротство и поиск дороги обратно, в довременное, доличностное состояние. По своему мироощущению Жданов не персоналистичен, а космологичен. Все личное растворяется во всеобщности космогонического мифа, онтологизируется. Отсюда некоторое противоречие в его поэзии, особенно явное в книге «Неразменное небо», где пророчески-учительные интонации окончательно вытесняют элегический строй более ранних стихов. Здесь обнаруживается явный конфликт между учительной позой и деперсонифицированностью субъекта речи. Этико-исторические максимы и пророчества требуют личной запечатленности, они теряют авторитетность вне сферы персональной ответственности, вне эмоциональной фокусировки в определенности «Я». А Жданов персонально как бы не присутствует в своем высказывании. Субъект его речи – функция жанра, некое универсальное лицо дидактической поэзии¹⁶.

Если попробовать сформулировать принцип лирического «Я» ждановской поэзии, точнее всего будет сказать: оно медиумично. Медиум тем совершеннее, чем меньше его личностная плотность. «Ты – проводник гнева и силы», – пишет он о поэте, а качество проводника, как известно, определяется степенью сопротивления в передаче импульсов. Чем меньше сопротивление, тем совершеннее проводник. «Тот, кто забывает, что он лишь проводник, а не источник, неизбежно



теряет свою проводящую способность. Лишается дара. От такого пророка остается только оболочка», – так комментирует Жданов свое стихотворение «Антипророк». Чем меньше сопротивление личностного, персонального, тем ближе поэт к своему праобразу.

С такой трактовкой пророчества, кстати, решительно расходится Кальпиди. По его убеждению, пушкинская концепция медиумичности поэта-пророка (*национальный гений П./ рискнул поэта заменить в «Пророке»/ на медиума¹⁷⁾*) спровоцировала метафизическую подмену орфической миссии поэзии. Для Кальпиди, «экспортированного» Парщиковым из Перми в круг московских метареалистов, проблема начинается как раз там, где возникает вопрос: что же именно заполняет пустоту поэта-медиума, теряющего личность и личную ответственность?

Если поэзия 1980-х в актуальных своих тенденциях пошла по пути ослабления непосредственно лирического начала, по пути программной деперсонификации субъекта лирического высказывания, то Кальпиди избрал иной путь. В подобном внутреннем несовпадении с общим вектором движения (при интенсивности внешних контактов) свою роль сыграла провинциальность как категория литературного времени. В этом аспекте провинциальность означает стадийный сдвиг в развитии. Кальпиди «не знал», что лирический герой уже умер. Тогда как для москвичей опыт шестидесятников, Вознесенского прежде всего, с их броским (но, по существу, формальным) персонализмом был уже безнадежно дискредитирован, для провинциала Кальпиди этот опыт оставался вполне актуальным, обеспечивая переход к более глубоким слоям персоналистической традиции. Не только субъект речи, но, в пределе, и вся поэтическая система Кальпиди подчинена принципу сугубой персонифицированности авторского начала. В среде актуальной поэзии 1980-х – начала 1990-х это казалось архаикой, к концу 1990-х обернулось чуть ли не новаторством.

Стилевое состояние современной поэзии в главных его вариантах определено акмеистической (в широком смысле) и обэриутской традициями. Именно эти варианты

постсимволистского движения остались самыми влиятельными и продуктивными до сего дня. Кальпиди растет из других корней, отсюда, возможно, его столь живая, лишенная временной дистанции, враждебность к Мандельштаму (наиболее отчетливо и развернуто выраженная в «Оде во славу российской поэзии» в книге «Ресницы»). И запальчивое одиночество Кальпиди в современной поэзии объясняется той же типологической инородностью его творческой природы.

Только не вполне осознанным употреблением понятий можно объяснить нередко встречающееся в литературной критике причисление Кальпиди к постмодернизму. Широко используя стилистические средства, которые обычно связывают с постмодернистской поэтикой (цитатность, ирония), по сути Кальпиди принципиально чужд установке постмодерна на сугубую относительность любого высказывания и конвенциональность поэтического языка. В поэтическом опыте Кальпиди есть парадокс. Его актуальность – прямое следствие его сугубого архаизма. В большой историко-литературной перспективе его поэзия предстает как неожиданная реминисценция идеологии русского символизма. И хотя художественная артикуляция типологически родственной символизму идеологии отличается у Кальпиди принципиальной новизной, его главные интуиции и интенции вполне естественно опознаются в контексте таких ключевых текстов русского символизма, как «Священная жертва» В. Брюсова, «Апокалипсис в русской поэзии» А. Белого, «О назначении поэта» А. Блока¹⁸.

Творческие поиски Кальпиди оказались родственными духу русского модернизма с его профетизмом и жизнотворческими устремлениями. Последние книги Кальпиди обнаруживают, что судьба символизма в русской литературе еще не избыта, не договорена. Дело, конечно, не в стилистике. Стилистическая фактура стихов Кальпиди с символизмом имеет мало общего.

«Неожиданное» возвращение Кальпиди «назад к Орфею» во многом объяснимо сугубо провинциальным характером его творческого развития. Если использовать это определение вне его уничижительных коннотаций, то провинция –



это прежде всего иная структура культурного времени. Здесь ослаблено ощущение актуальных иерархических связей, актуальной динамики приоритетов. Извечный анахронизм провинции для большинства губителен, но порой он приводит к совершенно неожиданным сплавам, воскрешает исчерпанные, казалось бы, тенденции.

Глубокая связь с духом символизма многое объясняет в поэзии Кальпиди. В частности, ту ее коренную особенность, о которой сейчас идет речь, – последовательную персонифицированность лирического «Я». Причем лирическое «Я» Кальпиди в своих манифестациях выражается как героическое. Всерьез, без иронии. И эта установка реализуется именно тогда, когда стало почти общепризнанным, что «авторское (в том числе лирическое) «Я» <...> представляет <...> мало интереса», и «от модернистской (и вообще романтической) установки на социально-культурный профетизм получена такая сильная прививка, что в обозримом будущем все подобные рецидивы в искусстве явно не окажутся актуальными. Авторское «я» теперь частное лицо, ничем не примечательное, никому себя не навязывающее»¹⁹. Вопреки такому прогнозу, лирика Кальпиди уже реализовала художественно убедительный пример воскрешения в поэзии героического сознания и того «зрелищного понимания биографии», о котором как о родовой романтической отметине символизма писал Пастернак.

В стихах Кальпиди возродилась и другая типологическая черта символизма – мистическое чувство как основа художественной воли. В книгах «Ресницы» и «Мерцание» визионерское начало решительно доминирует, перемещая читателя в заресничную «страну непостоянства», зыбкий мир смещенных перспектив, где «летают брови без лица, порхают мокрые ресницы умерших женщин», «стоят голоса, как столбы из песка или твердого дыма», и «дьявол возле забора играет с цыплятами и воробьями». Это мир, апокалиптически сдвигающийся со своих осей.

Будут хлопать, взрываясь, комки пролетающих птиц,
отменив перспективу, себя горизонт поломают,
и границами станет отсутствие всяких границ...²⁰

Кстати, эсхатологическое мироощущение тоже выделяет Кальпиди из ряда. Его стихи лишены ностальгической дымки, возобновляющихся возвратов к бывшему, которые так подкупают у Алексея Цветкова или Сергея Гандлевского. Нет у него и набоковской «пронзительной жалости» к вешней брэнности мира. Тематически Кальпиди словно заряжен безжалостной волей к будущему, он почти заморожен созерцанием конца. По Мандельштаму, его легко упрекнуть в «водянке больших тем». Все его книги, а особенно зрелые «Мерцание», «Ресницы», «Запахи стыда», это книги о смерти и бессмертии, о прохождении человека сквозь смерть и его преобразении, о таинственной связи мужского и женского, об их андрогинном единстве, о жутком переплетении корней рождения и смерти в глубинах пола, о преодолении пола. Он словно бы возвращается к темам Якоба Беме, Владимира Соловьева, Николая Бердяева, как бы подтверждая представление о том, что культура должна восстановить, заново пережить насильственно прерванный опыт начала XX века. Это означает не возврат, он невозможен, а восстановление единства культурного опыта.

Конечно, сами по себе эти увлекательные религиозно-философские по своему характеру темы не стоили бы разговора в связи с поэзией, но в том-то и дело, что у Кальпиди они превращаются в лирику. Темпераментную и напряженную. В книгах «Мерцание» и «Ресницы» мы встречаем не безответственную и мутную игру безвольной фантазии, а сосредоточенную работу художественной интуиции. «Большие темы» Кальпиди не плавают, как масло, поверх лирической влаги, они питают поток естественной, персонифицированной речи. Его книги убедительны интонационно. Самые абстрактные созерцания приобретают в них вещественную осязаемость сиюминутного события, отвлеченное становится интимным.

Может быть, опыт Виталия Кальпиди – это значительная уже по самой интенции попытка Большой Лирики в ситуации постмодерна, попытка Героя в условиях серийности человека. Эта попытка не представляется исключительным казусом.



Опыт Кальпиди симптоматичен. Он отвечает уже отчетливо определившейся тяге к прямому лирическому слову, к безусловности лирического жеста. «Новая искренность», «сентиментальность» – вот слова, определяющие одно из главных настроений текущей минуты. «Сентиментальность» – поневоле ироничный, закавыченный, как бы чуть-чуть себя стесняющийся эвфемизм насущной потребности в душевной теплоте, сочувствии, эмоциональной открытости, в разговоре по душам. В этом смысле показательно развитие концептуализма в 1990-е годы. Динамично продолжает развиваться собственно концептуальная практика Л. Рубинштейна и Д. Пригова. Но С. Гандлевский и, особенно, Т. Кибиров возвращаются в русло традиционной лирики. Возвращаются, не забывая опыта концептуалистской рефлексии над языком. Кальпиди в свое время точно диагностировал приближение этой новой волны открытой эмоциональности:

Вот такое кино. Все идет по сценарию. Да.
Но зато на Урале, в Сибири, на желтом Алтае
поднимается сентиментальность (так в полуподвале
поднимается шум от натруженных легких)²¹.

Представляется вероятным, что в предложенном Кальпиди синтезе лирической патетики и искренности с повышенной культурно-языковой рефлексивностью и развитым семиотическим сознанием заключается плодотворная перспектива развития стиха. По крайней мере, такое мнение распространено. Сошлемся хотя бы на С. Гандлевского, справедливо считающего, что в ситуации постмодерна литературная вмняемость требует осознать, что если «писать на голубом глазу» и всегда было нелегко, то в современной культурной ситуации это становится практически невозможным. Поэтому «чуткие к языковым изменениям авторы, владеющие живой и реальной речью, увеличивают коэффициент литературной рефлексии в силу самой чуткости, а не в угоду моде <...> Настоящие поэты, например, Лосев и Цветков, умудряются каким-то образом совмещать <...> иронию, цитатность, игровое начало и литературную рефлексию с пребыванием

по эту сторону добра и зла и неложным пафосом»²². Удаётся это и Кальпиди.

Стихи Кальпиди отвечают запросам времени, его веяниям, его ожиданиям. Они резонируют со временем. Россия, собственно, только входит в полосу модернизации (когда цивилизованный мир ее давно прошел), и ей нужен человек эпохи модернизации. Ей нужны рационализм, индивидуализм, вера в развитие, предприимчивость и ответственность. Словом, время взыскует личность. Поэзия Виталия Кальпиди – это поэзия личности, и любые ее свойства исходят из этого фундаментального принципа.

3. Поэтический мир В. Кальпиди: универсализация персональности

Итак, персонифицированность авторского начала и есть то зерно, из которого произрастают отличия Кальпиди от иных поэтов-восьмидесятников, исходный пункт его собственного самобытного пути в поэзии. Обозначив контекст, в котором оформлялся индивидуальный мир Кальпиди, пора пристальнее взглянуть в черты этого мира. Организующая роль личностного начала проявляется у Кальпиди на всех уровнях его творчества: в авторском самосознании, творческом поведении, собственно в текстах, это начало и определяет их поэтику и стилистику.

К творчеству Кальпиди без нажима и потери масштаба применима известная блоковская категория *пути*, предполагающая целостность и органическое единство творческой и жизненной ипостасей поэта. Это классический пример поэта с историей, по классификации М. Цветаевой. Внимательному читателю не составит труда вычленив отчетливо окрашенные периоды (каждый составляет не более двух-трех лет) и определить точки сдвигов и мутаций. Собственно, семантика названия первой книги – «Пласты» (в ней собраны стихи 1975 – 1988 годов) и закрепляет эту особенность творческого развития прозрачной аналогией со слоистой



структурой геологического среза. Именно отсюда у Кальпиди идет в высшей степени органичное для него мышление жанром книги стихов, блестяще реализованное в книгах «Вирши для А.М.», «Пятая книга» (они объединены в сборнике «Стихотворения» (1993), «Мерцание» (1995), «Ресницы» (1997) и «Запахи стыда» (1999).

Последовательное чтение стихов Кальпиди, по крайней мере с 1981 до 1999 года, обнаруживает парадоксальное сочетание двух макроструктурных аспектов его творчества: единства и изменчивости. Кальпиди чрезвычайно динамичен в жанрово-стилевом, образно-пластическом, идейно-тематическом и даже ритмико-интонационном движении, он развивается как бы путем внезапных мутаций, резких динамических сдвигов всей художественной системы, когда происходит ее целостное (вплоть до технических приемов) обновление.

Но в то же самое время поэзия Кальпиди отличается и наглядно выраженным (в системе возвращающихся мотивов) единством. Мы наблюдаем развитие и мутации одного и того же организма, так что лирика ретроспективно прочитывается как реализация единого замысла, как некий единый свертхтекст, который можно отдаленно уподобить последовательно развертывающемуся роману, главами которого становятся отдельные книги.

Персональная выраженность и личностное начало присутствуют в текстах Кальпиди, будучи опосредованными в ярких манифестациях лирического героя, в опыте живого переживания культуры – самоидентификации в ее пространстве – и в формах прямого (почти телесного) присутствия автора.

В развитии лирического «Я» Кальпиди нетрудно разглядеть определенную закономерность и последовательность движения. Для стихов 1980 – 1991 годов чрезвычайно характерно сочетание откровенного биографизма, автопортретности лирического «Я» с его эмблематическими самоидентификациями, биографическими мифами.

В стихах Кальпиди выделились несколько биографических мифов как форм опознания себя в общечеловеческой истории духа: Гамлет, Одиссей и Орфей. Для относительно

ранних текстов характерно настойчивое обращение к гамлетовской ситуации (Гамлет – Гертруда – Клавдий). Это первое усилие опознать себя во времени и культуре, первое ощущение, что время «вывихнуло свой сустав». Позднее гамлетовская тема сменяется темой Одиссея. В этой смене биографических мифов есть безусловная закономерность. Гамлет Кальпиди – это миф самопознания, миф ситуации и выбора героического жеста. Одиссей – миф испытаний, борьбы, это миф судьбы и познания мира. В стихах начала 1990-х появляется тема Орфея. Орфей – миф поэта-героя, миф преображения. Монументальная разработка темы Орфея завершится у Кальпиди в стихотворении «Гомер на 7/9 хор...» (книга «Мерцание»), где эта тема предстанет как уже полностью от-рефлектированная и завершенная тема «о назначении поэта». Наряду со сменой биографических мифов, окончательно вытесняя их, в поэзии Кальпиди нарастает тенденция к освобождению от лирических масок, к обнажению уникальной человеческой данности «Я» с его единственной биографией и судьбой, как это происходит в стихотворении «Я сейчас захожусь по ту сторону рыхлой бумаги...», открывающем книгу «Вирши для А.М.». В стихах «Пятой книги» и «Мерцания» этот процесс самоотжествления, видимо, завершается.

Пространство культуры вовсе не является для Кальпиди некоей исторической костюмерной, фондом возможных идентификаций с ее, культуры, героями. В ситуации «после катастрофы» (как обозначил ситуацию культурной пустоты В. Кулаков) Кальпиди отчетливо осознает реальность разрыва с культурной традицией и острую потребность личного, экзистенциально напряженного и всегда испытующего переживания опыта культуры. Культура должна стать личным опытом, истина не цитируется, только про- и переживается. Эта установка порождает характерную для Кальпиди запальчивую пристрастность и форсированную полемичность его многочисленных экскурсов в историю культуры, вплетенных в ткань стиха.

В этом выражается одна из существенных интенций лирики Кальпиди: заново прожить духовную историю человечества. Может быть, поэтому одной из сквозных тем Кальпиди (начиная со стихотворения 1982 года «Чтение» в книге



«Пласты») становится чтение. Сам процесс чтения во многих стихотворениях играет роль организующего, конструктивно-го принципа текстопостроения. Так, стихотворения «Исход» и «Ода российской поэзии» – не что иное, как исторически последовательное перечитывание русской поэзии. В книгах Кальпиди много и страстно читают. Здесь Библия читается, как личное письмо, здесь вгрызаются в переводы Овидия и Гомера, роются в словарях Ушакова и Фасмера, пьют с Баратынским, старомодно «рыдают над строфой Пастернака», запальчиво и ревниво спорят с Бродским и Мандельштамом.

...Я беру с любовью
Платона (вышел только первый том,
а остальные – ни гугу). Читаю.
Хруст переплета. Так хрустел батон,
когда мне было года три. Кусаю
(читай: читаю)²³.

Показательно для этих строк и характерно для интерпретации всей темы метафорическое отождествление чтения книги с поеданием хлеба, если иметь в виду, что хлеб в свою очередь – евангельская метафора Слова. Важно подчеркнуть: чтение в стихах Кальпиди становится событием личной жизни, это захватывающий процесс проживания и преодоления опыта культуры, обретение себя в общечеловеческом пространстве. Причем, надо заметить, тема чтения у Кальпиди локализована, ею отмечена жизнь провинции, где чтение приобретает статус экзистенциального акта.

Мы <...> едва ли
когда отпустим влажные виски,
что столько лет над книгами сжимали
в провинции...

(С., 49)

Поэзия Кальпиди прочно связана с традициями русской стиховой культуры. Для его стилистики характерны оригинальный метафоризм, развивающийся на основе сложных ассоциативных связей «далековатых» идей и предметов,

игра цитатами, раскованность в использовании разнородных лексических рядов, натуралистическая детализация и стремление к грандиозному образу. Его поэзия испытала на себе многообразные, но органически переработанные влияния: Пастернак, ранний Маяковский, отчасти И. Бродский. Но в более отдаленной историко-литературной перспективе поэтика Кальпиди в какой-то мере связана с традициями допушкинской поэзии: с одическим стилем Ломоносова, Державина. Как симптом осознания этого далекого родства показателен его интерес к наследию русской поэзии XVIII века, проявившийся в авторских комментариях к стихам книги «Мерцание» и в уже упоминавшейся здесь «Оде российской поэзии». Используя термины Ю.Н. Тынянова, творческую личность Кальпиди можно было бы охарактеризовать как сложный сплав «архаиста» и «новатора». Образец такого стиля – пространное визионерское стихотворение «Правила поведения во сне», неожиданно воскрешающее принципы барочной метафизической оды XVIII века с ее политематизмом и грандиозной образностью.

Наряду с такой, условно говоря, «одической» жанрово-стилевой струей, в поэзии Кальпиди развивается «элегическая», особенно широко представленная в «Пятой книге» и «Мерцании» замечательными по чистоте лиризма стихотворениями «Июль», «Последними гибнут осенние осы», «О, сад», «Снег памяти Уайтхеда», «Жизнь не проходит, но прошла», «Сентябрь», «Вдоль снега» и др. Для них характерна семантическая прозрачность, неосложненность эмоционального тона и образной структуры.

Вернемся, однако, от культурно опосредованных форм авторского присутствия в тексте к прямым, точнее, к самому прямому и непосредственному.

Перефразируя тыняновские слова о Блоке, можно сказать, что главная лирическая тема Кальпиди – это сам Кальпиди. По степени опредмеченного присутствия автора в тексте ему сегодня нелегко отыскать аналогию. Все, попадающее в сферу поэтического тематизма, у него интериоризируется, в том смысле, что становится событием, подробностью или хотя бы штрихом личной жизни, втягивается в ее поток, обрастает ее мелочами и проблемами: *Флюс мой во тьме карюз-*



ной беззубого рта /с бухты-барахты пропал, рассосался, за ним/с улиц исчезли <...> танки (С., 43). Это «Вирши о военном перевороте», август 1991 года. Подобная гиперболизированная манифестация эгоцентризма лишена тем не менее какой-либо эпатажной интенции и лишь фиксирует норму взаимосвязи событий, естественную для мира Кальпиди, в центре которого находится лирическое «Я», взятое не только во всем спектре эмоциональных реакций, но и в телесной явленности.

Предметное присутствие автора в стихах Кальпиди действительно тотально. Даже на микроуровне. Порою в стихотворение вводится авторизирующее текст имя или его инициалы: «В.К.» – именная аббревиатура, превратившаяся в уже узнаваемый литературный знак.

Нередко в тексте опредмечивается (и тем самым авторизуется) процесс письма в его сугубо физической и технической данности. В стихах Кальпиди нередки ремарки, вводящие в текст феноменологию письма: *чешу чернильный карандаш об ворс бумаги: разгоняю ее мелованный мираж строфой, пристроившейся с краю* (С., 78); *текст завершаю трассером точек, т. е. зародышами нулей* (С., 60). Систематически фиксируются обстоятельства, здесь и теперь сопутствующие записи стихотворения, такие, например: *стол – у окна: я невольно приклеен к окну* (С., 52).

Почти экстравагантной, но принципиальной особенностью поэтики Кальпиди является повышенная телесность авторского присутствия в тексте. В текст нередко вводятся подчеркнута физиологические детали творческого процесса, тело как бы втягивается в процесс письма и в текст: *накль слюны на конце языка – я нагнулся к бумаге* (С., 71); *отряхнув алфавит (как слюну?), мой слоеный язык /нежно трогает зуб и десну в ожидании боли* (С., 33); *слюною/ (как будто – языком дразню бумагу) /я капаю на лист передо мною,/ а письма – со свистом эту влагу* (С., 82).

Конечно, нетрудно заметить, что слюна во всех приведенных примерах обнаруживает достаточно очевидные мифологические коннотации (боги-демиурги многих мифологий используют слюну в акте творения как магический телесный секрет), но в то же самое время в процитированных строках

слюна гипертрофированно конкретна, физиологична. Автор вписывает себя в текст в подробностях собственной телесности.

Опредмечиваясь в образной ткани, мотивы письма создают в развертывающемся стихе как бы дополнительную, внутреннюю, авторскую рамку для темы. Тем самым еще более усиливается эффект включенности всего тематического материала, всех идеологических и лирических манифестаций в процесс жизни героя. Когда само письмо вводится в событийный ряд биографии и авторской телесности, тогда текст в целом приобретает качество персонального жеста и действия, события, слово окрашивается мимически, все текстовые элементы втягиваются в единую перспективу, персонифицирующую лирическое высказывание.

Благодаря форсированной и откровенной персонифицированности авторского «Я» текст приобретает характер жеста, события. Это событие втягивает в себя читателя. Стихи Кальпиди рассчитаны на сопереживание и провоцируют его. Совсем не склонный к сентиментальности и патетике В. Курицын, публикуя фрагменты книги «Мерцание», заметил: эти стихи «тренируют мою способность плакать»²⁴. Здесь сказано самое существенное о творческой стратегии Кальпиди. Его творчество движется, может быть, обреченной, но по-своему завораживающей попыткой синтезировать жизнь и искусство, воплотить это единство в целостном личном опыте. Все эмоциональные токи этой поэзии фокусируются в единственное лицо, с форсированной доверительностью обращенное к читателю:

Я сейчас нахожусь по ту сторону рыхлой бумаги.
Без будды: вы читаете это, а я в полушаге –
в потрохах целлюлозы – прижался к подобию стекла,
плющу губы и нос, а расплющить мешает скула,
чей почти монголоидный вывих топорщит страницу,
вы погладьте ее, чтоб проверить мою небылицу.
Если раньше вы слышали мой заштрихованный голос,
То теперь различите и лоб, и секущийся волос.

(С., 5)



В подобных стихотворениях (а оно типично по приемам манифестации «Я») создается эффект полной открытости авторского лица, усиленный обращением к читателю: «вы поглядьте ее!» В таком эмоциональном жесте открывается иное, выведенное из зоны иронии, отношение к читателю, расчет на его встречное тепло и доверие.

Прочитированный фрагмент реализует экстремальную модель взаимоотношений автора и текста у Кальпиди. Он одновременно и в тексте (*в потрохах целлюлозы*), и вне его (*по ту сторону рыхлой бумаги*). Фиксируется напряженная позиция внутренней вненаходимости, пребывания «в» и «вне» текста. Центр тяжести сдвигается на периферию текста, на его границу. Здесь, в ответственной авторизованной личности, а не в саморазвивающемся тексте как таковом, фокусируется главная его проблематика. Такое смещение центра из собственно стилевой плоскости сдвигает всю систему поэтических средств, приводит их в новые обостренные и очень динамичные отношения.

Такое, до галлюциаторности полное, личное присутствие в собственном тексте влияет на поэтику Кальпиди. Острая персонифицированная напряженность лирики совмещается у него с очень густым и по фактуре часто натуралистически жестким образным строем. В стихах Кальпиди любое переживание, прорывы интуиции и живой ритм размышления включены в густой поток обстоятельств жизненной ситуации.

Пять домов, три песочницы, двадцать четыре
 забрызганных листьями дерева,
 карусель – на приколе (вы вспомнили «Арго»?
 я, впрочем, толстовского мерина),
 водокачка, столбы для белья и кривые качели,
 поющие, т. е. скрипучие,
 в лучшем случае – две, а, возможно, их пять –
 это в худшем для музыки случае,
 также лавочки с тетками и молодежью,
 играющей в пьяные ладушки,
 <...>
 отвлекся; еще во дворе: разномастные псы,
 от веселья визжащие

и счастливые тем, что они не игрушки из плюша,
а впрямь – настоящие,
а на кухне живут тараканов двурьжкие непобедимые
конницы,
мы не слышим ночами «даешь!» и «ура!»,
ибо вряд ли болеем бессонницей –
это список моих кораблей.

(С., 49)

Кальпиди строит модель лирики, открытой потоку жизни, собирающей его без остатка со всем мусором, жалкими и трогательными подробностями. Его видение мира – дробное и емкое, поэтический взгляд поглощает все, попадающее в его орбиту, без разбора и предопределенной эстетически ценностной дифференциации: пресловутый путч, кремлевские политики, старухи на лавочках, *сопливое чудо в пинетках*, *густые коты* и *розовопятые* щенята – все включается в единый поток.

В поэтике Кальпиди преобладающую тенденцию можно определить как *эксцентрическую*. Ее внешняя эксцентричность – лишь необязательное следствие того, что «гравитационный центр» стихотворения сдвигается на периферию собственно текста, или, как предпочитает говорить сам Кальпиди, уходит в затекст: «стихи – всегда уродливый, не-живой <...> организм, и хотя пульс в нем может прослушиваться, но сердце находится далеко за текстом» (М., 9). Вернее сказать, в стихах Кальпиди образуется два динамически смещенных центра формообразования: с одной стороны, энергия саморазвития текста (логика рифмы, цитатность, развертывание жанровых эмбрионов, разного рода иных языковых импликаций); с другой – воля, энергия воплощения авторской интенции. Типичное стихотворение Кальпиди, как правило, развивается, раскручивается в борьбе Автора и Текста, и эта борьба очень живо и, можно сказать, азартно переживается автором. «Технические» проблемы стихотворчества комментируются в стилистике военных сводок: «материальная» война в тексте <...> совершенно неожиданно была стянута в «район рифмы» (М., 53).

Конечно, это поэтика неклассического типа. Стихи Кальпиди не укладываются в ожидаемые читателем привычные



представления о «гармонии стиха», заданные прежде всего классической традицией и модифицированные в поэзии Серебряного века. Этим представлениям следуют, интенсифицируя и напрягая их, и Парщиков, и Жданов. Что лежит в основе классической гармонии? Она зиждется на исходной, бессознательной убежденности во внутреннем тождестве слова и предмета: слово – предметно, оно вбирает предмет без остатка, а предмет сполна выражает себя в слове. Это поэтика единственно точного слова, поэтика равновесия и композиционной симметрии, завершенности, нашедшая идеальное выражение в поэзии петербургской школы. Этим эстетическим принципам так или иначе последовал в целом метареализм, формально оставаясь в русле установок поэзии Серебряного века. У Кальпиди же иное чувство слова. Он хорошо чувствует условную, знаковую природу языка. Это чувство слова, прошедшее школу концептуалистской рефлексивности вне непосредственной связи с концептуализмом как течением или школой. Естественная семиотичность зрения Кальпиди, то есть различение вещи и имени, есть следствие живого метафизического сомнения в реальности непосредственно данного, стремления различить реальность и кажимость. Поэтому отношения между именем и вещью в поэзии Кальпиди драматичны, и то и другое становится сомнительным и зыбким в своей собственной достоверности и взаимной соотнесенности: *Собака, словно белка в колесе, / бежит внутри своей двусложной клички*²⁵; *с неба валится не вода, / а нелепое слово 'Дождь'*²⁶. Если в ранней своей, еще 1975 года, поэме «обмеР» (перевертыш имени Рембо. – В.А.) Кальпиди еще убежденно провозглашал: «Все остается лире!», то постоянным мотивом зрелых стихов начиная с середины 1980-х становится антиэстетизм и скепсис относительно возможностей поэзии: *Любое стихотворение – это пародия на творение в той степени, в какой художник – пародия на Творца* (М., 9). Поэтика Кальпиди питается сомнением в слове.

Для поэтической практики Кальпиди характерен не поиск точного соответствия слова и вещи, а принцип случайности и вариативности их отношений. В цепочке «автор – слово – предмет» царят не гармоническое единство и взаимное доверие, а зияния, разрывы и борьба. Автор не только

не добивается гармонического равновесия элементов стиха, а, напротив, сталкивает их, приводит в состояние взаимного напряжения и борьбы:

<...> Язык – вокзальный кореш,
а родина – фантом, поэзия – навет,
когда три эти составные перессоришь,
катапультирует из темноты на свет
строфа, захлебывающаяся слюною,
младенца, что не взял подsunутую грудь,
а выплюнул; строфа сравнимая длиною
с глотком воды, точнее: с умением моргнуть.

(С., 29)

Кальпиди борется с тотальностью языка, насквозь пронизанного чужими и чуждыми автору импликациями, как с инстанцией деперсонализированной Власти. Конечный результат поединка зависит от того, «что станет гравитационным центром: воля образа затянет автора в свою черно-белую дыру или наоборот. Грубо говоря, кто не мыслит духовными категориями, тот начинает мыслить эстетическими» (М., 33).

Под «эстетическими категориями» в данном случае подразумеваются критерии завершенности, гармонического сочетания элементов, представление о тексте как стилевом единстве. Для Кальпиди это скорее признаки окаменелости, а не живой творческой гармонии. Отсюда его запальчивый выпад против апологетики единства и гармонии стиля: *На Стиль молится вся художественная братия. А что есть Стиль? <...> Стиль – форма окаменелости* (М., 34). Ну а поскольку стихотворный текст «априорно не является единством» (М., 46), а понимается в категориях события и авторского жеста, он строится как открытая и динамичная система, стилистически не замкнутая, способная вбирать в своем развитии и адаптировать любые элементы. Это поэтика живых и непреднамеренных случайностей, поэтика парадоксов, или поэтика «лишнего». В предисловии к своей первой книге «Пласты» в противовес известной сентенции о ваянии как искусстве отсекал от глыбы мрамора лишнее, Кальпиди сформулировал противоположный принцип:



«я беру кусок магнита, чтобы притянуть все «лишнее», которое из этого «лишнего» мутирует в Необходимое» (П., 4).

Стих Кальпиди действительно легко вмещает самые разнородные технические новации, поскольку его единство имеет (если принять авторское понимание Стиля как омертвело-канона) «сверхстилистическую» природу, вполне отвечая той «авангардной» в широком смысле направленности стилистического движения, которую В.В. Эйдинова определила как основной вектор развития художественного слова в XX веке²⁷.

Поэтому в противовес «центростремительности» классического текста стихотворения Кальпиди стилистически «центробежны». В своем развертывании его стихотворение, как правило, свободно захватывает в интонационно вскипающий «поэтический поток» (М., 61) многочисленные подробности и детали, прямо не связанные с темой, с тем, что зовется *нить стихотворения* (С., 58) или *конек повествования* (С., 83), как иронически определяет автор принципы центрирования текста. Стихотворение наполняется «ненужными» отступлениями, оговорками, поправками, «нелепыми» замечаниями по ходу. В течении стиха как-то парадоксально объединяются конструирование и демонтаж, распад и синтез. Большинство стихотворений начиная с середины 1980-х строятся как поток, парадоксально сплетающийся разнонаправленные струи речи. Такое единство конструкции и демонтажа ярче всего проявляется в вариативности развития текста и в том, что органичным элементом стиха Кальпиди становится автокомментарий. В последовательном развертывании стиха поэт совмещает два аспекта: создает текст и одновременно объясняет, как он его создает, – обнажая конструкцию, одновременно дает несколько версий развития образа и темы.

С этими стилистическими принципами связана вся жанрово-стилевая организация поэзии Кальпиди: нередкий астрофизм стихотворений, лексическая пестрота, обилие отступлений, обнаженные стыки фрагментов или концовки-обрывы: *Я спешу финишировать, как спешат на неожиданный поезд: разбрасываются вещи, выдвигаются ящики столов, разбивается лампа, а спешащий только и успевает, что*

оставить более или менее <...> понятную записку родственникам (М., 84). Что же тогда держит текст? Энергия, скрытая под псевдонимом «Интонация» (М., 26). То есть мы снова возвращаемся к лирическому «Я» как высшей инстанции единства текста. Интонация, это характерно кальпидиевское энергичное придыхание <...> рефлексий (М., 53) – высший уровень авторской репрезентации в тексте. Это мимика душевных движений, тело голоса. Она персональна и тепло телесна. Сама поточность речи призвана передавать энергию творческого акта.

Поэтому в текстопостроении доминирует свободная вариативность в сочетании разнородных элементов, а не принцип точности выражения. Ведь *главное – вырвать у речи трепет истины, не заботясь о мотивированности образов, метафор и т. д.* (М., 55). Борьба с речью на ее территории – это и есть творческая стратегия Кальпиди. Он как бы пытается сбить речь с толку.

Ворона летит сквозь седые тrefы,
сие означает: метель, ворона,
минус присутствие точной рифмы,
но это вульгарно. Сползает крона
с клена, который, похоже, тополь.
Кисель в кастрюльке густеет, время
ему подражает; остроу: некрополь –
точка его замерзания. (Бремя
рифмы меня уже доконало,
никак мне ее не переперечить:
что в косу хлеб заплетает хала –
что я изувечен враждебной речью.
(М., 51)

До логического предела и обнажения коренных принципов поэтики принцип автокомментария доведен Кальпиди в его книге «Мерцание», не имеющей, пожалуй, развитых жанровых прецедентов в русской поэзии (если не считать, конечно, державинских объяснений и наброски комментариев к «Стихам о Прекрасной Даме»). Большинство стихотворений в этой книге сопровождаются вынесенными за



текст обширнейшими построчными комментариями, где автор поясняет каждый шаг текста, проповедует и исповедуется. В этом творческом жесте несоизмеримость слова и автора достигают своего апогея, тотальности абсолютной персонификации. Каждое слово дополняется жестом героя – интонационным, волевым, мимическим, каждое стихотворение рассматривается как персональный жест, как поступок, как событие.

Многие особенности поэтики Кальпиди (тот же автокомментарий, цитатность, стихия игры) внешне кажутся чрезвычайно близкими постмодернизму. По существу же его поэтика, как уже отмечалось, прямо противоположна постмодернизму. Постмодернизм исходит из тезиса «смерти автора» и, соответственно, децентрализации текста. В поэзии Кальпиди, напротив, эксцентричность текста связана с тотальным присутствием автора, персонифицирующегося в тексте.

Напряженный персонализм поэзии Кальпиди связывает его с коренными традициями русской поэзии, и проявляется это родство не в стилистическом, а в духовном поле традиции. Если что и должно привлечь к его поэзии самое пристальное внимание, то это не столько изощенный инструментарий, обнаруживающий принадлежность к поэтической генерации 1980-х, сколько резко выделяющий его из ряда современников масштаб заявленных притязаний, бесстрашие, с каким он принимает на себя тяжесть никогда не решаемых словесно-духовных задач.

Это настолько всерьез, что на поле традиции он позволяет себе и шалость, и дерзость, и травестию. Именно потому, что чувствует себя в традиции дома. Он естественно и органично чувствует себя в пространстве, очерченном пушкинским «Пророком» и «Осенним криком ястреба» И. Бродского, поэтому рискует назвать Сережей Набоковым героя программного стихотворения «Несколько лестничных клеток его отдают от...», где разыгрывается мистерия инициации поэта на улицах Перми в «пьяной Мотовилихе».

Свобода и естественность, с какой Кальпиди принимает и проживает в своей лирике проблематику русской поэзии, заставляет усомниться в прогнозах о грядущем, а то уже

и состоявшемся кризисе самосознания русской литературы, окончательной утрате ею претензий на духовное водительство. Вопреки этим прогнозам, вопреки искусству концептуалистского минимализма и постмодернистской относительности, в поэзии Кальпиди не в качестве стилизации или цитаты, а вполне органично живет как раз то понимание задач и смысла поэзии, которое за последнее время подверглось наибольшей скептической переоценке. Его интуиции близки метафизике русского символизма.

Все сказанное о поэтике Кальпиди подводит вплотную к ответу на поставленный вопрос, почему его художественная модель оказалась более продуктивной, чем модели Парщикова и Жданова. Что касается Парщикова, то его поэзия по природе своей лишена, видимо, достаточно емкого внутреннего принципа развития, механизма постоянного обновления. В предисловии к своей итоговой книге «Выбранное» он, соглашаясь с замечанием А. Левкина, пишет, что его стихотворения «Жужелка» и «Тренога» можно рассматривать как универсальные «модули для восприятия всего моего письма: если не «Жужелка», то – «Тренога» на всем протяжении книги; одно стихотворение центростремительное, другое центробежное, и так галопом по страницам»²⁸. Действительно, выбор оказывается не очень богатым. В поэтике Парщикова есть некая имманентно заложенная обреченность на повторение. Развитие возможно лишь путем введения все новых и новых предметов описания. Но это развитие все же экстенсивное. А по существу: еще одна «Жужелка» и еще одна «Тренога». Экзистенциальная составляющая в творчестве Парщикова не актуализирована. Он антилиричен. Дело не в том, недостаток это или достоинство. Такова особенность поэтики, сосредоточенной на описании. Она замкнутая и по своему в своей замкнутости совершенная.

Поэзия Кальпиди реализует по существу романский принцип развития. Такие возможности лирики прогнозировал еще Ю.Н. Тынянов, угадывая в единстве блоковского поэтического творчества принципы «романа еще новой, нерожденной (или неосознанной?) формации»²⁹. Случай Кальпиди вполне подтверждает прогностическую силу этой теории.



ческой рефлексии. Поскольку поэзия Кальпиди сюжетизирует биографию, то в результате постоянно требует продолжения, и оно непременно следует в очередной книге.

Кроме такого макроструктурного принципа, динамизм творчества Кальпиди поддерживается стилистической открытостью его поэтики, уже пережившей несколько достаточно серьезных стилистических мутаций, не потеряв при этом своего макроединства. В целом сформированная им художественная модель, сопрягающая автора и текст в сложной системе динамических отношений, оказывается чрезвычайно богатой возможностями дальнейших трансформаций, возможностями обновления.

К концу 1990-х годов творчество Кальпиди, наконец, попадает в фокус некоторых общественных ожиданий, вызванных сознанием исчерпанности постмодернистской волны. Со стихами Кальпиди в современную поэзию после долгого перерыва вернулся давно похороненный теоретиками масштабный лирический герой как персонификация индивидуальной и поколенческой судьбы. Именно это почти архаическое и порядком забытое явление сообщает его стихам новизну открытия и выделяет его на фоне современной русской поэзии. При всей новизне поэтики духовно и интенционально Кальпиди идентифицируется с «основным руслом русской нравственно-исповедальной классической лирики», как точно диагностировал это Г. Айги по впечатлению от книги «Мерцание». Действительно, оставляя в стороне вопрос об исторических масштабах, нельзя не видеть, что присущий Кальпиди принцип персонификации лирического «Я» родственен поэтикам М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, А.А. Блока, С.А. Есенина, В.В. Маяковского. В этом контексте он и стремится идентифицировать себя с ними и предпочитает запальчиво выяснять отношения не с современниками, а с классиками. У него восстанавливается и утверждается соразмерность личности и большой метафизической темы: о Боге, о смерти, о времени, об истории. Соразмерность принципиально важна сейчас, когда все зыбко, относительно, и единственная проверка высказывания на истинность заключается в ответе на вопрос: «А кто это говорит?» По крайней мере, в случае Кальпиди ясно, кто говорит. И это вызывает доверие.

Но статуса безусловной авторитетности слова неизбежно оказывается мало для Кальпиди, самоценность слова отвергающего. Мало для претворения, натурализации собственной личности в творчестве. Чем далее, тем больше единицей высказывания для него становится отнюдь не слово, но жест, поступок, творческое поведение. Не акция или перформанс, а жизненная практика творца особого, внутренне сакрализованного текста. Текста, разворачивающегося в пространстве пустынного уральского ландшафта. Его поведенческий сценарий также принципиально иной, чем у Парщикова и Жданова.

4. Стратегия творческого поведения В. Кальпиди

Чтобы оценить новизну поведенческой стратегии Кальпиди, его жизни в культуре, стоит еще раз соотнести его опыт – уже в этом, поведенческом аспекте – с опытом поэтов-современников.

Вопросы стратегии творческого поведения не входили в актуальное проблемное поле метареализма. Внимание поэтов этого направления было сосредоточено на проблематике языка описания, актуализации культурных контекстов и кодов. Поведенческие стереотипы оставались инерционными, воспроизводя традиционные представления о поэте-пророке и поэте-мастере. И Парщиков, и Жданов так или иначе разделяют пушкинское «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон». «Житейски – ты один, а бытийственно – совсем другой», – пишет Жданов³⁰. Поведение художника лежит вне зоны художественной рефлексии. В жизни поэт – частный человек, не совпадающий с текстовым «Я». Показателен в этом смысле подмеченный многими критиками контраст биографического Ивана Жданова с воображаемым «Я» его стихов.

Потому для Жданова особенно характерен своеобразный билингвизм, двуязычие. Между языком его поэзии и языком его общения лежит пропасть. Это, кстати, хорошо демонстрирует книга «Диалог с комментариями». Но если у Кальпиди в книге «Мерцание» комментарии – это изоморф-



ный стихам исповедально-проповеднический текст и жест художника, то Жданов, понимая жанр чисто технически, передоверяет комментарии критику М. Шатуновскому, как бы снимая с себя ответственность за собственное поэтическое высказывание и не соотнося себя с ним лично.

Складывается впечатление, что новые условия бытования культуры оказались неблагоприятными для типа поведения, характерного для большинства метареалистов. В России пока отсутствуют условия успешной адаптации «элитарного» художника: академическая среда не имеет соответствующих институций. (В этом смысле адекватно положение Ольги Седаковой, но ее пример скорее исключение. Не случайны попытки Парщикова адаптироваться на Западе, вне России.)

В общем, происходит какое-то зависание в промежутке. Примечательна хроникальная заметка популярного критика о Парщикове: «Приходил Парщиков, которому все больше любопытно жить в Москве и который уже хочет не очень уезжать жить в Германию: уезжать, но не очень как-нибудь»³¹. Подмечено точно: «хочет не очень уезжать», «уезжать, но не очень как-нибудь». Здесь остро схвачена та самая фигура зависания, невключенности, которая характеризует ситуацию Парщикова и Жданова.

Актуальность художественного опыта Кальпиди поддерживается и тем, что он активизирует поведенческий аспект существования художника в культуре. Отказавшись от разграничения «житейского» и «поэтического», поэт стремится к жизненно-творческой целостности. Жизнетворческие интенции и представления о поэте-демиурге не остаются у него предметом поэтических деклараций, они определяют стратегию его творческого поведения. Соразмерность «лирической личности» и жизненного действия становится для Кальпиди принципом поведения и категорией оценки. Поэтому харизматический герой поэзии Кальпиди – это не только лирическая маска. Но и модель поведения.

В поведенческом плане особо значима масштабная общественно-литературная деятельность Кальпиди на Урале. В 1990-е годы он стал видным организатором литературной жизни. За год, с октября 1992 по октябрь 1993 года, он издал в Перми одиннадцать поэтических книг под амбициозной

маркой «Классики пермской поэзии». С 1995-го предпринял издание журнала «Несовременные записки», организовал культурный фонд «Галерея», провел серию творческих вечеров московских поэтов в Челябинске, составил, отредактировал и издал два обобщающих тома современной литературы Урала: антологии «Современная уральская поэзия» и «Современная уральская проза». Этот последний пример особенно красноречив. Идея, составление, оформление, редактирование и верстка – все было сделано одним человеком – Кальпиди. Семиотически это очень характерный жест: демиург все творит сам и из себя. Во всех предприятиях Кальпиди интересно следующее: только отчасти и скорее формально, чем по существу, его акции подчинены старому доброму культуртрегерскому сценарию. Внутренне, по своей символической форме, как знаковый жест художника, это нечто принципиально иное.

Художественная модель Кальпиди, резко актуализирующая роль автора, прямо предполагает недостаточность словесного текста. Максимально реализуя свои художественные интенции, Кальпиди, по существу, разыгрывает роль, подобную роли мифологического культурного героя. Как культурный герой, он творит культурное пространство в хаотически распадающемся, сопротивляющемся и враждебном мире. Более того, ему сущностно необходимо именно такое пространство, пустое и враждебное, чтобы проявить экстремальный характер своих интенций. Вот его показательное заявление по поводу своей общественной деятельности: в Челябинске «плохо не потому, что здесь делали водородную бомбу. У нас ее потому и делали, что отрицательная энергетика данного места притягивает себе подобное. <...> Тем не менее именно здесь, где энергетика находится «ниже уровня моря», только и стоит что-нибудь строить. Во всех других местах мы вынуждены будем только перестраивать, путаясь в чужих удачах и неудачах <...>. Строительство чего-либо – процесс интимный, а не массовый. Он даже интимнее любви, потому что в любви почти всегда участвуют двое, а в строительстве участвуешь только Ты!»³²

Подобно мифологическому культурному герою, он уже стал персонажем местного литературного «фольклора», по-



являясь то как «гений К.» в прозе Н. Горлановой, то как персонаж стихов Д. Долматова и А. Колобянина. У последнего, например, присутствие-неприсутствие Кальпиди оказывается точкой отсчета времени: «уж восемь лет, как с нами нет Кальпиди». Показательны и строки свердловчанина Игоря Богданова, особенно отчетливо проявившего мифологический ореол творческого поведения Кальпиди:

В Перми набился сумрачный народ,
На революцию в большой обиде.
Народ кривил *освобожденный* рот –
И говорил стихами из Кальпиди³³.

Как мифологический культурный герой, Кальпиди выступает изобретателем языка, он озвучивает дикий ландшафт. В своей общественно-литературной деятельности он создает локальный литературный контекст. И создает прецедент новой модели творческого поведения в условиях неоднородного культурного пространства России. Одним словом, творит локальный поэтический миф.

Принципиальная поведенческая ориентация Кальпиди на уральский локус многое объясняет в его творческом развитии. Действительно, существенные аспекты поведенческих сценариев Жданова, Парщикова и Кальпиди раскрываются в проекции на структурно важную для культуры России оппозицию: провинция – центр. Она не только сохранила свою актуальность, но стала еще более значимой в современной культурной ситуации. Культурная асинхрония периферии и центра традиционно предопределяет для художника выбор: оставаться или уезжать. Быть современным поэтом можно только в столице.

Парщиков и Жданов предпочли стезю современных поэтов. Провинциалы по происхождению, московские метареалисты избрали вполне традиционную стратегию покорения столицы. Они ее покорили, но зона современного непредсказуемо сместилась.

Кальпиди, напротив, избирал стратегию местничества, верности материнскому ландшафту. Это осознанная позиция, которая, в частности, проявляется в демонстративных

отказах от поездок на Запад, от поездок в Москву. Кальпиди программно осознает себя поэтом провинции, поэтом Урала: *я крайний Уральского края, счастливый и настоящий*. (Забегая вперед, скажем: Урал Кальпиди тоже неоднороден, и Перми принадлежат особые функции в его личном самоопределении. Этой проблеме посвящены специальные разделы работы.) В сущности, только на Урале Кальпиди может вполне реализовать стратегию культурного героя. Подобная роль и соответствующий поведенческий сценарий только и возможны в условиях провинции, с ее разреженностью культурного пространства, с ее культурной асинхронией по отношению к центру. Культурный герой возможен именно в условиях враждебного и хаотического мира. Иначе говоря, случай Кальпиди – это очевидно специфический случай провинции. В плотно заполненном культурном пространстве столицы такой поведенческий сценарий вряд ли можно реализовать.

Однако выбор Кальпиди резонирует с общей динамикой культурного процесса в России. Социально-политическая и экономическая регионализация ведет к серьезным следствиям в области культуры. Каждый регион стремится интенсифицировать собственное культурное своеобразие, восстанавливать местное культурное предание. В этом процессе преобладают, правда, реставраторские тенденции, мифологизация прошлого. Кальпиди же строит новый локальный культурный контекст, создает новые локальные культурные мифы.

Виталий Кальпиди предъявил художественную модель, парадоксально сочетающую внешне разнонаправленные аспекты. Высокая степень культурной и языковой рефлексивности и живое ощущение конвенциональности языка сочетаются у него с установкой на непосредственность «наивного» лирического высказывания, прямое авторское слово; житнетворческая устремленность, глобальная метафизическая тематика и жесткая иерархия ценностей – со спонтанностью живого опыта и сугубой конкретностью воспроизведения жизненного потока. Эти аспекты удерживаются в противоречивом единстве самой личностью поэта, который творит одновременно текст искусства и текст жизни, сам становясь объектом своего творчества.



Так что мало сказать, что поэзия В. Кальпиди биографична. Биографизм у него становится конструктивным принципом творчества, биография сюжетизируется, осознается в телеологической перспективе судьбы и разворачивается в квазироманный сюжет, объединяющий все творчество, книгу за книгой. И в фокусе его лирического романа – харизматический автор-герой, осознавший свою призванность, принявший вызов и разыгрывающий драму судьбы на апокалиптически подсвеченных сценических площадках уральских городов: «косоносой Перми», «прокольного Свердловска» и «города Ч.». В стихах Кальпиди происходит последовательная мифологизация уральского ландшафта.

Важно, что такая биография, как у Кальпиди, становится текстом культуры, потому что его деятельность размещается уже не только в печатном пространстве листа, но распространяется на пространства ландшафта, а также литературной, культурной и социальной жизни.

И совершенно ясно, что пермские страницы творческой биографии и лирики Кальпиди многое определили и в его становлении, и в его творческой стратегии. Пермский текст впервые проявился как осознанная культурная реальность именно в поэзии Кальпиди, и одновременно Пермь существенно повлияла на жизненный и творческий сюжет поэта.

5. Пермский миф В. Кальпиди

В семиотической истории Перми и в истории пермского текста последних двух десятилетий стихи «пермского цикла» Кальпиди стали самым крупным событием. Именно с ними локальный текст вступил в фазу своего самоосознания и самоконструирования.

Условным названием «пермский цикл» мы объединяем несколько десятков стихотворений Кальпиди 1982–1993 годов, в которых Пермь непосредственно тематизирована. Именно эти стихи о Перми, вошедшие в книги «Пласты» (1990), «Аутсайдеры-2» (1990), «Аллергия» (рукопись; 1992)³⁴ и «Стихотворения» (1993), составляют сердцевину поэтического мира Кальпиди 1980-х – начала 1990-х годов, именно

в них концентрируются ситуации сквозного лирического сюжета: в познании Перми и в поединке с Пермью свершается становление лирического самосознания и обретается собственный поэтический язык.

С другой стороны, в стихах Кальпиди Пермь впервые стала объектом последовательно развивающейся художественной рефлексии и в результате была *открыта* как самоценная поэтическая реальность и модус поэтического языка.

Пермь, пожалуй, самый развитый индивидуальный миф Кальпиди. В многочисленных стихотворениях, посвященных городу, образ Перми постоянно колеблется на грани реальности и зловещей фантазмагории. В поэзии Кальпиди 1980-х – начала 1990-х годов Пермь как индивидуальный художественный миф и как язык заняла исключительное место, она трактовалась вообще как исходный материал вновь создающейся поэтической реальности: *из разрушенной тары, жестинок и пермской газеты я сварганил ковчег* (А., 101; 1989).

Поэтическая речь Кальпиди о Перми складывалась в процессе решительной деконструкции официальной риторики города, клишированной официозной фразеологии: «красавица Кама», «рабочая Мотовилиха», «Пермь – порт пяти морей», «орденоносная Пермь», «красавица Пермь».

Однако, в отличие от А. Решетова, который обходил стороной подобные звонкие мыслительные и словесные штампы, Кальпиди намеренно вступал с ними в языковое взаимодействие. Как бы сдирая шелуху советской урбанистической фразеологии, он обнажал агрессивную индустриально-военную сущность города, и тогда даже род Перми оказывался подмененным:

Город с военными кличками улиц и улиц матросовых и кошевых,
город с собесом для мертвых и зорко хранящий живых,
город энергии для попадания под дых,
город-мужчина, двусмысленно названный: «наша красавица Пермь»³⁵.

То же переворачивание происходило и с другим локальным культурно-языковым фетишем, священным урочищем города – *красавицей Камой*. В стихах Кальпиди «водный про-



спект» города приобретал зловещий характер: *Кама стальная набычилась* (А., 76; 1989); *Кама – жуткая река* (А., 21; 1982); *псиной разит полуистлевшая Кама* (П., 113; 1987).

Для Кальпиди, как и для многих его сверстников, была особенно характерна повышенная чувствительность к символизму города. Это поэт города, он чувствует символизм его пространства, так же, как иной чувствует символизм природы. Открытие Перми у Кальпиди предстает как проникновение в ее потаенную сущность, и в этом сказался общий поколенческий импульс, один из главных импульсов андеграунда – к развенчанию советской мифологии, открытию сокрытого.

Но в чем сразу проявился незаурядный творческий потенциал Кальпиди, так это в языковой и предметно-образной конкретности. Его город – это не город вообще как элемент универсальной символики мировой культуры с соответствующими ему сюжетными схемами и мотивами, а именно Пермь. Его язык – это не язык обобщенно-усредненной поэтической традиции, а непосредственная языковая данность повседневности: язык советского официоза и маргинальный язык улицы.

В локальном литературном контексте у Кальпиди был вполне определенный адресат языковой полемики – В. Радкевич, незаурядный поэт, полностью подчинивший свой дар эстетизации заданных идеологических конструкций: он кодифицировал городское пространство, опираясь на универсальный советский код. (Мы уже анализировали стихи Радкевича в предшествующих главах.) В. Радкевич последовательно вписывал Пермь в заданную властью систему идеологических координат, открывая в городе, его ландшафте, реалиях, истории смыслы, вводящие Пермь в единое пространство монументального советского мифа.

От этого мифа и его языка отталкивался Кальпиди. В стихах, посвященных памяти поэта, он резюмировал свое отношение к городу Радкевича: *то место, где страх побывал, не заселишь любовью*.

Памяти Владимира Радкевича

Грачи и кентавры, и зимний забег электрички,
повадкой десанта отмеченный снегопад –

вся эта природа имеет убогие клички:
грачи, электричка, кентавры и снегом набитый посад.

Я мог рассказать, отчего появились кентавры
сначала в строфе, а декаду спустя – по лесам,
зачем наследили мочой, разбросали для зверя отравы...
Я мог рассказать, но пусть каждый дознается сам.

Кентавры не кони – их не остановят поводья.
Они мне приснились, но это, поверьте, не сон.
И мне тяжело разучиться глядеть исподлобья
На беглую Пермь или на Соликамский район.

То место, где страх проживал, не заселишь любовью.

(П., 119; 1986)

Мы привели это стихотворение и как выражение языковой позиции Кальпиди. Кентавры – это, помимо всего прочего, – знак высокой поэтической традиции, мира прекрасных поэтических форм, всегда готовых к использованию, рабочий инструментарий высокой поэзии. Но проблема в том, что то «место, где страх проживал», невозможно понять и освоить, *проговорить* с помощью готового языка, даже такого авторитетного и универсального, как язык античного мифа. Все же: *Кама – не Лета* (А., 28; 1984).

Кальпиди мифологизирует предстоящую реальность, но он избегает простого решения: разместить город в готовом и – в качестве художественной нормы – санкционированном пространстве *античного мифа*. Его Пермь – не Троя, град обреченный. Если *античное* и входит в стихи Кальпиди, то только в виде грубо травестированных фрагментов, осколков мифа: в его стихах и в его городе *на кухне ночной греет пыльные уши Мидас*. Это осознанная художественная тактика «избегать сравнения» (*снег избегнул сравненья с татаро-монгольским нашествием мух* (П., 61) предмета с близлежащими и уже стершимися для восприятия реалиями. Поэтому нередко сравнение проводится через отрицание сравнения. Пример такого грубо травестирующего и остраняющего подхода к мифу – стихотворение о речном порте Перми.



Душещипательный романс

В камском порту объявился Гомер.
 Псиной разит полуистлевшая Кама,
 крысы в пакгаузах топают на манер
 стада диких слонов. (Для начала романса не мало?)

Злая вода, излучившая спектр павлина,
 как железяка, грохочет на каменном дне.
 Неподражаема баржа, сиречь ундина,
 в пятнах бензина при ясной луне.

Город стоит за спиной деревянной коня,
 в прожекторах на кифаре Гомерище воет
 (первые звуки уже рассмешили меня):
 «Слышу и запах, и гул догорающей Трои...»
 (П., 113; 1987)

Отказываясь от готовых форм мифа, Кальпиди схватывает и усваивает сами основы мифологического мышления, семантические первоэлементы мифологического языка и конструирует из них свою реальность, проговаривая ее на собственном ее языке, на маргинальном языке городской улицы.

Пермь Кальпиди отличается предельной повседневной конкретностью. В поэзии 1980-х вообще повышается роль жесткого по фактуре «интерьерного» (пресловутая «чернуха») аспекта изображения. Жесткость и намеренная натуралистичность выступала как знак выхода в реальное пространство из пространства идеализированного – советского.

Поэтому и Пермь вошла в стихи Кальпиди прежде всего не парадными, а маргинальными своими пространствами, окраинами: «караулка у оптовой базы», камский речной порт, ночные кухни, Мотовилиха, кладбища, «свалка Вторчермета»; не улицами, а переулками, а если упоминался проспект, то это был «пыльный Компрос». По детализации городского пространства Пермь Кальпиди очень конкретна, вплоть до указания точного местожительства поэта:

живет по адресу – ул. Подводников, 4 – 56, в Перми
никудышный сын, закадычный друг, бездарный муж и отец,
но он написал полсотни приличных стихов –
во всем виноваты они.

(А., 36; 1986)

Но при всей конкретности в многочисленных стихотворениях Кальпиди, посвященных Перми, образ города постоянно балансирует на грани натуралистической фиксации обыденных деталей и зловещей фантазмагии. Этот образ создается путем многообразного варьирования системы немногих устойчивых предметных мотивов, символических атрибутов Перми, которые в своеобычности своей достойны специального внимания.

6. Мотивная структура пермского мифа в лирике В. Кальпиди

Предметные атрибуты Перми в лирике Кальпиди становятся одновременно и продуктивно развивающимися, вырастающими в сюжет мотивами пермского текста. Рассмотрим здесь наиболее характерные из них. Один из обязательных атрибутов Перми в стихах Кальпиди – *снег*. Пермь у него почти всегда заснежена, это город гиперболически «набарабаненный» (П., 42; 1982) или просто «набитый» (П., 119; 1986) снегом, который производит в бесконечной работе некая «вьюжная турбина» (П., 70; 1986; А., 41). Поэтому пермский «снеговал» (П., 131; 1985) апокалиптичен, он напоминает извержение:

не Помпеи под пеплом, а Пермь *развалилась* под белым.
Областная зима – это *снегоразводный* процесс.

(П., 91; 1984)

(Курсив наш. – В.А.)

Но атрибут снежности не только вещественно и случайно обусловлен свойствами местного климата, для Перми как



поэтической реальности он онтологичен. Пермь расположена «на севере слова» (П., 131; 1985), и поэтому снег, засыпающий город, – это некий изначальный алфавит, которым безответно заваливает город распадающийся в Перми Бог:

Все кончено. И Бог молекулярен.
Он вместо снега ссыпал алфавит:
Его язык в Перми непопулярен,
на нем уже никто не говорит.

(П., 50; 1987)

В другом случае снежные хлопья – это переодетые числа: *Кто это в хлопья одел арифметический рой?* (П., 70; 1986; А., 41).

Со снегом у Кальпиди постоянно связан мотив агрессии, напора стихии: *зима стерженеет*, бешено вращая *жидкие лопасти холода* (А., 21; 1982), снегопад обнаруживает *повадки десанта* (П., 119; 1986), *пастью белых акул нарывают сугробы* (П., 91; 1984), и *вьюга неистова*, как *татаро-монгольское нашествие* (П., 61; 1987). Пермь Кальпиди погружена в вечную *свистопляску пурги* (П., 76; А., 48; 1983).

С атрибутом снега тесно связан другой, его дополняющий, – *ветер*.

Пермь у Кальпиди – это холодное *стойбище ветров* (П., 37; 1982), город, где *злые осы сквозняков* с гудением летят по *ржавым патрубкам переулков* (П., 37; 1982). Город уже *подытожен ветром* (П., 76; А., 48; 1983), и ветер *черствый корж Перми на доли режет* (П., 58; 1983).

Субстанциальным качеством Перми у Кальпиди становится также *темнота*. Город погружен в ночь, и эпитет «ночной» отмечает множество ситуаций и площадок жизни: *Я бегу, свои легкие нешмоверно взрывая, /по ночному кварталу* (П., 172; 1980), *мелькают ночные переулки* (П., 76; А., 48; 1983). Ночную жизнь Перми оживляет только «размолотый треск худосочных реклам из неона» (П., 76; А., 48; 1983).

Нетрудно заметить, что сосредоточение на семантике ночи и темноты обнаруживает поколенческие ориентации Кальпиди, которые эпиграмматически выразил И. Жданов в подхваченной критикой 1980-х годов формуле: «Мы верные

граждане ночи, готовые выключить ток». Но в «пермском цикле» *ночь* – это не только поколенческий маркер.

Темнота и ночь – атрибуты метафизической природы Перми, и в этом смысле они индивидуальны и конкретны. Темнота Перми гиперболична: *здесь темень такая, что даже чихнуть темно* (Аллергия, 62). Пермская темнота почти вещественна. Она такова, что *крошечная Пермь*, как сажа, *пачкает темнотой* (Аллергия, 13). Наступление ночи словно переводит город в иное агрегатное состояние повышенной плотности, в котором начинается его таинственная и подлинная жизнь:

Слой за слоем в асфальтовом запахе свежей накатки
опускается темь на прямые проспекты Перми,
и неоны трещат, точно в улье мохнатые матки,
и коксуеться ночь, и трамбуют ее фонари.

(П., 91; 1984)

Ночь в пермских стихах Кальпиди – это внутреннее имманентное состояние города:

Пермь, у ореха внутри тоже кривляется ночь.
Сколько ж орехов сломать, чтобы с твоею сравниться?

(П., 70; 1986; А., 41)

Характерно, что пермская ночь *кривляется*. Атрибут *кривизны* устойчиво характеризует Пермь в стихах Кальпиди, маркирует пространство Перми и становится онтологическим свойством поэтической реальности.

Кальпиди наделяет пространство Перми признаками кривизны, лабиринтности очень настойчиво. В локальном контексте это тем более явно, что Пермь издавна гордилась *прямызнюй* своих улиц. «Пермь выстроена правильнее Нью-Йорка», – как заметил некогда П.И. Мельников, и его фраза теперь настойчиво цитируется во многих историко-краеведческих описаниях Перми. У Кальпиди же Пермь *кривоколенная* (С., 87), приведенная выше строка на *прямые проспекты Перми* (П., 91; 1984) – единичная формула. Пермь в стихах Кальпиди – город с онтологически искривленным простран-



твом, поэтому свойство кривизны приобретают даже пресловутые проспекты: *переулки* подъедала проспекта рваная змея (А., 21; 1982). В планировочном отношении в Перми нет переулков в точном смысле этого слова, это регулярный по своей застройке город. А в Перми Кальпиди мы путаемся в *валежнике* ночных переулков (П., 76; А., 48; 1983), блуждаем в *ржавых патрубках гудящих переулков* (П., 34, 35, 37; 1982). Все дело в том, что «переулок» семантически связан с атрибутом *кривизны*, а она характеризует пространство потустороннего мира, которому принадлежит, по Кальпиди, Пермь. Поэтому Пермь – *косоногая*:

кто сегодня рыжей ночью мне покажет волчий норов? –
косоногая сатрапка, бабка, бросившая внуков, –

атропиновая Пермь.

(А., 45; 1981, П., 66; 1982)

Неожиданное антропоморфизирующее город определение – *косоногая* – устойчиво. Герой блуждает «по твердым, как *горб*, сквознякам *косоногой* Перми» (П., 34; 1982), «в *косоногой* Перми дочь не знает отца» (П., 37; 1982).

Лабиринтность, кривизна Перми выражаются и в том, что Пермь в стихах Кальпиди предстает как *пространство странствий*. Герой существует в этой поэтической реальности, как правило, в модусе блужданий по городу, это городской «шатун» (П., 76; А., 48; 1983), бродяга, его жизнь – городская Одиссея.

Если структурно и семантически идентифицировать тип художественного пространства, представленный пермским циклом Кальпиди, то ближайшей ему аналогией будет так называемое «выморочное место», свойства которого достаточно полно проанализированы Вяч.Вс. Ивановым и В.Н. Топоровым в работе о славянских языковых моделирующих семиотических системах³⁶. В ближайшей же художественной традиции прототип Перми угадывается достаточно легко – это пространство «Метели» Бориса Пастернака, которой, в свою очередь, предшествуют метельные пространства «Бесов» А. Пушкина и «Снежной маски» А. Блока³⁷. Связь точно прослеживается даже на уровне



Черт подует в кулак – город срочно возьмет оборону,
кожемитом подошв будет снегу бездарно трубить.

(П., 76; А., 48; 1983)

В этом выморочном пространстве, где властвует нечистая сила, раздолье только inferнальным птицам. Пермь Кальпиди густо заселена черными птицами: *Пермь – пернатое засилье, вотчина ворон и галок* (А., 45; 1981, П., 66; 1982). Здесь снег воронами декоративно закапан (П., 91; 1984), а при входе в заколдованный круг Перми нам салютуют, залпами треща, воронами заряженные рощи (П., 50; 1987). Черный окрас, разумеется, не только предметный атрибут, но символический классификатор inferнальности зловещих пернатых: *грачи черные изнутри – и не загадка, каким цветом их крик обозначен* (П., 70; 1986; А., 41). Следуя логике мифа, Кальпиди предлагает иронический вариант этиологии пернатости Перми: *Вилообразный дракон, пролетая Уральский хребет / (Змей ли Горыныч? Короче – фольклорный садист), / был обнаружен Иваном и сбит, но секрет / в том, что разбился на тысячи каркнувших птиц* (П., 56; 1987).

Глубинным внутренним свойством выморочной реальности Перми, актуализированным в стихах Кальпиди, является все пронизывающий мотив оборотничества, выражающий inferнальную сущность города. В Перми нет ничего прямого, непосредственно данного, все кривляется и переворачивается: *над Камой, <...> – перевернутый при отраженьи треЧ / кривлялся* (С., 88). Распространенный вариант этой доминанты – мотив ряжения, переодевания, маски, сокрытия истинной сущности. Сомнительна даже река: *смотрите: река вдоль Перми пробирается пешая. / Как ей не надоест наряжаться уральской водою?* (П., 171; 1980). «Пермский командор» притворяется невинной фигурой гипсового атлета, */трехметровым веслом намекая, что Кама – не Лета* (А., 28; 1984). Иначе говоря, Пермь предстает как пространство кривляющихся личин.

Характерно, что в ряде пермских стихотворений Кальпиди присутствует отсылка к театру. Слово *премьера*, прозрачно анаграммирующее имя «Пермь», – одно из знаковых слов его словаря. Оборотничество в пермском мифе Кальпиди,

таким образом, связано и с интерпретацией одной из реальных черт городской жизни: Пермь традиционно гордится статусом театрального города. Обыгрывание этой реалии в стихах Кальпиди подчеркивает устойчивый статус темы театральности в рамках провинциального текста русской литературы. Сошлемся на мнение Т.В. и П.А. Клубковых, в работе которых проанализирована устойчивая семантическая связь категорий *провинциальности* и *театральности*, выражающаяся в «формировании театральной метафоры» как объяснительной структуры провинциальной жизни³⁸.

Свойство оборотничества как универсальное качество Перми совсем не безлично. За всеми инфернальными свойствами городского пространства чувствуется единый субъект превращений (*кто-то Черный*) – режиссер тотальной игры: *Кто это в хлопья одел арифметический рой?* (П., 70; 1986; А., 41). *Кто этот город сочинил сполна?* (П., 1985).

Город в стихах Кальпиди предстает не только в предметной конкретике и единстве, пронизанных мифологическими мотивами. Пермь живет и действует как единое существо, Пермь *персонафицирована*. Но чаще в изображениях Перми присутствуют отчетливые териоморфные черты: у города «семипозвоночнорастущеупрямогигантское тело» (П., 131; 1985); «переулки подъедает проспекта рваная змея» (А., 21; 1982). Мотив змеи в описании Перми всплывает и в пушкинской реминисценции: *Словно взломанный череп коня, Пермь лежала, и профиль Олега <...> запечатал окно караулки* (П., 76; А., 48; 1983).

Пермские мосты у Кальпиди напоминают о допотопных чудищах пермского периода:

Энергичный, заваленный фарами мост –
 унисон интенсивных клаксонов машин.
 Мост – пружина гудрона, и хобот, и хвост,
 хоровая капелла чешуйчатых шин.
 Мост – тире в предложении: «Берег – на берег
Нападает». Мост *лижет* вонючий топляк,
 И уже не понять, где спекается снег
 на реке, где качается звездная тля.

созвездья Льва, Тельца, болезни Рака,
но, если зоопарки Зодиака
согнать в один, он рассмеется дракой –
я не впустил. Тогда поперла Пермь.

(А., 94; 1988)

7. Сюжет поединка с Пермью

Итак, личная история Кальпиди, его глобальные темы – культура и жизнь, человек и времена, человек и Бог – разыгрываются в пространстве *открытого* им пермского мифа, в котором конкретное и метафорическое образуют единый художественный сплав. Пермский миф стал ареной действий героя, пытающегося в самом себе восстановить связь времен. Поэтому столкновение с Пермью стало основой лирического сюжета первых книг Кальпиди. Город вызывал у него чувство ужаса и тревоги: *Господибожетымой! Что за земля эта Пермь, господибожетымой!*

Уроки Перми оказались жестокими:

Пермь, ты учила меня (даже не на пари)
тенью воды утолять жажду.

(П., 70; 1986; А., 41)

В пространстве пермского мифа появляется опасность стать жертвой города, исчезнуть в игре кривляющихся отражений и теней:

Тень моя спит на стене (дочь – в разноцветной слюне).
Тени приснятся Пермь. Городу – моя тень.
Я пребываю в двухъярусном сне, вся голова в огне.
Господибожетымой, что за земля эта Пермь?

(П., 70; 1986; А., 41)

Возникает и уподобление героя городу, а точнее, поглощение городом человека. Мотив поражения, подчинения городу также встречается в стихах пермского цикла:



Этот день состоит из погоды, вина и болезни <...>
 Мое тело трясет от ударов сейсмичного сердца, что вряд ли.
 А мой мозг – это карта Перми после аэросъемки, что правда.
 (А., 101; 1989) (Курсив наш. – В.А.)

Но все же встреча с Пермью стала для Кальпиди прежде всего источником самопознания и сопротивления, его лирический пафос изначально определился как пафос героический. Поэтому главный мотив отношений с Пермью – борьба и соперничество, поединок. В стихотворении «Взгляд», где раскрывается понимание творчества как драматического диалога-поединка с миром, именно Пермь выступает персонализированным выражением злоумышленной враждебности мира. Здесь сюжет нехитрой детской игры – кто кого пересмотрит – разворачивается в метафору героического поединка с ускользающим и принимающим разные личины чудовищем. Учитывая мифологическую семантику взгляда, наиболее родственны Перми чудовища: Василиск и Горгона.

Пермь, посмотри на меня! Кто из нас более зряч?
 Каждый дождливый четверг мир обновляет себя:
 строится новый каркас, но архитектор – циркач:
 очень похоже на дождь или начало дождя.

Взгляд как бы дышит: на вздох он забирает предмет,
 выдох в пространство срыгнет трехмерно оплавленный лом.
 Стала слезою листва, ибо сведенный на нет
 лес уже восемь минут стянут петлистым зрачком.

Яблоком глаза надкушена в полном комплекте весна
 вместе с пчелой, одуревшей в душном дурмане перги.
 Глаз, студенистый до дна, но не имеющий дна,
 топит в себе, как щенят, все – от пчелы до Перми.

То, что всплывет до утра, станет премьерою дня,
 но навернется четверг, и завершится сезон.
 Взгляд возвратится ко мне, но не застанет меня.
 Спущенной тетивой будет дрожать горизонт.

(П., 65; А., 42; 1983)

Обмен взглядами завершается победой героя, и лирический сюжет пермского цикла (и в целом первых трех книг) строится именно так: как преодоление Перми, победа в поединке. Тема преодоления Перми строится у Кальпиди многомерно. В пространстве пермского мифа разворачивается и орфическая тема поэта-героя:

Приди мне в голову, что Пермь сродни аиду,
что я почти Орфей, спускающийся в ад,
я б наказал себя билетом на «Аиду»
и, чтоб наверняка свихнуться, в первый ряд.
(С., 30)

Тень Орфея, хотя и остранена здесь ироническим жестом (типический для Кальпиди прием сравнения через отрицание), помянута не всуе. Это глубинная проекция самоощущения Кальпиди, его понимания задач и масштабов ответственности поэтического призвания. Здесь он сосредоточенно серьезен, и обычное для него травестирирование мифа не снижает пафоса темы. Поэт-герой призван, чтобы спасти мир. И эта тема решается как раз в связи с Пермью.

И кто-то Черный, пачкаясь в пыли,
вернул в патрон с гранитной резьбой
Пчелиную конструкцию Перми
и свет включил, и – выпрямился рой.

Кто этот город сочинил сполна?
Кто кукловод? На ниточках: волна,
заводик, соль, чья роль так солоня
<...>

И город, что на ниточках дрожит,
дрожит и не испытывает боль
и все-таки дрожит, как реквизит,
играющий глухонемую роль.

Но я зайду за речный восток,
за сочиненный проволочный дождь
спросить: «насколько подлинный висок



пульсирует, вминированный в дочь?»

И нити я обрежу, и тогда
 плеснет с небес картонная вода,
 и прочая расклетится погода
 над мусорною косточкой Перми,
 и ровно в семь, нет! – около семи
 на алфавит рассыплется природа.
 Я из гербария состряпаю траву
 и подогрею на сухом пару,
 внедрю в нее шмеля густую тень
 и с вавилонского на наш переведу
 его гудок-перевертень:

«Увиж-жу-у луг и гул «у-у», ж-живУ»

(А., 46)

Это стихотворение вносит в пермский текст Кальпиди новый и принципиально важный мотив: Пермь – это и кто-ническое чудовище, и жалкая жертва инфернальных сил. Встречается этот мотив, конечно, и в других текстах, он системен: *Пермь – затравленная мышь* (А., 45; 1981, П., 66; 1982); *беглая Пермь* (П., 119; 1986); *Пермь – детдом* (А., 45; 1981, П., 66; 1982).

Другой важнейший, кроме поединка, аспект пермского лирического сюжета у Кальпиди – это инициация героя. Погружение героя в Пермь, познание чудовищной тайны открывшегося пространства и преодоление этой тайны в героическом поединке составляют звенья поэтической инициации. В целостном составе этот сюжет разворачивается в большом стихотворении «Несколько лестничных клеток...», которое и хронологически (1993), и логически завершает пермский цикл.

Ритмико-интонационный и синтаксический рисунок первых строк (*Несколько лестничных клеток его отделяют от /летнего августейшества тополевых седин* (С., 87-90) сразу вводит нас в литературный контекст темы. Это прямая отсылка к «Осеннему крику ястреба» Иосифа Бродского. Провокативное имя героя – Сережа Набоков – обозначает другой литературный ориентир, из тех, в поле которых выстраивает свой путь В. Кальпиди. Внешний лирический сю-

жет стихотворения – прогулка по городу, маршрут которой выстроен в тексте в деталях, и любой читатель, знакомый с топографией Перми, восстановит его без усилий.

Вообще городская прогулка как сюжет – это отдельная тема, поскольку здесь мы имеем дело с определенной культурно-символической формой взаимоотношений человека с миром. Недаром прогулка так тесно связана с поэзией, и нередко она входит в текст лирического стихотворения как организующий его мотив: «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Прогулка имеет существенное отношение к познанию и самопознанию³⁹.

Так и в повседневности: отношения человека к городу не ограничиваются утилитарной стороной, прогулка – одна из форм функционально невынужденных отношений человека с городом уже как с символическим объектом. Утилитарно бесцельные наши блуждания по улицам есть не что иное, как различные формы коммуникации с городом, который в таких случаях выступает перед человеком прежде всего своей означающей текстовой поверхностью. В прогулке город открывается как «собеседник», или играет роль кода, помогающего нам что-то уяснить себе, или воспринимается как сообщение, которое мы перечитываем, открывая в нем что-то новое.

Именно в этом аспекте и разворачивается прогулка по Перми в стихотворении о городской одиссее Сережи Набокова:

Прогулка его по городу – не вылазка в зоопарк,
а сложное путешествие пламени по свече,
в сравнении с чем открытия остросюжетной Ост-
Индии – прятки стекол из детской игры в «секрет».
(С., 88)

Герой действительно совершает настоящее путешествие, погружаясь в сложную и живую игру с городом. Это духовное приключение, где город проявляет себя как живое сознающее существо, личность, с которой герой вступает в контакт. Из такого путешествия нельзя вернуться прежним. И Сережа Набоков в своем странствии через Пермь переживает озарение, посвящается в поэзию:



Мимо тюряги, кладбища мимо, минуя мост,
в пьяную Мотовилиху вырулил наш поэт

<...>

Он шел, затаив под сердцем суетность воробья,
навязчиво приборматывая к дюжине слов мотив,
смысл которых падал внутри самого себя
в обморок (бракадабре мелоса уступив
пальму, каштан, березу первенства; и метель
звуков першила в горле, а на пролом слюны
ринулась, то и дело переходя на трель,
я бы сказал, прохлада длиною в длину длины.
Сережа икнул от счастья, чихнул и устал; над ним
щепотками белой соли вечерние мотыльки
кружили, врывались в волосы и, не образуя нимб,
к нимбу-таки стремили воздушные вензельки.
Мелькнули гусиной кожей покрытые плечи – дочь;
прошли вереницей жены, свернулась в морщину мать;
над Камой, где – перевернутый при отраженьи треч
кривлялся, элементали летали людей имать;
из глаз выливались слезы: Сережу скрутил восторг
разлуки; он видел город как бы через стекло
рифленное; постепенно он двинулся на восток,
куда его полунечто влажное повлекло;
вибрация, как печати, с него сорвала виски
(цензура правдоподобья смолчала), глаза назад
с трудом поглощали зренье, шуршащее, как пески,
но здесь – затемнение в тексте, чему я отчасти рад.
Сползала река за туго натянутый горизонт,
проклюнул скорлупку сферы неведомый нам птенец
и засуетились звезды, имея на то резон –
успеть помигать, покуда я не написал:
КОНЕЦ.

(С., 89, 90)

Итак, прогулка по Перми превращается в посвящение, инициацию. Недаром в описание состояния героя прокрадывается обычный для изображения шаманской/поэтической инициации мотив расчленения-трансформации тела: «вибрация, как печати, с него сорвала виски».

Тема инициации объединяется с темой разлуки с городом: он познан и преодолен. И в этом смысле слово «конец», завершающее стихотворение о Серее Набокове, накладывает рамку на пермскую тему в поэзии Кальпиди.

Тема прощания с городом, завершенная в этом стихотворении, была развернута в ряде стихотворений книги «Аллергия», оставшейся в рукописи. Там она звучала без интонации примирения, которая присутствует в стихотворении «Несколько лестничных клеток...», а, скорее, с оттенком некоей ярости разрыва, преодоления. Прощаясь с городом, Кальпиди деконструировал собственный миф:

Траура знак: я сбрываю за бровью бровь,
режу ресницы. Теперь хоть базальт буровь
(или бури?) рассекреченными глазами.
С неводом злой сетчатки пускаюсь вплавь
и обнаружу, что пермская эта фря
(кем, как страшилкой, годами пугал зазря
я население) – архитектурная сплетня
без головы (но не всадника), без царя
в той голове, что увидеть, увы, нельзя.
Но научил я поэтов кричать «банзай!»
городу-выдумке, брешущему (см. лай
чистопородных дворняг шерстяных, репейных).
Город – фантазм, придумка, а не Бабай...
<...>
Не было города, не было страха, не
будет в моей биографии и во сне.

(А. 62, 63)

В этом стихотворении отчетливо звучит важный для понимания пермского цикла Кальпиди мотив преодоления детского страха. Хтоническая Пермь – это даже не Бабай, которым пугают детей, а фантазм сознания. Этот мотив вскрывает психологический аспект отношений поэта с Пермью, которую можно рассматривать как проекцию глубоких психологических конфликтов, коренящихся в травмах детского сознания. Психоаналитический аспект творчества Кальпиди – это большая и важная тема. Мы коснемся ее лишь в нужном для нас аспекте.



Интересно заметить, что прощание с городом у Кальпиди сопровождается мотивом изменения родовой принадлежности города: *город-мужчина, двусмысленно названный: «наша красавица Пермь»* (А. 13); «я продаваться приехал в *серьезный Пермь*, /видимо, первый присвоив мужицкий род /городу», а *Пермь – и рад!* (Там же, 62). Это весьма значимый, переломный момент развития мифа Перми у Кальпиди. Как в содержательно-символической, так и в языковой проекции фиксируется преодоление зависимости от Перми – Страшной Матери.

Психоаналитический аспект пермской мифологии Кальпиди точно очертила М.П. Абашева, заметившая связь его образа Перми с архетипом Великой матери. «В основном негативный аспект образа Великой матери переносится у Кальпиди на образ Перми (что соответствует логике мифа: город в мифологии может быть воплощением женского начала); иные враги, напоминающие о мотивах драконоборчества, – дракон, Змей Горыныч, Черный, Сильнозлой, Хмурый Папа – эпизодичны. Инициация героя осуществляется именно в противоборстве с Пермью, персонифицированной в злую ведьму. Сражение с ведьмой (как и проглатывание чудовищем и т. д.) – нарративный символ инициации. Противостояние героя ведьме сюжетно разворачивается в поединке взглядов (именно особый взгляд выдает ведьму и вместе с тем в мифологической традиции символически означает защиту, равен, например, сторожевым башням): *Пермь, посмотри на меня! Кто из нас более зряч?* С Пермью же связан у Кальпиди мотив тени: *Тень моя спит на стене... Тени приснится Пермь. Городу – моя тень.* Архетипический мотив тени усиливает негативную, связанную с вытеснением подсознательного, окраску образа Перми»⁴⁰.

В этом контексте мотив смены/разоблачения пола Перми означает полную победу героя над Пермью, преодоления ее противостоящей герою сущности.

В стихотворении «Сплетня», которое мы процитировали выше, обнаружена и языковая проекция пермской темы в стихах Кальпиди. Художественное овладение Пермью и преодоление ее связано у него с актом освоения собственного языка и обучения языку: *научил я поэтов кричать «банзай!»*



8. Пермь и проблема поэтического языка В. Кальпиди

Надо сказать, что отношение к языку проистекает из общей культурной установки Кальпиди, из его отношения к жизни и культуре, к правилам их репрезентации в собственном тексте. Сохраняя романтическую установку на эмблематическую укрупненность лица, Кальпиди в то же время полностью меняет привычное отношение к фону, на котором это лицо должно бы резко – по контрасту – выделяться. Он выводит героя из зоны ожидаемого романтического конфликта «я» и «они». Если сегодня принято дистанцироваться от так называемого «совкового сознания», то Кальпиди именно в своей лирической ипостаси подчеркивает, часто утрируя, родство с общим прошлым как исходным пунктом становления. Во всем: в экстремизме реакций и жестов, в языке, в скабрезном уличном остроумии, в неизживаемом подростковом сиротстве и солидарности со всеми «обманутыми, глупыми и странными». И в бездомности своей, как в общей биографии:

Ночная мифология страшилки:
 порхающая Черная рука,
 рояль, глотавший малышню без вилки
 и без ножа, кошмар тестомесилки,
 где из костей кладбищенских мука –
 все это заменяло Моисея,
 Олимпа разукрашенный чердак.

(С., 8)

Вот так, почти безымянный, попадает герой в мир, где нет ни Олимпа, ни Моисея, ни Христа, где дворовая стайка ребят заменяет семью, законы двора дают понятие о законах мироздания, а *ночная мифология страшилки* питает религиозную потребность. И в той же безымянности биография завершится:

Ты, в мир войдя, – вошел в чужую фразу
 посередине, и покинешь ты

ее задолго до конца, ни разу
не выследив, не подглядев вполглаза
ее неанонимные черты.

(С., 9)

В этом стихотворении («Ты»), открывающем книгу «Вирши для А.М.», Ты – не безличная маска, излюбленный объект пародирования штампов массового сознания: Ты это Я. Лирика Кальпиди живет в напряженном, сочетающем отрицание и солидарность диалоге Я и Ты. Все это о себе и почти о каждом. В зрелых книгах В. Кальпиди «совок» предстает перед Богом в нищете и нагоде своей, на развалинах Родины и вопрошает об истине, требует смысла, в самом вопрошании изживая свою «совковость».

Духовный склад лирического «Я» Кальпиди во многих отношениях – по максимализму духовных установок и требований к жизни – близок молодым героям Достоевского (от Раскольниковца до Ипполита и Аркадия Версилова), Базарову, а еще ближе по времени – Маяковскому 1913 года. Он смыкается с ними в бесстрашии и радикальности вопросов к миру, готовности взять истину (или заблуждение) на себя и проверить ее собственной судьбой.

Поэтому язык каждого как бы имеет право существования в поэтическом тексте Кальпиди. Эта речевая установка решительно расходится с привычными ожиданиями читателя стихов. Один из труднопреодолимых барьеров, встающих на пути читателя Кальпиди, – именно его словарь, насыщенный самым грубым просторечием.

Ранняя поэзия Кальпиди, достаточно широко представленная в его первой книге «Пласты», по языку восходит к поэтической традиции в ее высоком варианте. Но начиная с середины 1980-х годов и вплоть до 1993-го, то есть хронологически как раз в рамках развития пермского мифа, Кальпиди распахивает свою поэзию самой темной стихии искривленного – так же, как Пермь, искривленного – языка. Излузганного зоной, подворотней, уличной перебранкой, трамвайными сварам.

Этот пласт языка дан в книгах его «пермского периода» первой половины 1990-х годов шокирующе густо: «без бул-



ды», «фигня», «обжираловка», «загнуть», «ксива», «прибалтыши», «поволжские фрицы», «азеры», «чурки», «бардак», «похмелюга», «не в кайф», «опрокинуться», «хахаль», «кореш», «носопатка», «туфта», «бодяга», «плюнуть в зенки», «прошмондовка», «шалман», «значить», «паскуда», «квакала», «несознанка», «трахать», «надыбать», «зыркать», «оболдуй», «деваха» и т. п. В зоне этого маргинального языка даже вполне нейтральные слова начинают гримасничать, корежиться: так, например, «подсознание» вдруг выворачивается ухмыляющейся «подсознанкой». Такой речевой замес отвращает порой даже читателя, привыкшего к лексической свободе прозы нашего андеграунда: то ведь проза, а здесь лирика.

При этом речевые «скандалезности» (как сам автор их определяет) отнюдь не инкрустации для речевого колорита. Такова речь героя – парадоксально цельная в своей грубой силе, проросшая метастазами темного просторечия. Она спаривает в чудовищного кентавра классическую, как роза и соловей, лирическую эмфазу «О!» с языком подворотни: «О, до хера!» Вряд ли В. Ходасевич предвидел такие гибриды, когда «прививал классическую розу к советскому дичку».

Как совмещается подобная языковая практика с метафизической направленностью поэзии Кальпиди? Думается, это следствие той же максималистской установки на слияние жизни и творчества. Это ведь нечленораздельная наша жизнь мычит, бормочет, вопиет к Богу нечленораздельной речью. Здесь, наверное, ключ к метафизике жестокого и темного просторечия Кальпиди: поэт впускает в себя мутный поток искривленного языка в попытке – безнадежной? – просветлить его, оправдать всех «обманутых, глупых и странных», лишенных языка.

Итак, проблема Перми у Кальпиди неразрывно связана с проблемой языка. Однако Пермь как язык в поэзии Кальпиди имеет еще один, помимо стилистического, аспект. Этот аспект чрезвычайно важен и чрезвычайно устойчив в пермском тексте (об этом свидетельствует материал всех предшествующих глав).

Само имя Перми в поэзии Кальпиди оказывается основой конструирования поэтической реальности – через

его анаграммирование. На основе паронимической аттракции ключевого имени Кальпиди строит важнейшие образно-смысловые аспекты города. Имя «Пермь» порождает цепочку подобий, каждое из которых становится образно-символическим узлом, развивающим тему: ПЕРМЬ – иМПЕРИЯ – ПРЕМьера – ПЕРЕМена – ПРЯМой – ПЕРнатый – ПЕРо – тюРЬМа.

Мы уже показывали, что эпитет «ПЕРнатый» – один из постоянных атрибутов пермской темы. Это паронимический вариант имени «Пермь»: «Пермь – пернатое засилье, вотчина ворон и галок». Взаимно порождающая связь этих имен может быть продемонстрирована:

И я сойду с ума (не вПРЯМь, а ПоНаРошку)
и не Пойму, зачем из центра синевы
Полет спускает вниз раскрашенную крошку
ПЕРНатых дурачков, невинных, яко мы,
и в жанре голубка или – пускай – сороки
Он ходит по земле, напялив клюв ПРЯМой
(для конспирации), отмеривая сроки,
на жизнь отпущенные ПЕРМскою тюРЬМой?
(С., 31)

Не менее значима другая анаграмматическая пара. Мы уже показали, что один из конструктивных аспектов пермского мифа строится как развитие мотива театра, бутафории, лицедейства. Развитие этого образного ряда мотивировано, помимо исторической репутации театрального города, паронимической связью слов ПЕРМЬ – ПРЕМьера, актуализированной в ряде стихотворений.

Таким образом, очевидно: Пермь, начиная уже с имени, предстает в творчестве Кальпиди и многосмысленным символом, и разбегающимся по разным повествовательным векторам текстом, и персонажем стихов, и пространством самоопределения. Эта эвристически богатая образная парадигматика находит соответствия у соседей Кальпиди по поколению – у В. Дрожащих, Ю. Беликова, В. Лаврентьева. Более того, можно с уверенностью говорить о прямом влиянии созданного Кальпиди многогранного образа-символа на



поэзию более молодых авторов. Так или иначе, в соположении или через влияние, Пермь, встреча с Пермью стала для нового поэтического поколения общей темой, общей поколенческой нотой.

9. Пермская нота:

тема Перми в местной поэзии 1980 – 1990-х годов

В полную силу пермская нота прозвучала в 1980-е в стихах местных поэтов андеграунда. Это модное словечко – *underground*, под-земный – здесь, в Перми, получило приватный смысл близости к первоисточнику наитий: глубине и темноте. Именно Кальпиди первым актуализировал хтонические аспекты мифологии Перми и развил их до полноты художественной реальности. Благодаря ему Пермь подземная, inferнальная впервые обрела развитый художественный язык, заговорила.

Мы «поэты гула, каких-то подземных толчков», – говорит об основной ноте своего поколения Юрий Беликов. Так они слышат сегодня Пермь: «совмещение, напластование и наезд друг на друга каких-то тектонических плит».

На рубеже 1990-х отчетливее всего в Перми прозвучали голоса Виталия Кальпиди, Владимира Лаврентьева и Владислава Дрожащих. Помимо прочего в творчестве их объединило открытие города как самодостаточной поэтической реальности – сложной, многосоставной и далеко не самоочевидной.

Оказалось, что город не так уж и прост:
он себе на уме, как бывалый шизоид.
По ночам он, к примеру, похож на погост,
на пустынный ландшафт из времен мезозоя.

Он прикинуться может порой дураком,
антикварною лавкой различнейших табу.
То свернется в тугой каучуковый ком,
то назойливо лезет в нутро, как антабус.

Если в сделанный в нем поперечный разрез
запустить пятерню в медицинской перчатке,
то нашаришь в зачаточной форме прогресс...
Да чего только там не нашаришь в зачатке!

В нем срослись в монолит, в исторический страз
лобовой авангард с метастазами страха,
колоссальный размах, инструктивный маразм,
предвкушенье побед с ожиданием краха.

Мы купили друг друга, как кошку в мешке,
и теперь неразлучны, хоть тресни, до гроба.
Я торчу, как микроб, в его толстой кишке,
да и город во мне затаился микробом.

Только будучи даже заразно больным
или высланным за оскорбление словом,
я вернусь в этот город навязчивый снова –
мы одною веревочкой связаны с ним ⁴¹.

Это стихотворение Владимира Лаврентьева из книги с программным названием «Город», вышедшей в 1990 году одновременно с книгами «Пласты» и «Аутсайдеры-2» В. Кальпиди. Оно характерно как раз тем, что выражает новое ощущение места собственной жизни и новое к нему отношение, характерное для творческого поколения 1980-х. Пермь для этого поколения поэтов вдруг потеряла самоочевидность, постулированную языком советской культуры, и предстала как сложное напластование смыслов – социальных, исторических, культурных, экзистенциальных. Общий вектор поисков был вектором поисков мировой культуры, в пространстве которой можно было бы в конце концов осмыслить свое существование.

Подобная проблема поэтического пространства, в котором можно разместить и осмыслить самого себя, возникает перед каждым поколением, переживающим кризис системы ценностей. Главным открытием пермских поэтов-восьмидесятников было то, что в поисках самоопределения, как оказалось, нет необходимости перемещать себя в далекие



символические пространства мировой культуры: пространство античного или какого-либо иного мифа, средневековой, возрожденческой, модернистской или постмодернистской Европы. Оказалось, что символика мировой культуры размещена здесь, в повседневном существовании места твоей собственной жизни, в той самой Перми, где ты живешь: *hic Rodus, hic salta*.

Это особенно ярко проявилось в городских стихах Лаврентьева:

Зима. Компрос. Сырые паруса
развешаны сушиться над Компросом
(Город, 11; 1988)

Ироническая отсылка к знаменитой строчке Мандельштама была вполне в духе времени, более или менее остроумные ее вариации можно найти в десятках стихотворений 1980-х годов. В случае Лаврентьева важна ориентация именно на местные обстоятельства. Оказалось, что Компрос (Комсомольский проспект – одна из центральных улиц города) может вполне осмысленно разместиться в том же пространстве, где размещается знаменитый список кораблей. В стихах Лаврентьева Пермь (топографически всегда точная: *Некто в серой выглаженной тройке /на углу Шевцова и Компроса <...> /утром двадцать пятого апреля*) – это город стиснутых пространств и спрессованного, скрученного времени. Это время сквозисто, в городскую повседневность врываются знаки иных пространств и времен. В стихотворении «Прогулка по трамвайным рельсам», бредя по трамвайным путям, *раздражая трамваи, ползущие к цирку*, герой встречает «священных зверей» (название книги Ж. Кокто) французского модернизма: Арто, Жакоба, Кокто. Они затерялись в складках пермского времени.

Только Пермь – не Париж, путь меж рельсами узок,
да к тому же совсем уже близко кольцо.
Хоть сегодня встречаются только французы –
Здесь великое равенство всех мертвецов.
(Город, 30; 1988)

Пермские стихи Вячеслава Ракова (середина 1990-х годов) в целом так же, как и стихи Лаврентьева, располагаются в рамках поэтического пространства, темпераментно очерченного Виталием Кальпиди. Родство это вполне очевидно и сказывается в общем ощущении inferнальности повседневного и знакомого городского ландшафта, в теме обреченного града.

Да, скифы мы, да, азиаты мы.
Ползут над Мотовилихой дымы,
Ползет трамвай под номером четыре
И Кама расплзается все шире⁴².

Вокруг Перми леса мычат, как скот на бойне.
Кто выдумал, что им не страшно и не больно.
Над ними поднялись, запричитали птицы,
Переворачивая небо, как страницу.

Два ангела летят по улице Краснова,
Заглядывая в сны и находя полову.
Здесь праведника нет и дальше будет то же,
Кошмарный город Пермь выгуливает псов,
Его собачья жизнь пошла гусиной кожей,
И дети отвечают за отцов.

(Пермь третья, 22; 1997)

Но оригинальность стихов В. Ракова, помимо их вполне индивидуальной тональности и стилистики, ориентированной на классическую норму, состояла в том, что он актуализировал социально-исторический и психологический аспект пермского текста, проблематизировал социально-психологический и исторический уровень отношений человека и места его жизни, акцентировал тему исторической вины: «дети отвечают за отцов».

Серое пламя напрасного дня.
Место на карте – в осеннем похмелье.
Впору полцарства отдать за коня,
Чтобы не слышать, как мелет емеля.



Чухлая Пермь над озябшей рекой
Косо свое нахлобучила имя.
Кто ей подаст на недолгий покой
И угостит по-приятельски «Примой»?
Кто перебросится с ней в дурака,
Град обреченный по-женски жалея?
Ходит по лицам слепая тоска
И наливаются известью шеи.

Общая чаша смертельных обид
В небе плывет тяжело и незримо.
Даже бессмертный здесь будет забыт,
Даже посылные следуют мимо.

Что же ты, Пермь, человечья нора,
Так ненадолго тепла надышала?
Снова ты не просыхаешь с утра
И о своих не печешься нимало.

(Пермь третья, 16; 1998)

Извечный смысловой обертон пермского текста – несоответствие города и имени (Пермь «косо свое нахлобучила имя») в стихах Ракова получает новый смысл: зазвучала тема ответственности за город такой, какой он есть, тема общей исторической судьбы и ее преодоления. Пермь Ракова – это прежде всего тяжкий исторический опыт круговой безысходной вины: «общая чаша смертельных обид», скрепляющая локальное сообщество в некий круг родового проклятия безысходности.

Мы были щенками, мы нянчили блох.
Отец отошел тридцати четырех.
Нетутошный лоб под ладонью июля
Вспотел от открытий. Он пил и мантулил,
А я, тот щенок, забывал, как умел,
Отцовские песни и как он их пел,
Пока не постигла ПРЕМудрая кара –
И вздрогнул щенок от ПРЯМого удара.

Эгей, родовая ловушка ПЕРМи,
 Прохлопай меня и обратно ПРИМи,
 Мой остров сирен, мой сиреневый ад,
 Где мне вспоминать всех родимых подряд,

Во всю тишину распуская морщины, –
 Мы капли огня над твоей матерщиной.

(Пермь третья, 18; 1996)

В этом стихотворении главная тема Ракова проявляется еще более отчетливо. «Родовая ловушка Перми» здесь имеет, конечно, не только смысл семейный. Это сгущенное выражение трагического опыта русской истории, своего рода исторического изнеможения надорвавшейся нации. В этих стихах мы выделили анаграмматическое гнездо, еще раз подчеркнув конструктивную роль ключевого имени в развитии локального текста.

В. Раков не ограничивается все же констатацией исторической вины и безысходности. В стихотворении, давшем название книге «Пермь третья», обыгрывая пермскую топонимику (названия городских вокзалов: Пермь первая и Пермь вторая) и опираясь на аллюзии Данте, поэт развертывает собственную перспективу преодоления Перми как негативного исторического и индивидуально-психологического опыта. Необходимо разорвать кольцо страха.

Пермь-Первая, Пермь-та-еще-подруга,
 Рождаешься и, как чибон, – по кругу,
 По кругу первому, Итаке, ИТК.
 Не успеваешь загореться спичка –
 Проскакиваешь лимб на электричке
 И начинаешь без черновика.

<...>

Вергилий шепчет, чтобы ты не мешкал,

<...>

Вот Пермь-Вторая подает вагоны,
 Ты вытираешь потные ладони,
 О Господи, какой же ты худой.



Спасительно врывается чужбина,
Земную жизнь пройдя до середины,
Ты выделил остаток запятой.

<...>

Ты вдруг перешибаешь обух плетью
И это называется Пермь-Третья,
Малиновая, окнами на сад,
Теперь вы с ней ни в чем не виноваты
И Одиссею нет назад возврата,
Когда он возвращается назад.

(Пермь третья, 24; 1997)

Та же тема преодоления нашла прекрасное воплощение в стихотворении, посвященном памяти художника Николая Зарубина, много сделавшего для актуализации и интерпретации пермского текста.

Озерные холсты, прохладное свеченье,
Тихонько подойти и покрошить печенья
Всем тем, кто здесь живет – от Камы до Алтая,
Переплывая смерть и музыку лая.

Под Пермью низкий звук и длинные пустоты,
Подземная пчела там заполняет соты,
Там время копится, к зиме загустевая,
И дремлет тело живописца Николая.

Успеть бы к осени добраться до постоя,
Где бирюзовый свет и облако густое,
И в том свету, подъятом, как акрополь,
Поесть крошки, пахнущей укропом.

(Пермь третья, 30; 1998)

Возвращаясь к Кальпиди, заметим, что его соперничество с Пермью разрослось в сложный роман с городом, и, как всякое органичное повествование, лирический (с эпическим потенциалом) этот роман имел свой финал. Счеты были сведены. Страшная Мать – хтоническая Пермь оказывалась «архитектурной сплетней», призраком, персонажем из детской

страшилки – проекцией детских страхов: «Город – фантазм, придумка, а не Бабай».

Миф рассыпался, но только в пределах индивидуальной лирической сюжетологии Кальпиди, в пространстве его стихов. Слово же было произнесено и зажило собственной жизнью уже вне воли того, кто его произнес. Оно оказалось на редкость точным и попало в резонанс с поэзией места.

Собственно говоря, Кальпиди очертил влиятельное поле пермской речи о Перми, задал ее темп и интонацию, сформировал символическую матрицу. В силовом поле этой речи, в напряженном с ним взаимодействии работают сегодня В. Раков, А. Колобянин и Г. Данской, ее следы нередки в стихах вполне далеких от Кальпиди А. Субботина и Ю. Беликова. Но кажется, что ресурс этой речи о Перми скоро будет исчерпан. Возможно, отдельные стихи В. Ракова с его идеей Перми третьей завершают виток поэтических рефлексий о Перми, начатый Кальпиди, и требуют нового поворота темы. По крайней мере, стихи А. Раха из книги «Сны» обнаруживают уже симптомы вырождения темы, приближаясь к опасной грани самопародии «пермской ноты».

Это не значит, что тема исчерпана. Пока что пермская поэзия вполне реализовала лишь негативистский комплекс inferнального города, Перми подземной. Возможно, Пермь небесная, «Пермь третья» как-то высветится в поэзии неизвестных нам пока авторов пермского текста.

¹ Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 98.

² Вайль П. Россия, литература и мы //Вечерние ведомости Екатеринбург. 19 декабря 1998. С. 5.

³ Термины, введенные К. Кедровым (метаметафоризм) и М. Эпштейном (метареализм), вызывали множество нареканий и многократно иронически обыгрывались («метаАфера» – Вс.Некрасов), но ничего лучшего предложено не было, и в конце концов «метареализм» стал практически общепринятым обозначением этой стилевой тенденции.

⁴ Парщиков А. Cyrillic light. М., 1995; Он же Выбранное. М., 1996; Жданов И. Фото-робот запретного мира. СПб., 1997.

⁵ Наиболее основательными и системными так и остались статьи М. Эпштейна на 1983 и 1987 годов. См.: Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1987. С. 139-178.



⁶ Парщиков А. Событийная канва // Комментарии. 1995. №7. С. 6.

⁷ Пригов Д.А. Манифесты. Вена, 1995. С. 338.

⁸ Парщиков А. Днепровский август. М., 1986. С. 71.

⁹ Парщиков А. Выбранное. М., 1996. С. 3.

¹⁰ Парщиков А. Событийная канва. С. 6.

¹¹ Парщиков А. Выбранное. М., 1996. С. 70.

¹² Там же. С. 9.

¹³ Там же. С. 85.

¹⁴ Жданов И. Место земли. М., 1991. С. 38. Далее ссылки на эту книгу даются в тексте в скобках после цитаты: (МЗ, 38).

¹⁵ Жданов И., Шатуновский М. Диалог с комментариями. М., 1998. С. 15.

¹⁶ Это противоречие поэтики И. Жданова точно определил Н. Славянский, спекулятивно используя его как аргумент для полного отрицания ждановского творчества: «Какой непреклонный проповеднический пафос, какой вещательный надрыв, будто исходящий на вас с самой Голгофы! Поднимаем голову – и видим, что это всего лишь распятый на столбе репродуктор». См.: Новый мир. 1997. №6. С. 204.

¹⁷ Кальпиди В. Мерцание. Пермь, 1995. С. 121. Далее ссылки на эту книгу даются в тексте в скобках после цитаты: (М., 121).

¹⁸ Опыт В. Кальпиди вполне отвечает одному из прогнозов О. Седаковой относительно траектории движения «новой» поэзии. Описывая опыт метареализма, она напрямую связывает его с развитием проекта русского символизма: «То общее, что я, вероятно, преувеличенно обозначаю в этих заметках, касается не манер, дарований, духовных ориентаций – а такой связности художественно-жизненного творчества, для которой в нашей традиции есть одна отдаленная параллель, одно прошедшее будущее: эпоха символизма». См.: Седакова О. Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов) // Вестник новой литературы. Вып. 2. Л., 1990. С. 265.

¹⁹ Кулаков В. После катастрофы. Лирический стих «бронзового века» // Кулаков В. Поэзия как факт. М., 1999. С. 273. Статья 1996 года.

²⁰ Кальпиди В. Ресницы. Челябинск, 1997. С. 22. Далее ссылки на эту книгу будут даваться в тексте: (Р., 22).

²¹ Кальпиди В. Стихотворения. Пермь, 1993. С. 18. Далее ссылки на эту книгу будут даваться в тексте: (С., 18).

²² Новое литературное обозрение. №19(1996). С. 312.

²³ Кальпиди В. Мерцание. Пермь, 1995. С. 7. Далее ссылки на эту книгу даются в тексте в скобках после цитаты: (М., № страницы).

²⁴ [Предисловие к публикации] Кальпиди В. Правила поведения во сне; О, сад; Мартовские строфы // Сегодня. 1994. 11 июня. С. 13.

²⁵ Кальпиди В. Аутсайдеры-2. Пермь, 1990. С. 46. Далее ссылки на эту книгу даются в тексте в скобках после цитаты: (А., 46).

²⁶ Кальпиди В. Пласты. Свердловск, 1990. С. 120. Далее ссылки на эту книгу даются в тексте в скобках после цитаты: (П., 120).

²⁷ XX век. Литература. Стиль: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900-1930). Выпуск I. Екатеринбург, 1994. С. 4.

²⁸ Парщиков А. Выбранное. С. 3.

²⁹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 249.

³⁰ Жданов И., Шатуновский М. Диалог с комментарием. С. 40.

³¹ Новое литературное обозрение. №16 (1995). С. 401.

³² Интервью // Челябинский рабочий. 8-19 октября 1996.

³³ Антология современной уральской поэзии. Пермь, 1996. С. 34.

³⁴ Книга «Аллергия» была подготовлена и даже подписана к печати в Средне Уральском книжном издательстве (Екатеринбург) в 1992 году, но автор отказался от ее публикации и забрал рукопись из издательства.

³⁵ Рукопись книги стихов «Аллергия» (1992). С. 13. Архив лаборатории литературного краеведения кафедры русской литературы Пермского университета. Далее ссылки будут даваться в тексте: (А. С. 13).

³⁶ Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период). М., 1965. С. 174.

³⁷ Образцовый анализ «Метели» представил И.П. Смирнов, который, в частности, подробно проанализировал структуру художественного пространства, реализованного в этом стихотворении. См.: Смирнов И.П. Б. Пастернак «Метель» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 236-253.

³⁸ Клубкова Т.В., Клубков П.А. Провинциализмы и провинциальный словарь // Русская провинция: миф – текст – реальность. М.-СПб., 2000. С. 151.

³⁹ Ср. жанр прогулки в русской литературе 1800 – 1810-х годов, в частности, «прогулки» у К.Н. Батюшкова, сюжетный мотив прогулки в прозе сентиментализма.

⁴⁰ Абашева М.П. Мифологическая семантика «женского» в лирике В.Кальпиди // Филологические науки. 2000. №3. С. 50.

⁴¹ Лаврентьев В. Город: Стихи. Пермь, 1990. С. 12. Далее цитируется в тексте: (Город, № страницы) с указанием года написания стихотворения.

⁴² Раков В.М. Пермь третья. Рукопись, 1999. С. 16. Архив лаборатории литературного краеведения кафедры русской литературы Пермского университета. Далее отсылки в тексте: (Пермь третья. № страницы), с указанием года написания.



Заключение

Пермь – не Париж, не Петербург, не Венеция и не Москва. Но о чем говорят эти «не», которые так легко умножить?

В эссе «По поводу классиков» Борхес рассуждает о том, что нет книг, о которых можно было бы безусловно сказать, что одна абсолютно значима, другая – по определению не заслуживает внимания. Понятие классического произведения географически и исторически относительно. В этой связи Борхес заметил, что хотя и не знаком с малайской или венгерской литературой, но уверен, приведись ему изучить их, в них нашлись бы «все питательные вещества, требующиеся духу»¹.

Не так ли обстоят дела с отношением человека к месту своей жизни? Сетования на бедность и пустоту своей среды обитания более чем обыкновенны. Как известно, хорошо там, где нас нет. Но если речь идет об *экзистенциально существном*, то каждое место жизни приурочено к бытийному «центру мира». В любом уголке есть все, что надо человеку для жизни и смерти, – «все питательные вещества, требующиеся духу». Мировая символика универсальна. Каждая река – это Река, каждый холм – Гора и каждый город – Город. Дело не в местоположении, а в устройстве нашего зрения, его чувствительности к внутренним формам вещей.

Анализ речи о месте (в первую очередь в художественных произведениях) и места как речи утверждает нас в мысли о том, что локальный текст, в нашем случае пермский, представляет собой пространство встречи с универсальной символикой культуры. Мировая культура не располагается в каком-то ином, внеположном творческому субъекту пространстве, она здесь, в месте твоей жизни – *hic Rhodus, hic salta*. Как бы то ни было, но мне, живущему здесь и теперь, мир дан в модусе Перми. Поэтому я и должен понять Пермь именно как состояние мира, что возможно только в живом диалоге с местом. Локальный текст как смысловая структура места жизни создает возможность такого диалога. В то же время локальное не растворяется в универсальном без остатка. Напротив, локальная приуроченность универсального сообщает ему живую конкретность повседневно данного.

Каждое место в своей культурно-исторической жизни генерирует текстуально организованную систему значений. Историческое становление пермского текста представляет собой развитие, многообразное варьирование и постоянное взаимодействие двух семантических доминант: мессиански окрашенной идеи избранности пермской земли и столь же интенсивно переживаемой идеи отверженности и проклятости этого места. Обе они восходят к прототексту Перми – «Слову о житии и учении Святого отца нашего Стефана» Епифания Премудрого.

Эти идеи полярны и в то же время глубоко взаимосвязаны, они по-разному интерпретируют объединяющее их представление о Перми как о бытийном пределе, месте спасения или гибели. В развитии пермского текста идеи избранности и обреченности оказались преимущественно приуроченными к двум основным референциям имени «Пермь» – Земле и Городу. Эта особенность пермского текста отличает его от петербургского, с которым имеется определенное структурное сходство. Пермь, в отличие от Петербурга, по-прежнему воспринимается как особая земля, древняя страна, хранящая в своих глубинах тайны архаических культур.

Такое восприятие Перми как страны загадок и тайн имеет стойкую традицию. Н. Гумилев разместил действие своей повести «Веселые братья», где смешаны фантастика, этнографический очерк и детектив, в Пермской губернии. Сюда, в глушь, с «зубной щеткой, сотней папирос и томиком Ницше» в котомке приехал его герой Мезенцев. Он рассчитывал найти глухой угол, где можно было бы укрыться от городской суеты, мирно «собирать народные сказки и песни», а попал в «страну безмерностей», где оказался на границе с неведомым, и в результате отправился с таинственным сектантом-авантюристом на поиски «города, которого нет на карте и который поважнее будет для мира, чем Москва»². Как Н. Гумилев в конце 1910-х, популярный современный беллетрист С. Алексеев в конце 1990-х размещает действие своего авантюрно-фантастического бестселлера «Сокровища Валькирии» на Пермской земле, в глубинах которой таятся сокровища древних ариев. Совершенно неискушенный в литературе автор «наивной» поэмы «Летали коршуны»



Е. Федорова, описывая детские воспоминания об эвакуации из Ленинграда, следует той же, что Гумилев и Алексеев, «литературной формуле»:

В центре древнего Урала
Мы остановились,
И чудесные картины
Нам в Перми открылись³.

Мы намеренно привели совершенно разнородные и не имеющие никаких внешних связей литературные примеры. Они красноречиво подтверждают живую реальность пермского текста как одного из топосов русской литературы.

Развитие пермского текста в русской литературе XX века свидетельствует о том, что его исторически сложившаяся матрица очень устойчива. Писатели модерна использовали пермский текст скорее как часть индивидуального мифа (В. Каменский) или продуктивную основу формирования собственных текстовых значений (Б. Пастернак). Для пермских писателей 1980–90-х годов обострились проблемы личного самоопределения, связанные с местом жизни. Семантическая двойственность пермского текста приводит к многообразной игре его значений, их постоянной семантической интерференции. Как показывает опыт изучения самосознания локального сообщества в 1990-е годы, исторически актуализируется то одна, то другая доминанта пермского текста. Если в пермской поэзии 1980-х – первой половины 1990-х годов резко акцентировано представление о Перми хтонической, inferнальной, то в самосознании творческой интеллигенции второй половины 1990-х явно начинает превалировать мессиански окрашенная идея избранности пермской земли, не получившая, правда, пока своего литературного выражения и реализующаяся в других речевых жанрах.

Однако интерес к такому роду существования культуры, как локальный текст, не ограничивается, на наш взгляд, проблемами изучения литературы. Бесспорной представляется значимость исследований локальной семиотики для краеведения и городоведения. Понятие локального текста дает возможность перейти от краеведческой описательности и эмпиризма

к целостному взгляду на историю города и края, поставить вопрос о *смысле места жизни* не в качестве отвлеченных разговоров и любительских фантазий, а как реальную культурологическую проблему. Понимание города как текста предлагает методологию целостного изучения территории, поскольку локальный текст образует контекст для каждого отдельно взятого факта местной истории, культуры и искусства.

Кроме этого достаточно очевидного, но и достаточно узкого интереса семиотическое видение города и края имеет более широкое значение. Вся совокупность реализаций локального текста, включая и художественные произведения, имеет, по нашему мнению, вполне практическое значение в формировании духовного и культурного пространства, жизненного мира современного человека. Текст города (любой территории) находит выражение в живой человеческой жизни, в ее повседневной практике.

Во-первых, как мы стремились показать, пермский текст имеет ярко выраженный креативный аспект. Экспликация символического поля Перми открывает глубокий источник для творческих интуиций, существенно влияет на локальные культурные практики.

Во-вторых, изучение Перми (и любого другого исторического локуса России, города или края) как семиотического объекта, как текста представляется важным не только в познавательном отношении. Ведь в сфере своего текста город находит себя (и мы его обретаем) как своего рода символическую личность⁴. То, что в вещном и утилитарно-функциональном аспекте восприятия города предстает в виде конгломерата внутренне не связанных, случайных или даже ничтожных вещей, в сфере текста обнаруживает не только свою значительность и сосредоточенную связность, но и смысловую активность, способность к постоянному порождению новых отношений. Здесь Пермь обнаруживает и ведет себя как личность, а не только как физическая окружающая среда. Выход в сферу локального текста означает для нас подлинную встречу с городом и начало его познания, открывает новый, духовно насыщенный уровень отношений человека и города⁵. Но и город, прорывающийся в сферу символического, впервые обретает себя в целом культуры.



Наконец, концепция города-текста имеет серьезное прагматическое измерение. Ее развитие могло бы дать надежную основу для эффективной культурной политики города и региона. Мы полагаем, что понимание текстовой ипостаси города как живой и действенной реальности дает подход к перспективной культурной стратегии развития города как целого. Стратегии, в основе которой лежит понимание города как текста, знание этого текста и соотнесение культурных акций и замыслов с его символической логикой. Идею такой культурной политики можно сформулировать кратко: пробуждать и развивать опорные смыслы локального текста и способствовать их трансляции в общероссийский культурный контекст.

Поэтому предложенный очерк пермского текста можно представить не только как теоретическое осмысление проблемы и интерпретационную модель, но и как введение в методологию практической деятельности, направленной на пробуждение памяти локального текста.

Семиотическая концепция локального текста вполне технологична. Текстовый аспект города – это тот род культурной реальности, в формировании которой гуманитарное знание играет исключительно активную роль. Открывая сознанию локального сообщества сферу символического, мы можем воздействовать на ее развитие. В практическом смысле это означает, что возможна культурная практика, целенаправленно влияющая на развитие локального текста города или, иначе говоря, локальной мифологии. Видение города как языка и текста дает ключ к осмысленной стратегии его развития.

¹ Борхес Х.Л. Соч. в 3 т. Рига, 1994. Т. 2. С. 157.

² Гумилев Н.С. Веселые братья //Гумилев Н.С. Собр. соч. в 3 т. М., 1991. Т. 2. С. 373, 359.

³ Федорова Е. Летали коршуны (страницы повести). Рукопись. АЛК.

⁴ Идея о тексте как своего рода мыслящем мире, семиотической личности и чтении текста как общении неоднократно формулировалась Ю.М. Лотманом в его работах 1980-х годов. См., например: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 5, 175, 185, 188; Он же. Семиотика культуры и понятие текста //Он же. Избр. статьи в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 132.

⁵ Анализ городской среды в аспекте категорий памяти и встречи предложен французским антропологом Марком Оже. См.: Ожэ М. От воображаемого города к городу фикции //Художественный журнал. 1999. №24. С. 60-75.



P. S.

Статьи разных лет



Пермь как место русской памяти*

У национальной памяти есть своя картография. Отмечена ли на карте русской памяти Пермь? Какой смысл инвестирован в это имя и какова конструкция этого смысла? Вот наш вопрос. Не стоит обращаться за ответом к пермякам – они пристрастны. Лучше спросить тех, кто здесь никогда не бывал, а мог только смутно помнить общей со всеми памятью культуры.

Поэтому мой очерк о символике Перми, о ее смысловой матрице построен как комментарий к двум текстам – Бродского и Набокова. Эти имена гарантируют чистоту эксперимента. Для того и другого Пермь – только имя, только звук, только туманный след памяти.

* Впервые опубликовано на французском языке в книге: Les sites de la memoire russe. Tom 1: Geographie de la memoire russe. Paris: Fayard, 2007. P. 98-111. Здесь печатается с незначительными изменениями.

1. Бродский: древняя таинственная северная страна – Пермь

Поиски Перми на карте русской памяти мы начнем с «Венецианских строф» Иосифа Бродского. Пермь как будто неожиданно появляется в первой части этого великолепного поэтического диптиха:

Так смолкают оркестры. Город сродни попытке
воздуха удержать ноту от тишины,
и дворцы стоят, как сдвинутые пюпитры,
плохо освещены.
Только фальцет звезды меж телеграфных линий –
там, где глубоким сном спит *гражданин Перми*.
Но вода аплодирует, и набережная – *как иней,*
осевший на до-ре-ми.

(Курсив наш. – В.А.)

«Гражданин Перми» – это, конечно, Сергей Дягилев, чей прах покоится на кладбище острова Сан Микеле. Детство и юность Дягилева действительно прошли в 1880-е годы в Перми – небольшом губернском городе на Урале, на берегу реки Камы. Отсюда восемнадцати лет он уехал в Петербург, где и началась его блистательная судьба, завершившаяся в 1929 году успением в Венеции.

Почему у Бродского появляется тень Дягилева, нетрудно понять. Текст стихотворения пронизан реминисценциями венецианских образов из произведений русских поэтов Серебряного века. Бродский описывает пустынный ночной город, полный отзвуков когда-то кипевшего карнавала: «где они все теперь – эти маски, полишинели, перевертни, плащи?». Эта строчка прозрачно напоминает об ахматовской «Поэме без героя», где Серебряный век русской культуры рисуется в тонах венецианского карнавала. И один из режиссеров этого карнавала – Дягилев, воплотивший и блеск, и двусмысленность той эпохи. Глядя сквозь призму русской культуры, разве нельзя представить Венецию грандиозной постановкой Дягилева? Поэтому Дягилев здесь – как спящий



демиург отгоревшего праздника. На нем держится память о масках и музыке. В ночном безмолвии, вопреки наступающей тишине, над местом его успокоения звенящим фальцетом поет звезда, и ей аплодируют воды каналов.

Но возникает вопрос, почему же Дягилев вошел в текст Бродского не прямо, а посредством такой отдаленной, казалось бы, от смысла и блеска его судьбы географической метонимии: «гражданин Перми?» Почему именно Пермь у Бродского стала эмблемой Дягилева, скорее уж гражданина мира, чем далекого провинциального города?

Всмотримся в детали текста. Только в строке появился *гражданин Перми*, как сразу повеяло холодом, и мерцающая набережная покрылась куржаком *инея, осевшего* на застывшей музыке. Пермь принесла с собой в текст дыхание севера. А если сформулировать точнее в культурном смысле, то – *гиперборейского севера*. Кстати, поэты той эпохи, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, венецианскими мотивами которых Бродский переплел свои строфы, считали себя гиперборейцами – журнал акмеистов назывался «Гиперборей».

Ну а Дягилев – гипербореец в сугубом смысле, по рождению. Дело, конечно, не в скромном провинциальном городе, который во времена дягилевской юности еще мирно спал в *передней культуры*, как выразился о своей родине другой известный пермяк, писатель, италофил и масон Михаил Осоргин. Дело в магии имени – *Пермь*. Изначально в памяти русской культуры Пермь – это далекий северный край, языческая земля, страна тайн, скрытых сокровищ и магических инспираций, мифическая снежная Биармия, а только потом – город. Константин Бальмонт, побывавший в Перми в 1915 году, отметил свой мимолетний визит строчкой: *Я был в Биармии великой*. Да, не в провинциальном городке, а в месте великой памяти. Вот этой Перми гражданином был Дягилев. Он, пришелец с магического севера, родины инспираций, место своего последнего покоя нашел в центре старой южной культуры. Эта нота пермской памяти был так же внятна Бродскому, как и русской культуре Серебряного века.

Чтобы понять, как складывалась пермская память в русской культуре, нам придется заглянуть в отдаленные времена.

По историческим меркам Пермь относительно молода. Она возникла в ходе губернской реформы, когда Екатерина II на месте громадных провинций петровских времен учредила несколько десятков губерний. Во множестве строились новые города, губернские центры. В их числе оказалась Пермь. Но важнейшее обстоятельство ее рождения состояло в том, что месту новому, в сущности *пустому*, тогда, в 1781 году, было дано древнее, уже насыщенное историко-культурной памятью имя. Город принял на себя груз этой памяти как свое собственное предание. История города Перми – это история вrastания в память своего имени.

Известная нам письменная история этого имени ко времени учреждения города насчитывала не менее восьми веков. Впервые оно встречается уже в XI столетии в древнейшем письменном источнике – Начальной летописи – в перечне племен, населявших северо-восточные окраины. А с XIV века в летописях, грамотах и указах появляются топонимы *Пермь Старая или Вычегодская* и *Пермь Великая*. Пермью Старой называли обширные земли на территории нынешних Кировской и Вологодской губерний в бассейнах рек Вятки, Вычегды, Северной Двины и Печоры, Великой – земли в верховьях Камы. Одновременно слово жило как имя народа: *пермяне, пермичи, пермяки*¹.

Но *Перми* не суждено было остаться обыкновенным этнопонимом с точечным, хотя и не совсем определенным значением. По крайней мере дважды, в конце XIV и в XVIII веке, Пермь попадала в фокус интенсивной саморефлексии русской культуры, обрастая постепенно плотной символической аурой.

В последней четверти XIV столетия, в унисон с Куликовской битвой, началось крещение языческой Перми – Русь двинулась на Восток. Это движение возглавил тогда пассионарный священник Стефан из монастыря Григория Богослова, что в Ростове. Одержимый апостольской идеей, Стефан прошел сотни верст по лесной глухомани вдоль рек Вымь, Вычегда и Сысола. Он разыскивал языческие святилища, крушил топором и сжигал идолов, основывал церкви и проповедовал Евангелие. Следуя примеру Кирилла и Мефодия, Стефан изучил язык пермяков, создал азбуку и перевел на



пермский язык богослужебные книги. К язычникам он обращался на их родном языке. Возможно, это и определило успех его проповеди. Стефан создал пермскую епархию и стал первым епископом Перми. Он умер в 1396 году. Крещение Перми довершили его преемники. В 1462 году новый пермский епископ Иона дошел до Чердыни и крестил Пермь Великую. Языческая Пермь стала христианской.

Эта история стала темой великого произведения. В конце XIV века один из самых замечательных книжников Древней Руси Епифаний Премудрый написал «Житие Стефана Пермского». Для русского читателя рубежа XIV – XV веков Пермь была *terra incognita*. Чтобы достоверно описать служение Стефана, Епифанию надо было «известно уведати о Пермской земле, где есть, и в киих местех отстоит <...> и котории языци обьседят ю»². Землеописание, судя по результату, увлекло автора не меньше, чем жизнеописание героя. Житие Стефана оказалось также повестью о «Пермстей земле». Подробно рассказывая о незнакомой стране, обычаях и верованиях ее обитателей, Епифаний создал впечатляющий образ Перми. Пермь у него – это таинственная языческая страна, «идеже поклоняются идолом, <...> идеже веруют в кудесы, и в волхованья, и в чарованья»³. Благодаря Епифанию представление о пермской магии и колдовстве стало отличительным знаком места.

С сочинением Епифания Пермь вошла в топику русской культуры как одно из ее символических мест. Темы Епифания получили в дальнейшем еще более интенсивное развитие. Вторая волна историко-культурной тематизации 'Перми' пришлось на XVIII век. В это столетие Урал переживал бурный экономический рост и превратился в крупнейшего в мире производителя металла, опоры военной мощи Российской империи⁴. Промышленное освоение Урала сопровождалось изучением его географии, истории и этнографии. Тогда и возникла поэтическая идея о родстве Перми и легендарной Биармии.

Впервые об этом заговорил шведский полковник Табберт фон Страленберг. После Полтавского сражения он оказался в плену и долгие годы провел в Верхнем Прикамье. Занимаясь изучением местных языков и древностей, Страленберг

пришел к выводу, что Пермь Великая есть не что иное, как загадочная Биармия, богатая северная страна, о которой рассказывали скандинавские саги⁵. Вслед за Страленбергом о Перми-Биармии писали М.В. Ломоносов и В.Н. Татищев, руководители уральских экспедиций академик И.И. Лепехин и капитан Н.П. Рычков. Немалую роль в сближении Перми и Биармии сыграло фонетическое сходство топонимов⁶. В итоге было едва ли не общепризнано, что «Пермия получила себе наименование от древней северной области Биармии, которая еще до приходу в Россию варяжских князей управлялась собственными владетелями или Князьями, военными делами и успехами, в древности приобретшими себе славу», что «Пермская страна в самой древности была славнейшая из всех земель, лежащих к востоку и северу»⁷.

Научно установленных данных о связи Пермского края с Биармией не существует. Скорее всего, и сама Биармия – типичный историографический фантом, такая же «неведомая земля», как Гиперборея⁸. Тем не менее трезвая научная критика мало повлияла на популярность идеи о тождестве Перми с Биармией. Она привлекала не только тем, что проливала свет на древнюю эпоху России, но и тем, что восстанавливала льстящую национальному самосознанию преемственную связь с легендарным северным царством. Поэтому Пермь охотно усвоила биармийский миф. Характерно, что одна из городских улиц, выходившая к Каме, называлась Биармской. О биармийском прошлом Пермской земли увлекательно рассказывали путевые очерки П.И. Мельникова, П.Н. Небольсина, Д.Н. Мамина-Сибиряка, Е.В. Шмурло.

Биармийскую легенду подпитывали рассказы Епифания о многочисленных языческих капищах и культе пермян, а также местные предания. В Пермской губернии повсеместно были распространены рассказы о чуди – народе, населявшем Прикамье в дохристианский период. Молва связывала чуди с подземным миром.

Напоминающие гномов европейского средневековья чудины слыли рудознатцами и металлургами, они рыли глубокие штольни, добывали руду, плавил металл⁹. Рассказывали о чудских заколдованных кладах¹⁰, о том, что, отказавшись принять крещение, чуди ушла под землю¹¹.



Ореол архаики, таинственной древности и магии, который приобретала Пермь благодаря Епифанию, биармийскому мифу и преданиям о чуде, поддерживался и археологическими находками. В XIX и XX веках на территории Пермского края были обнаружены тысячи литых медных и бронзовых фигурок животных и ажурные пластины с искусно стилизованными изображениями сплетающихся в странных сочетаниях медведей и лосей, птиц и рыб, людей и богов. Это местное искусство, пережившее расцвет в VII – IX веках н. э., получило название Пермского звериного стиля. Его предметы открывают мифологический мир древних пермяков, их космогонические представления. Уникальны многофигурные композиции с изображением монументальной Богини Матери, окруженной узором из сплетенных людей и животных и попирающей ногами ящера. Семантика и функции изображений Пермского звериного стиля до сих пор не получили сколько-нибудь убедительной интерпретации. Много неясностей остается в происхождении так называемого «закамского серебра», о котором говорили русские летописи еще в XIV веке. Речь шла, скорее всего, о серебряных изделиях из зороастрийского Ирана эпохи Сасанидов III – VII веков н. э., во множестве обнаруженных в Верхнем Прикамье. Как блюда и кувшины, бокалы и геммы из дворцов персидских царей попали на берега Вишеры и Колвы – до конца остается неясным.

А находок были тысячи. Обширная коллекция сасанидского серебра, собранная графами Строгановыми, составила основу коллекции Эрмитажа.

Так складывалась историческая память Перми. У всех ее оттенков был единый вектор: пермская мифология по преимуществу теллурична. Она апеллирует к таинственной глубине земных недр. Это тяготение закрепила геология. В середине XIX века Родерик Мурчисон открыл в Прикамье эталонные проявления нового геологического периода палеозоя. Он назвал его Permian – Пермский, мотивировав название связью территории с «древним царством Биармией или Пермией»¹².

Надо сказать, что теллурическая тема характерна для Урала в целом. Но если для горнозаводского Урала и его центра Екатеринбургa она связана с темой минеральных подземных

богатств, самоцветов, для Южного Урала с центром в Челябинске – с темой огня и металла, то для Перми земная глубина – это прежде всего глубина потаенной древности.

Это рассказы Епифания о языческих культах, Биармия, это таинственные образы Пермского звериного стиля, предания о чудских заколдованных кладах, городищах и могильниках, фантастические пещерные лабиринты, где таятся, согласно современной неомифологической версии, сокровища древних Ариев¹³. Пермский теллуризм имеет отчетливый хтонический колорит.

В русской памяти Пермь утвердилась как место действия чудесного, магического, заповедник живой архаики. Показательна в этом смысле неоконченная повесть Николая Гумилева «Веселые братья» (1916)¹⁴. Ее герой, молодой этнограф из Петрограда, едет в Пермскую губернию собирать фольклор, а попадает в «страну безмерностей», где его судьба круто меняется. Он знакомится с членами таинственной секты и пускается с ними в странствие к загадочному городу, затерянному в глубине уральских гор. Повесть наполнена мотивами магических практик и фольклорной жути.

Архаические мотивы пермской памяти отозвались у Бориса Пастернака. Изначально в индивидуальной топике Пастернака север был родиной поэтических инспираций. «Я смок до нитки от наитий и север с детства мой ночлег», – писал он в одном из ранних стихотворений. Поэтому его поездка на север Пермской губернии в 1916 году оказалась как бы путешествием к истокам своего воображения. Мотивами архаики насыщены уральские стихи Пастернака «Урал впервые», «На пароходе», «Станция». Они отозвались в романе «Доктор Живаго». Красноречиво в этом отношении описание шихана, где были расстреляны партизаны-заговорщики. Это каменная площадка, которую «по краю запирали отвесные, ребром стоявшие гранитные глыбы. Они были похожи на плоские отесанные плиты доисторических дольменов. <...> Здесь могло быть в древности какое-нибудь языческое капище неизвестных идолопоклонников, место их священных действий и жертвоприношений»¹⁵.

Это описание прямо возвращает нас к темам и образам пермской архаики.



Архаическая и магическая Пермь Великая ожила для современного читателя в романе Алексея Иванова «Сердце Пармы» (2002). Объясняя эстетику своего романа, Алексей Иванов говорит, что ее источник – это образы Пермского звериного стиля: «Я старался писать так, чтобы мир у меня был такой же дикий, косматый, обломанный по краям, вышедший из каких-то непостижимых недр»¹⁶. Эксперимент удался.

Реконструированная Алексеем Ивановым история Перми Великой XV века стала одним из самых ярких произведений русской литературы начала XXI века.

Проделанное нами путешествие по источникам, птавшим образ Перми как земли таинственной, древней и магической, вполне объясняет, почему Иосиф Бродский представил Дягилева как «гражданина Перми». Дягилев в Венеции – посланец северной страны безмерностей, с ее магией и тайной.

2. Набоков: кишащая упырями Провинция Пермь

Но у пермской памяти есть и другая грань. На ее след мы выходим в романе Владимира Набокова «Bend Sinister», в том эпизоде, где герой, профессор Круг, уподобляет подъем на лифте в небоскребе путешествию сквозь пласты геологических эпох. Лифт несет его «from the twinned night of the Kewenawatin and the horrors of the Laurentian Revolution, through the ghoul-haunted Province of Perm»¹⁷. «Кишащая упырями Провинция Пермь» – так перевел нужное нам место С. Ильин в русском издании романа.

В сложно сплетенной метафоре Набокова туго стянуты несколько реминисценций. Здесь есть и отсылка к стихотворению «Улялюм» Эдгара По, и отзвук «пермских дремучих лесов» как границы обитаемого мира у Пушкина, и пермский период – все это знаки древней магической Перми с ее хтоническим колоритом. Но появляется и нечто

новое – тема глухой и страшной провинции. Комментируя это место романа, Набоков заметил, что, помимо всего прочего, он имел в виду «ужасы советских трудовых лагерей»¹⁸. Так перед нами открывается другая грань пермской памяти в русской культуре: глухая провинция, место изгнания и ссылки. В этом образе историческое и символическое также образуют неразрывное единство.

Эта ипостась пермской памяти складывалась на протяжении всего XIX века и связана с восприятием Перми как города. До наших дней в употреблении имени «Пермь» ощущим дуализм двух значений: Пермь как древняя земля, страна, и Пермь как город. А в XIX веке контраст этих значений был разительным. В величественной тени, которую отбрасывала память полулегендарной Перми Великой, губернский город терялся и – по контрасту с ожиданиями – казался особенно жалким. Но, благодаря тому же контрасту, типичные черты провинциального города в облике Перми приобретали в глазах наблюдателей особую насыщенность, рельефность и многозначительность.

О Перми писали, как правило, по узнаваемым литературным лекалам губернского захолустья, но в ее случае эти черты проводились как-то особенно густо, с нажимом. Так, например, обычно подчеркивалось, что Пермь – это город *искусственный*, возникший, в отличие от исторически выросших городов, «по приказу», как заметил А.И. Герцен. Выпавшая на долю Перми роль столицы обширного, богатого и древнего края долгое время, вплоть до конца XIX века, не была обеспечена ни экономическим, ни человеческим потенциалом. «Пермь есть присутственное место + несколько домов + несколько семейств; но это не город губернии, не центр, не средоточие чувств целой губернии, решительное отсутствие всякой жизни», – резюмировал свои наблюдения А.И. Герцен, побывавший здесь в ссылке в 1835 году¹⁹.

Подобных искусственных городов в ходе губернской реформы в России в XVIII веке возникло немало. Был у них и общий прототип – Петербург. Но в отношении Перми ее происхождение «по приказу» генерализировалось, и город приобретал черты призрачного фантома. Емкий по глубине



обобщения образ города, существующего только на плане, оставил в своих очерках П.И. Мельников: «Если вам случилось видеть план Перми – не судите по нем об этом городе: это только проект, проект, который едва ли когда-нибудь приведется в исполнение. Почти половина улиц пермских существует лишь на плане <...> Поэтому, с первого взгляда, Пермь представляется городом обширным, но как скоро вы въедете во внутренность ее, увидите какую-то мертвенную пустоту»²⁰. О той же пустоте, принявшей вид города, писал современник Пушкина Ф.Ф. Вигель, побывавший в Перми в самом начале XIX века: «это было пустое место, которому лет за двадцать перед тем велено быть губернским городом: и оно послушалось, только медленно»²¹. А Д.Н. Мамин-Сибиряк называл Пермь не иначе как «измышлением административной фантазии»²².

Родство пермской поэтики с петербургской в этих репликах прослеживается отчетливо. Сказывается оно и в ощущении пограничности города. Пермь стоит на географическом и метафизическом рубеже, на краю. Далее – Азия, Сибирь, вообще – другой мир, иное. По иронии судьбы один из ручьев, служивших границей старой Перми, назывался Стиком²³ – так и значилось на топографических картах.

В inferнальных тонах описал свою встречу с Пермью А.И. Герцен. Как-то в пути на рассвете его разбудили лязг и звон железа. Коляску окружала партия каторжников. Полуобритые головы, утрюмые лица в скудном утреннем свете. Свирепый стражник, нагайкой стегавший заключенных. Герцен поспешил отвернуться и увидел: на дороге стоял столб, на столбе медведь, на медведе – Евангелие и крест. Герб Перми. Он приехал к месту назначения. Сцена на дороге живо напомнила ему образы Данте. Сидя под стражей в Крутицких казармах в Москве, Герцен занимался итальянским и читал «Inferno». Незадолго до въезда в Пермь на одной из почтовых станций Сибирского тракта он даже нацарапал на оконнице строки, высеченные на вратах Ада:

Per me si va nel' eterno dolore
Per me si va nella citta dolente

Вряд ли, приближаясь к месту ссылки, он не распознал в этих строчках имени города, где ему, как казалось, предстояло провести годы и годы: *Per me* – Пермь. Ожидания оправдались: «Пермь меня ужаснула, это преддверие Сибири, там мрачно и угрюмо»²⁴.

У такого восприятия города было историческое основание. *Per me* (через меня), т. е. через Пермь на протяжении всего XIX века следовал поток арестантов в Сибирь. И в этом смысле Пермь для тысяч и тысяч людей оказывалась преддверием каторжного ада. Много ссыльных было в самом городе. Два года, с 1812 по 1814-й, в Перми провел М.М. Сперанский. Отсюда он писал другу: «из всех горестных моих приключений сие было самое горестное <...> Видеть всю мою семью за меня в ссылке и где же! В Перми»²⁵. Имя города подано здесь с таким выразительным интонационным жестом окончательной безнадежности, что его смысл не оставляет сомнений: Пермь – это предел. XX век не изменил каторжной ауры Перми. Пермский край стал одной из крупных провинций ГУЛАГа. В пермских лагерях побывали многие: от Варлама Шаламова до диссидентов 1960 – 70-х годов.

Город, возникший из пустоты усилием государственной воли, город – фикция, фантом, город, стоящий на границе бытия, – вот вторая ипостась пермской памяти в русской культуре, питавшая метафору Набокова.

Таков город в пьесе А.П. Чехова «Три сестры». Он словно на краю обитаемого мира. Здесь даже в мае идет снег, а вокзал несуразно далек – в двадцати верстах. Город в драме – это город мертвых, откуда живым не уйти, как бы они этого ни хотели. Как не выбраться сестрам, оказавшимся здесь. Есть где-то другой мир, в котором они когда-то жили, но он недостижим. Граница с миром живых непреодолима, и героини обречены на медленное умирание, чувствуя, как «выходят каждый день по каплям и силы, и молодость». В письме к А.М. Горькому, комментируя ход работы над пьесой, Чехов обронил, что действие «Трех сестер» «происходит в провинциальном городе, вроде Перми»²⁶. Это не случайная оговорка, она подсказана Чехову пермской памятью.



3. Матрица Перми

Главный итог наших филологических раскопок – понимание смысловой конструкции Перми, ее матрицы. Между именем и телом Перми, ее семиотикой и соматикой изначально возник зазор, зияние, разрыв смысла. Этот разрыв до сих пор ощутим и исправно работает, как семиотическая машина. И как источник симулякров. Наш город как никакой другой склонен сочинять себя, и Пермь фонтанирует странными фантазиями.

Несколько лет назад на одном из круглых столов обсуждались «формулы Перми». Среди предложенных были такие: «Пермь – начало Европы», «Пермь – центр евро-азиатской культуры», «Пермь – реликтовый остаток древней культуры», «Третье тысячелетие – новый Пермский период», «Пермь – соль земли», «Пермь – граница миров», «Пермь – родина всех народов», «Пермь – информационный канал в космос». Главное – грандиозно!

Фантазируя, Пермь стремится дорасти до своего древнего, темного и странного имени. Разрыв между именем и телом она заполняет мифом. История самосознания Перми – это история вращающегося города в память своего имени. Помню, художник Николай Зарубин на вопрос о городе обмолвился: «Самые древние упоминания о Перми относятся к пермскому периоду». То есть 250 миллионов лет назад. Оговорка, конечно, но какая красноречивая. Куда там Москве, Риму, даже Дамаску, Багдаду, Иерусалиму.

До сего дня тело Перми изобилует разрывами, пустотами. Символом этой разреженности гордо зияет эспланада. Поэт Лев Рубинштейн, прогуливаясь по февральской Перми и увидев отданное во власть всем ветрам пространство, спросил почти с мистическим ужасом: «Что это?» Это Пермь – место, где есть простор для фантазии. Станным образом нашу эспланаду замыкают, как анод и катод, два центра безудержно творческой мысли – административной и театральной. Эта пространственная композиция – материализованная матрица Перми.

Впрочем, город набирает темп реальных изменений. За последние три-четыре года Пермь резко сдвинулась с места:

строится, наращивает тело, играет мышцами. Хаотично, беспорядочно, вразброс. Что возобладает: семиотика или соматика? Или семиотика города станет действенной парадигмой телесного роста Перми – архитектурного, инфраструктурного, коммуникационного?

¹ Обзор источников по истории этнопонима Пермь см.: *Дмитриев А.А.* Пермская старина. Вып. 1 : Древности бывшей Перми Великой. Пермь, 1889. С. 50-54.

² Святитель Стефан Пермский. СПб., 1995. С. 64.

³ Там же. С. 74, 82.

⁴ Harris J. R. The Great Urals: Regionalism and the Evolution of the Soviet System. Ithaca and London: Cornell University Press, 1999.

⁵ В 1730 году в Стокгольме вышла его книга «Das Nord- und Oestliche Theil von Eurora und Asia», позднее она была переведена на русский язык: *Стра-ленберг Ф.-И.* Историческое и географическое описание северной и восточной частей Европы и Азии. СПб., 1797.

⁶ Прямую этимологическую связь имен *Пермь* и *Vjarmaland* доказывал позднее К.Ф. Тиандер. См.: *Тиандер К.* О происхождении имени Пермь // Журнал Министрства Народного Просвещения. 1901. №1. С. 1-28.

⁷ О древнем и нынешнем состоянии Великой Перми // Древняя Российская Вивлиофика. М., 1791. Ч. 18. С. 216.

⁸ Обзор вопроса о Биармии см.: *Джаксон Т.Н.* Исландские королевские саги о Восточной Европе. М., 1993. С. 248-249; *Никитин А.Л.* Основания русской истории: Мифологема и факты. М., 2001. С. 673-700.

⁹ «Чудь существовала задолго до русской истории, и можно только удивляться высокой металлической культуре составлявших ее племен. Достаточно сказать одно то, что все наши уральские горные заводы выстроены на местах бывшей чудской работы – руду искали именно по этим чудским местам» (*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Старая Пермь // Вестник Европы. 1889. №7. С. 99).

¹⁰ *Грибова Л.С.* Пермский звериный стиль. Проблемы семантики. М., 1975. С. 99-103; *Мельников П.И.* Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь // Отечественные записки. 1840. Т. IX. №3. С. 3, 4.

¹¹ *Грибова Л.С.* Пермский звериный стиль. Проблемы семантики. С. 96-99.

¹² Чит. по: *Баньковский Л.* Пермистика. Пермь, 1991. С. 5.

¹³ На этой мифологеме построено сюжет авантюрно-фантастического романа С. Алексеева «Сокровища Валькирии».

¹⁴ *Гумилев Н.* Соч. в 3 т. М., 1991. Т. 2. С. 354-383.

¹⁵ *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. в 11 т. М., 2004. Т. 4. С. 351.

¹⁶ «Ландшафт формирует мышление...»: Интервью с А. Ивановым // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Пермь, 2005. С. 16.

¹⁷ *Nabokov V.* Bend Sinister. N.Y., 1947. P. 88.

¹⁸ Чит. по: *Набоков В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. СПб., 1997. С. 578.



¹⁹ Герцен А.И. Собр. соч. в 30 т. М., 1961. Т. 21: Письма 1832 – 1838 гг. С. 45.

²⁰ Мельников П.И. Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 7. С. 568.

²¹ Вигель Ф.Ф. Воспоминания. М., 1864. Часть 2. С. 142.

²² Мамин-Сибиряк Д.Н. Старая Пермь // Вестник Европы. 1889. №7. С. 47.

²³ См.: Мельников П.И. Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь. Статья третья // Отечественные записки. 1840. Т. IX. №3. С. 8; Смышляев Д.Д. Сборник статей о Пермской губернии. Пермь, 1891. С. 111.

²⁴ Герцен А.И. Собр. соч. в 30 т. М., 1961. Т. 21: Письма 1832 – 1838 гг. С. 42; Ср. также: Герцен А.И. < Часов в восемь навелstil меня...> // Герцен А.И. Собр. соч.: в 30 т. М., 1961. Т. 1. С. 256.

²⁵ Цит. по: Красноперов Д. «Я увез из Перми воспоминание...» Пермь, 1989. С. 52.

²⁶ В письме А.М. Горькому от 16 октября 1900 года. Цит. по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. М., 1978. Т. 13. С. 427.



Пермская нота*

«Пермская», «пермский» – имеют ли в отношении литературы эти определения какое-либо значение, помимо справочной ссылки на место проживания автора? Что они говорят обитателю места сего и какой смысл полагается именем «Пермь» в русской культуре, если таковой вообще можно различить? Вот что хотелось бы выяснить и сформулировать по возможности внятно в связи с разговором о пермских поэтах. Вернее, рассказать не столько о стихах, сколько о контексте, в котором эти стихи существуют и воспринимаются, который их питает.

Всякий раз, как заходит речь о местной – «сибирской», «крымской», «уральской» и т. д. – специфике литературы, предмет, казавшийся на первый взгляд почти очевидным, упрямо ускользает от определений. В конце концов обсуждение

* Впервые опубликовано в журнале «Арион» в качестве предисловия к публикации подборки стихов пермских поэтов: Арион. 1999. №4. С.46-53.

упирается в сакраментальный довод, что никакой особой местной, городской или краевой, литературы быть не может, а всегда и везде есть хорошая или плохая, актуальная или неактуальная, традиционная или модернистская.

Это, конечно, так, если идти только от литературы и ее универсального инструментария. Но возможен другой ракурс: увидеть слово в перспективе материнского ландшафта. На фоне места, понятого в его собственной поэтике или геопоэтике. Здесь обнаружатся очевидности другого порядка. Есть-таки своя поэзия Москвы. И это не стихи о Москве, а ее урочища, пропитавшиеся поэзией преданий и памяти: Арбат и Сивцев Вражек, Воробьевы горы и Чистые пруды, Замоскворечье и МГУ – все, что в Москве, в «этом звуке» слилось для русской памяти. Есть аура, атмосфера, непохожесть и у любого другого обжитого человеком места – нечто хоть и трудноопределимое, рассеянное во множестве расходящихся частных, но в основе своей единое и интуитивно внятное каждому. Это и есть поэзия места как выражение смысловой энергии ландшафта, его мифологии и его материнской природы. Ведь слово «место» в русском языке, кроме всего прочего, означает *'плацента'*.

Мы погружены в ландшафт. В его складках происходит жизнь, развиваются язык, история, слоями накапливаются и комбинируются смыслы. Тектоническую работу земных стихий продолжает культура. Мало-помалу место персонифицируется и обнаруживает себя не в абстрактном, только общеисторическом времени, а в прихотливом сюжете своей личной судьбы и предназначения. Тогда во впадинах и выпуклостях ландшафта воображение и память начинают различать осмысленную мимику и интонационный рисунок немой, но напряженной речи. Ее различают и переводят в стихи, романы, очерки. Место обретает свой язык в культуре. Поэтому не столько ландшафтные или градостроительные красоты сами по себе, сколько их символика и смысловая насыщенность создают поэзию места. Она не навязчива и открывается только пытливости и усилию наших исторических и культурных воспоминаний.

Как потребность в таком усилии памяти, так и сама чувствительность к поэзии и языку места непостоянна, да



и не каждому дана. Она обостряется временами. Вот тогда и возникает специфически местная локальная поэтическая традиция. Для многих пермских поэтов последних двух десятилетий и темой, и стимулом в поисках собственной идентичности стало как раз выяснение своих отношений с Пермью, погружение в ее мифы. В их творческой рефлексии материнский ландшафт как бы очнулся в новой фазе самоосознания, и пермская поэзия заговорила на языке Перми.

Поэзия места сего, Перми, как историческая и культурная реальность, как действенная предпосылка творческих практик и их ближайший контекст – разветвленная, противоречивая и подвижная система. В случае Перми она инспирирована именем города, унаследованным от древней страны. До сих пор Пермь – это и город, и земля, страна. По исконному смыслу слова *Пермь* – это край, предел, почти ГиПЕРборей. *Pera taа* у древних вепсов – «дальняя земля». Край ойкумены. Есть магия имени: исторически молодой город до сих пор живет в силовом поле своего древнего (известного с XII века) и загадочного прозвища, заимствуя и усваивая/присваивая его историю. Карамзин, рассказывая о начальной истории Руси, опирался на скандинавские саги, у него на Перми-Биармии человеческий мир вообще кончался, далее простирался безобразный и бесформенный Йотунгейм, «отчизна ужасов природы и злого чародейства». Пермь – предельна.

Для самочувствия города близость рубежа Европы и Азии, Запада и Востока немаловажна. Но дело все же не в географии, а в семиотике культуры. Серединный по местоположению городок России, Пермь все равно чувствует себя на краю, на пределе иного. Потому-то брошенное мимоходом замечание Чехова, что его героини живут «в провинциальном городе, вроде Перми», укоренилось в мифологии города, приобретя непреложность факта. В Перми показывали дом трех сестер, краеведы пытались отыскать прототипы героинь, а сегодня в воздухе витает мысль о памятнике им.

Как провинциальный город Пермь типична и разделяет все невеселые особенности русского провинциального топоса, каким он сложился от Гоголя до Добычина. Но здесь, резонируя с ощущением метафизической предельности

города, они приобрели почти инфернальный колорит. Ведь и чеховский город – это, в сущности, город мертвых. Припомните, как много в этой пьесе говорится о смерти, с какой безнадежностью наблюдают там, как жизнь источается по каплям, как настойчива мысль о призрачности бытия: «Может быть, я и не человек, а только делаю вид, может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю?». Экзистенциальная рубежность ситуации чеховской пьесы попала в резонанс с самочувствием Перми. Пьеса излучилась на город, и тоскующие тени трех сестер навечно поселились на камских берегах.

Здесь, на краю земли, в Перми, с пространством происходят какие-то странные вещи. Любопытная подробность городской топонимики: речку, отделявшую город от кладбища, называли Стиксом – так и значилось на планах вплоть до 1930-х годов. Река подземного мира в Перми выходила из преисподней на дневную поверхность, смещая границы между здешним и нездешним, и прогулка в потусторонность и обратно была для пермяка, стало быть, привычным делом. Поэтому и Кама теми, кто чувствует язык места, воспринимается как рубеж миров, а переправа всегда переживается как нешуточное событие. От стихотворений «Камский мост» Владимира Радкевича и «Мост» Владислава Дрожащих до путешествия через скованную морозом реку у Дмитрия Банникова. К грозной и грозовой реке как к земному пределу жметя город хрущоб и бараков, город «жутких буден» в стихах Владимира Котельникова.

Реальность самого города изначально отличалась какой-то сомнительностью. Он ведь не вырос сам по себе, органически, а был основан по указу императрицы, ткнувшей пальцем в карту: «Здесь будет город заложен». Словом, «измышление административной фантазии», как считал екатеринбуржец Мамин-Сибиряк. И действительно, было и есть в Перми нечто призрачное, фантомное. Филипп Вигель, современник Пушкина, автор занимательных мемуаров, сказал о Перми почти мистическую вещь: «Это было пустое место, которому велели быть губернским городом: и оно послушалось, только медленно». Представить только, как, повинувшись магии чужой воли, город нехотя и мучительно выпрастывался из



сонной пустоты финно-угорского ландшафта, вытягивая из нее дома, щупальца улиц.

С тех, вигелевских, времен Пермь, конечно, непомерно разрослась, приобрела относительную бетонно-асфальтовую плотность, но нечто от первоначального пустого места, которому приказали стать городом, в ней осталось. Причем вполне ощутимо и зримо. Символична эспланада, предмет гордости местных градостроителей. В центре города вырубили несколько кварталов старых деревянных домишек, и образовался громадных размеров, с две Дворцовые площади, пустынный прямоугольник, отданный во власть всем ветрам. В центре его одиноко и тяжело высится трехфигурный монумент героям фронта и тыла, в народе прозванный «Три сестры». Примелькается все это – перестаешь пугаться, а на свежий взгляд – зрелище странное. Помнится, как опасно и изумленно – «Что это такое? Зачем?» – переспрашивал Лев Рубинштейн, вдруг обнаружив эту зияющую пустоту в теле провинциального городка, показавшегося поначалу таким уютным. Был в его вопросах почти мистический ужас. Недаром.

У всех уральских городов – Челябинска, Екатеринбурга, Перми – общий вектор символических идентификаций: земные недра. Урал теллуричен. Но в каждом из городов эта подземная нота звучит по-своему. В Челябинске – Магниткой, огнем и металлом, в Екатеринбурге – самоцветами из бажовской малахитовой шкатулки. А Пермь ближе к архаике, она острее других чувствует хтоническую жуть земных глубин: древние могильники, заколдованные клады, предания о чудском чародейном народе, не принявшем крещения и ушедшем под землю, а еще легендарная Биармия скандинавских саг – подземная Атлантида Перми. Ведь у Перми было собственное автохтонное язычество. И в топику русской культуры Пермь впервые вошла со словом Епифания Премудрого как «поганская земля, идеже поклоняются идолом, идеже жрут жертвища, служаще глухим кумиром, идеже молятся издолбеным болваном, идеже веруют в кудесы, и в волхованья, и в чарованья, и в бесованья, и в прочая прельсти дьявольския».

Это живая реальность. Языческая архаика в Перми сегодня как никогда актуальна. Загадочные образы тотемных пластин Пермского звериного стиля ожили в современной

живописи, керамике и скульптуре, они вошли в эмблематику города. Монументальные фигуры древних хтонических богинь, попирающих ящеров и поддерживающих небесные своды, по-прежнему дышат первозданной и страшной земной мощью в темных скульптурах Алексея Залазаева.

Пермской тяге к архаике и темноте земных глубин более чем кто-либо поспособствовал поджарый и легкий на подъем президент Лондонского геологического и географического общества сэр Родерик Импи Мурчисон. Исколесив с геологическим молотком Приуралье, он в середине XIX века явил миру следы неведомой доселе геологической эпохи и поименовал ее пермскую в память о древнем царстве – Биармии. Последствия этой геологической метонимии для самочувствия Перми были судьбоносными. Ощущение, что прямо здесь, под ногами, праисторическая глубь и тьма, где роятся тени каких-то чудовищных звероящеров, вошло в самосознание и современную риторику города: от поэтических метафор (*в истории лиры есть пермский период*) и культурологических построений до расхожей газетной фразеологии.

Поэзия места сего густо замешана на мифологии земли. Варианты ее проявлений полярны: Пермь подземная, как данность, и Пермь небесная, как предчувствие, – так определила их Нина Горланова, неутомимо превращающая в текст хронику местных происшествий, сплетен и драм. Подземная – от гнетущих ощущений окраинности, проклятости и фантомности города, навеянных хтонической жутью. Следы такой Перми обнаружили даже у Набокова – мелькнула у него в «*Bend sinister*» «кишащая упырями Провинция Пермь». В этой сложно сплетенной метафоре ящеры пермского периода причудливо совместились с тенями ГУЛАГа и безысходностью вечной провинции.

Надежда на небесную Пермь питается верой в избранность и мессианскую призванность прикамской земли, творческую энергию, которую таят ее недра. Возрождение России, как доподлинно известно пермским пассионариям, начнется именно отсюда. Еще бы, ведь в пермских недрах залегает гигантский соляной кристалл, концентрирующий, как природный конденсатор, поток космической энергии, через Пермь протекает Река Жизни – Кама. Этот геокосмический



миф одушевлял творчество пермского художника Николая Зарубина. Он подарил городу большое полотно «Эгрегор Перми» – феерию огненных и золотых сполохов над махоньким городом, распластанным по крутым складкам скручивающегося, как свиток, пространства. Но это пространство и поглотило художника. Как написал в своей эпитафии Николаю Зарубину Вячеслав Раков:

Под Пермью низкий звук и длинные пустоты,
Подземная пчела там заполняет соты,
Там время копится, к зиме загустевая,
И дремлет тело живописца Николая.

Геокосмические и хтонические интуиции земли ныне – стимул творческого поведения многих пишущих пермяков. Юрий Беликов не зря называет себя сталкером. Вместе с Владиславом Дрожащих он много способствовал популяризации пресловутой аномальной зоны Молебского, или Пермского, треугольника, куда в конце 1980-х потянулись со всей России уфологи. Именно там Беликов увидел заселившие его стихи светящиеся столпы, шары и другие огненные знаки грядущего пришествия.

Пермская мифология земли не исчерпывает целостной поэтики места, но именно она пробудилась в последние десятилетия, именно к ней наиболее чувствительным оказалось творческое сознание. Это неудивительно. Ведь именно в мифологии земли *пермскость* как различимый феномен русской культуры выразилась наиболее отчетливо. Совсем не случайно автор закрученного авантюрного бестселлера 1998 года «Сокровища Валькирии» Сергей Алексеев разместил золото древних ариев в фантастических подземельях Верхнего Прикамья, на территории древней Перми Великой.

Хотя историю профессиональной поэзии в Перми можно начинать уже с Василия Каменского, собственно пермская нота в ней – явление сравнительно недавнее. До начала 1980-х несметные строки об опорном крае державы, о красавице Перми на красавице Каме мало чем отличались от аналогичных стихов о красавице Калуге на красавице Оке. Семиотика

советского геопространства была исключительно однородной. Разве только незамысловатый декор из немногих идеологически адаптированных пермизмов – Парма, Ермак, мартен и рабочая Мотовилиха – придавал местный колорит стихам пермских поэтов.

С начала 1960-х и до 1980-х единственным исключением на общем, увы, безликом стихотворном фоне были стихи Алексея Решетова. Это лирик своеобразный по темам, тонкий по интуициям, но так и не услышанный в России – типичная судьба провинциала. В его стихах настойчиво пробивалась им самим до конца не осознанная тяга к темным глубинам Матери сырой земли как источнику жизни вечной и речи иной. У Решетова сложилась наверняка самая странная из существующих версий притчи о блудном сыне: он возвращается не к отчему порогу, а тоскует по материнским глубям земли. В решетовской лирике впервые из немоты прорезалась особая пермская нота, у него и стала обретать собственный образ и слово поэзия Перми. Но, по его собственному признанию: *поздно для хорошего поэта я узрел подземную траву и потоки косвенного света.*

В полную силу пермская нота прозвучала в 1980-е в стихах уже другого поколения, в поэтическом андеграунде. Это слово – *under-ground*, под-земный – здесь, в Перми, получило приватный смысл близости к первоисточнику наитий – глубине и темноте. Мы «поэты гула, каких-то подземных толчков», – говорит об основной ноте своего поколения Юрий Беликов. Так они слышат сегодня Пермь: «совмещение, напластование и наезд друг на друга каких-то тектонических плит».

На рубеже 1990-х отчетливее всего в Перми прозвучали голоса Виталия Кальпиди, Владимира Лаврентьева и Владислава Дрожащих. Помимо прочего их объединило открытие города как поэтической реальности: *Господибожетымой! Что за земля эта Пермь, господибожетымой!* В их стихах Пермь впервые была осознана как некая проблема собственной жизни, и встреча с городом стала событием: *я налетел на Пермь, как на камень коса. На месте «красавицы Перми» оказалась косоногая сатрапка, бабка, бросившая внуков, атропиновая Пермь.* Все процитированные строчки принадлежат Виталию Кальпиди. Именно он первым актуализи-



ровал хтонические аспекты мифологии Перми и развил их до полноты художественной реальности. В его стихах город персонифицировал враждебность мира. Противостояние городу развернулось в сюжет соперничества и поединка героя с хтоническим чудовищем, сюжет, объединивший стихи обширного «пермского цикла» 1978 – 1987 годов:

Пермь, у ореха внутри тоже кривляется ночь.
 Сколько ж орехов сломать, чтобы с твоею сравниться?
 Ты опознала меня? То-то пустилася вскачь!
 Да, это я из тебя страшную вырвал страницу,
 где ты учила меня (даже не на пари)
 тенью воды утолять жажду. А разве иначе
 бы закричали грачи, черные изнутри
 (и не загадка, каким цветом их крик обозначен).

Соперничество разрослось в роман с городом, и, как всякое органичное повествование, лирический роман Кальпиди с Пермью имел свой финал. Счеты были сведены. В финале романа Страшная Мать, хтоническая Пермь оказывалась призраком, персонажем из детской страшилки.

Траура знак: я сбрываю за бровью бровь,
 режу ресницы. Теперь хоть базальт буровь
 (или бури?) рассекреченными глазами.
 С неводом злой сетчатки пускаюсь вплавь
 и обнаружу, что пермская эта фря
 (кем, как страшилкой, годами пугал зазря
 я население) – архитектурная сплетня
 без головы (но не всадника), без царя
 в той голове, что увидеть, увы, нельзя.
 Но научил я поэтов кричать «банзай!»
 городу-выдумке, брешущему (см. лай
 чистопородных дворняг – шерстяных, репейных).
 Город – фантазм, придумка, а не Бабай...

Миф рассыпался. Но только в пределах индивидуальной лирической сюжетологии Кальпиди, в пространстве его стихов. Слово было произнесено и зажило собственной жизнью

уже вне воли того, кто его произнес. Оно оказалось на редкость точным и попало в резонанс с поэзией места. В типологии сюжетов обучение языку – это миссия культурного героя, что и зафиксировал немедленно уральский поэтический фольклор, персонажем которого давно стал сам В. К.:

В Перми набился (*в поезд.* – А.В.) сумрачный народ
На революцию в большой обиде.
Народ кривил освобожденный рот
И говорил стихами из Кальпиди.

Екатеринбуржец А. Богданов здесь ироничен, но точен. Кальпиди действительно научил поэтов кричать «банзай» городу-выдумке. Он очертил влиятельное поле пермской речи о Перми, задал ее темп и интонацию, сформировал символическую матрицу. В силовом поле этой речи, в напряженном с ним взаимодействии работают сегодня Вячеслав Раков, Антон Колобянин и Григорий Данской, ее следы нередки в стихах вполне далеких от Кальпиди Анатолия Субботина и Юрия Беликова. Но кажется, что ресурс этой речи о Перми почти исчерпан. Возможно, стихи Вячеслава Ракова (он написал целую книгу «Пермь третья») завершают виток поэтических рефлексий о Перми, начатый Кальпиди. А стихи Александра Раха из самиздатской книги «Сны» обнаруживают уже симптомы вырождения темы, приближаясь к опасной грани самопародии «пермской ноты».

Этот город в пыли,
Словно дохлая кляча Бодлера.
По хребту его ползают
Чем-то похожие люди,
Исчезая порою
В утробах пустых подворотен.
Красоту их
Ты вряд ли полюбишь, не выпив.

А по улицам сонным
По краплениям окурков нетленных
Тихо плачет и шляется



Провинциальная Вера
В безнадежной тоске –
Потеряла Надюшу и Любу,
Двух сестренок своих
Ни за что убиенных.

Словно пьяный художник
Набросал эту местность на карту,
Посмотри, – где ни плюнь
Там уже кто-то плюнул,
И встречает тебя,
Словно челюсть старухи беззубой,
Та, до коллик знакомая надпись:
Вокзал «Пермь II».

При всей искренности этих строк они уже действительно напоминают страшилку. Это не значит, что тема исчерпана. Пока пермская поэзия вполне реализовала лишь негативистский комплекс Страшной Матери – inferнального города, Перми подземной.

Появилась потребность иного, как надежда на Лето Господне у Алексея Кузьмина или «пятое время года» у Григория Данского. Может быть, обращение к интуициям природной и творческой силы Перми как Земли в противовес Городу, новая органика и углубленное природничество составят содержание нового витка в поэтическом самосознании края и будут востребованы другие забытые, оттесненные ныне ноты поэзии места: Кама и Камень Василия Каменского, лес и река в прозе Михаила Осоргина, уральская лирика Пастернака и обращение к прикамскому фольклору Алексея Домнина. Многие годы эти темы были оккупированы официальной чужой фразеологией, необходимо теперь освоить их, пережить в интимном, личностном опыте и воплотить уже в собственной речи. Надежду на это дает творчество Юрия Беликова – его ощущения Земли, Реки, Леса глубоки и подлинны.

Возможно, пермская поэзия еще раскроет вполне смысловую перспективу знакомого каждому пермяку вида: «верстах в трех от Развилья, на горе, более высокой, чем предместье,

выступил большой город, окружной или губернский. Солнце придавало его краскам желтоватость, расстояние упрощало его линии. Он ярусами лепился на возвышенности, как гора Афон или скит пустынножителей на дешевой лубочной картинке, дом на доме и улица над улицей, с большим собором посередине на макушке.

«Юрятин!» – взволнованно сообразил доктор».



Путешествие в город, которого нет^{*}

Предисловие к книге стихов обречено выглядеть неуместным. Как слишком разговорчивый гид, заблаговременно разъясняющий, с чем предстоит встретиться. Книга Владимира Лаврентьева говорит сама за себя. Больше того, сама себя комментирует: *Я мир ушедший повторю... я долг исполню перед теми, кого заштриховало время в блокноте жизни городской.* Эти строки открывают книгу – чем не предисловие? Стоит ли дублировать его прозой?

^{*} Впервые опубликовано в качестве послесловия в книге: Лаврентьев В. Постоянство места: Книга стихов. Пермь, 2004. С. 148-156.

Но все же о стихах Лаврентьева – точнее, около его стихов – хочется помедлить, высказаться по многим поводам. Вернее, хочется продлить звучание книги в себе. Она вызывает эхо созвучных ей воспоминаний и размышлений: все же мы дышали воздухом одного времени. Эхо, отзвук – вот что такое мои слова о/около книги. Послесловие, оно действительно сродни эху. При подходящей акустике эхо неизбежно, а пространство смысла, построенное Лаврентьевым, – гулкое.

Кстати, вот что приходит вдруг в голову: книга Лаврентьева – это ведь тоже своего рода послесловие. Лирическое послесловие к одной эпохе (или эпизоду) пермской жизни. И знаменательно, что по времени своего выхода в свет новые стихи Лаврентьева почти совпали с другим послесловием к тому же времени – книгой «Маргиналы», архивом истории пермского поэтического андеграунда 1970-80-х годов, эпохи, говоря о которой без имени Владимира Лаврентьева не обойтись.

Здесь, на мысли об эпохе, стоит задержаться. В стихах Лаврентьева очень много от времени, которым они были вызваны к жизни.

Вообще, у Перми было две поэтических эпохи. Два десятилетия. *Шестидесятые*, когда один за другим в Перми (как и везде тогда в России) выходили поэтические альманахи, вечера поэзии собирали залы и в полную силу звучали голоса Владимира Радкевича, Алексея Домнина, Виктора Болотова, Алексея Решетова, Николая Домовитова. Бодрые, утренние и публично громкие годы, когда слово Поэзии было уверенно, и казалось несомненным, что «поэт в России больше, чем поэт». Ключевым словом эпохи стало: «Нежность». Решетов так и назвал свою первую книгу. Другим словом было: «Молодость». Выходил альманах «Молодой человек», где печатались и начинающие, и маститые. Все чувствовали себя молодыми. Но та утренняя и весенняя эпоха быстро истаяла. Уже в 1972 году Владимир Радкевич вспоминал о ее начале как о далеком и прекрасном прошлом:

Я жить хочу в годах пятидесятых.
Хочу бродить, как в утренних садах,



В тех позабытых, временах распятых,
Но все же – вечно молодых годах,
Когда я жил взахлеб, и днем и ночью,
Ощупывая жизни новизну.
И все вокруг сквозило этой новью
И мартовским намеком на весну.
И вся земля так зримо и упрямо
Кружилась на весеннем сквозняке...
А я был молод...

Через тридцать лет, в 2003 году, с такой же ностальгической нотой – симметрия в ситуации утраты – обратился к своему началу Владимир Лаврентьев. Его прекрасная эпоха – семидесятые, *прекрасные семидесятые*. Лаврентьев обратился к ним с «блюзом телефонной будки». Реальная будка, она стояла тогда у старого здания ТюЗа: кто помнит – узнает. Когда-то в осенний потоп та телефонная будка, как ковчег спасения, приютила молодую компанию.

Луна блестит, как шлем мотоциклетный,
и по ее струне мы одолеем хляби
Нас ждут за то, что только двадцать лет нам
хотя бы!

Здесь (если сравнить с Радкевичем) проступает уже совсем другой лирический ландшафт: не утро и солнце, а ночь, луна и ливень, не весна, а осень, не вся земля с ее далями – шар голубой, а теснота телефонной будки, которая как ковчег в потопе.

Другая эпоха наступила. Тесноты и темноты. Та, прежняя, формально еще длилась. Выходили книги, слова звучали по инерции громко, но живая лирика времени уже искала другое русло. Из книг Пермского книжного издательства она перетекала в машинописные кипы рукописей университетских студентов середины 1970-х и жила в новых голосах: Владислава Дрожжащих, Юрия Беликова, Виталия Кальпиди. И Владимира Лаврентьева. Эти новые голоса раздавались не в публичном пространстве, а в пространствах тесных, частных и темных. Новые поэты обживали темноту,

пристально вглядывались в близкое и знакомое и обнаруживали в нем глубины и высоты, такие, что захватывало дух и воображение. Пристальное обживание тесного ближнего пространства, путешествие в глубину. Лихорадка полуночного воображения.

Позднее это новое пространство поэзии назовут андеграундом. *Отечество, ночь и застолье, а все остальное – чужбина, Мы верные граждане ночи, готовые выключить ток*, – эти слова Ивана Жданова были формулой нового существования. В общем, комфортного по-своему. Эпоха пресловутого застоя была эпохой поэтических застолий. Андеграунд был выбором комфорта и свободы. Не политической – о ней особенно не думалось, – а скорее эстетической, стилистической.

Была общая эстетика, групповая: застольная, в каком-то не слишком далеком от прямого значения слова смысле. Поэтому так много переключек у разных поэтов: коллективные общие места. В стихах Владимира Лаврентьева можно обнаружить сколько угодно «следов» Кальпиди, но объяснить их появление влиянием или подражанием было бы слишком поспешным решением. Все не так. Читая Лаврентьева теперь, понимаешь, что те интонация и фактура стиха, которые сегодня воспринимаются как личный почерк Кальпиди, были общими. Вернее, был гул времени и места, вибрации этого общего гула роднили разные голоса. И, может быть, именно у Лаврентьева общая эстетика времени нашла выражение более полное и систематичное, чем у других.

Что это была за эстетика? Одним словом не определишь. Возможно, вот с чего следует начать: с особой оптики взгляда. Взгляд – одно из ключевых слов того времени и одно из его концептуальных самоопределений. О магии взгляда, преобразующего мир, писали Еременко, Жданов, Парщиков, писал Кальпиди. И, конечно, Лаврентьев. Если взгляд шестидесятников был устремлен к горизонту, к дали, то этот был иным. Пристальное вглядывание в самое близкое, взгляд, обнаруживающий фактуру и магию простого и привычного, кривизну мира и движение в статике. Такое зрение подпитывалось кинематографом Тарковского.

Отсюда особая густота, иногда избыточность, стиховой фактуры, внимание к предметности, густая вещная среда.



Определения *густой, вязкий, липкий, клейкий* – любимые у Лаврентьева: «*День – в тупике среди белых обшарпанных стен /вязок внутри, как вареная банка сгущенки*». Он видит вязкую текучесть мира и любит густую ночь, дождь, переходящий в потоп, снег, переходящий в вулканический пепел последнего дня. Все течет. К концу. Он же – начало.

Я видел сам: асфальт течет,
плывет под арками, мостами
(я знаю их наперечет:
тех нет уже, а тех – еще).
Дома меняются местами,
особенно когда темно,
пока ты к ним стоишь спиной.
Они спешат проворно к Каме.

В этих строчках обнаруживается, кстати, характерный ход воображения: *пока ты к ним стоишь спиной...* Поэзия – умение видеть вещи в их собственной тайной жизни. Существует знаменательная переключка у Лаврентьева с Юрием Беликовым в размышлениях о свойствах поэтического взгляда. У Беликова есть стихи о взгляде горбуна, о кривизне художественного зрения, необходимой, чтобы увидеть *Dark Side Of The Moon* (тогда все слушали *Pink Floyd*). Лаврентьев пишет о взгляде сутулого, которому дано видеть *движение недр*. Это главное во взгляде семидесятников: увидеть мир *под неожиданным углом, что никогда и никому не мог быть, в принципе, доступен*.

Такой пристальный, медленно вникающий, огибающий вещи взгляд был тогда соприроден ощущению времени, такого же вязкого и текучего. Медленного. Чувством времени вызвано внимание ко всякому сору жизни, процессам распада, руинам – такими деталями переполнены стихи Владимира Лаврентьева. Это было в духе времени. Это эсхатологически настроенное сознание. Отсюда постоянный призрак потопа, поглощающего город.

Взгляд был общим для поколения. Но терпкая оригинальность пермского поэтического андеграунда была в исключительном, как-то по-особенному заостренном его внимании

к месту собственного обитания – Перми. Собственно говоря, именно поэты этой формации и открыли город Пермь как поэтическую реальность, как место поэзии. Это было событием встречи с новой реальностью и осознавалось как событие. *Оказалось, что город не так уж и прост*, – строка Лаврентьева. Город был общим открытием, из столкновения города и взгляда рождались стихи. Стихи формировали новое, объединявшее посвященных, видение города. Город стал общей темой. Но именно для Лаврентьева она оказалась исключительной, очертив границы работы его воображения.

Поэтика Лаврентьева – это поэтика точного времени. *Прекрасные семидесятые*. Но мне в ней дорога и сугубо личная особенная, которая делает стихи Лаврентьева ни на какие другие не похожими. Какая? В них есть острая присадка лирической эксцентрики, дающая свой цвет и вкус всему словесному сплаву.

Чтобы пояснить ее природу, можно использовать аналогии с живописью. В случае с Лаврентьевым такой ход вполне уместен, он любит и знает живопись, и его взгляд на вещи не в последнюю очередь поставлен хорошей живописью, потому в его стихах нередки к ней отсылки. Как эта, например, о камской набережной: *у сонных причалов, набросанных кистью Марке, закончится год, поскользнувшись на мокрых ступенях*.

Так вот, мир Лаврентьева в визуальных его прототипах – это странная смесь Рембрандта (*наброски из копоты, снега и сажки*) с Шагалом. На Шагале, хотя ни разу его имя у Лаврентьева не упоминается, я бы особо настаивал. Встречаются почти буквальные переклички. В странном стихотворении равнин *с паклеобразной бородой*, совсем как у Шагала, плывет над землей, *то вдаль, то приближаясь, /на фоне гор, холмов, лужаек, /на фоне спящих городов*. Или вот еще, теперь уже о себе:

Но полы длинного плаща
меня уносят вверх, и плавно
над куполом Петра и Павла
я в небе пролечу. Прощай!
Меж кувывркающихся птиц



я полечу навстречу к Каме,
где сконцентрировалась память
за пылью водяных ресниц.

Присадка такой вот, шагаловской, хасидской эксцентрики (кто знаком – согласится) есть и во внешности Владимира Лаврентьева. Он сам неуловимо напоминает персонажа с полотна Шагала. Сугубая серьезность, солидность и – капелька по-хасидски играющей веселой сумасшедшинки во взгляде, в жесте. И в слове, готовом вдруг подмигнуть и выкинуть коленце. У него, бывает, четверостишие пафосного драматического пятистопного ямба неожиданно спотыкается пятой односложной строчкой-стопой, как бы вскрикивающей в рифму.

Вновь дождь. Откуда что взялось?
Под шорох крон, переходящий в стоны,
он рухнул вниз, как спелый сноп волос –
освобожденных, непереплетенных
кос.

Такая вот нежданная – пятое колесо в телеге строфы – строчка, как чертик из табакерки.

Но вернемся к открытию города.

В чем была его суть? Если вкратце, поэты 1980-х первыми увидели Пермь в перспективе универсальных мифологий, эсхатологической и хтонической. Для поэзии пермского андеграунда вообще было характерно сильное чувство подземных глубин. Соблазнительно предположить, что оно как-то связано с подспудным влиянием на психофизику человека невообразимого подземного стыка циклопических континентальных плит Европы и Азии, в близости которого разместился город. Как следствие, город обнаружил свою многомерность и многослойность, он оказался на границе с иными мирами, стал сквозистым, в нем обнаружились ходы и лазы к высотам и глубинам.

Через серое небо мне явно сейчас не пробиться:
слишком много слоев из намокшей, спрессованной ваты.

Я потыкал его расщепленного тополя вицей
и оставил затею. Что ж, нужно мне свыкнуться с фактом,

что когда-то давно я серьезно ошибся в расчетах:
мол, взобравшись на крышу, я за три прыжка одолею
расстояние до неба, скача, как блоха на расческе...
Но не смог оторваться от вязкого пермского клея.

Я решил обойти притяженье тропинками леса
и пытался нащупать колодцы прямых переходов.
Я подтаскивал к небу трамвайные ржавые рельсы
и слова подбирал наугад в комбинацию кода.

Где-то должен быть выход! В затопленных пермских подвалах,
в катакомбах Губахи, хтонических ямах Кунгура.

Искать лаз в небо в *хтонических ямах Кунгура* – вот специфически местный ход мысли, местом продиктованный. В том-то и дело, что иные пространства, иные миры нашлись рядом, отвлеченная мировая символика становилась предельно конкретной. Компрос оказывался лестницей в небо, а край света – на набережной Камы.

Первая книга стихов Владимира Лаврентьева вышла в 1990-м. Называлась она просто и точно: «Город». И действительно, в ней был целый город с улицами, домами, мостами, арками – *я знаю их наперечет...* Сказано по праву. Ни у кого не было и не оказалось впоследствии такого подробного, конкретного и в то же время фантастического образа Перми, как у Лаврентьева.

Вторая книга выходит через два семилетия. Ее можно было бы назвать «Город-2». Все здесь, как в путеводителе, точно, вплоть до адресов. «Пермь, Комсомольский проспект, 50», – это двор собственного детства. Но этот город в стихах – воспоминание о городе, которого уже нет. Дело не только в том, что город вещественно изменился и той Перми, Перми 1970-х, уже физически не существует. Пермь книг Лаврентьева – творение поэтического взгляда, свойственного тому времени. Взгляд изменился:



Закрылся выход в мир иной, а прочее – не интересно. Но как праздник воспоминаний та обретенная Пермь всегда будет с теми, кто был к ее открытию причастен:

**<...> свято место не будет пустынно и пусто –
мы его увезли, и оно вместе с нами растает,
превратившись в туман.**



Пермская Башня смерти: история и легенда*

Ни об одном из пермских городских урочищ не рассказывают столько легендарных историй, сколько о здании областного управления внутренних дел. Архитектурно это одно из самых приметных сооружений в городе. Прямоугольное в плане, оно занимает почти квартал между Комсомольским проспектом и улицей Героев Хасана и обращено фасадом на Комсомольскую площадь, эффектно замыкая перспективу важнейшей градостроительной оси города – Комсомольского проспекта. Угол здания, выходящий на площадь, оформлен в виде высокой трехъярусной башни: на восьмизэтажном квадратном основании покоится двухэтажный шестигранник, выше – одноэтажная

* Впервые опубликовано в сборнике: Города региона: культурно-символическое наследие как гуманитарный ресурс будущего. Саратов, 2003. С. 157-164.

башенка, увенчанная конусовидной крышей под шпилем. Своими очертаниями здание отдаленно напоминает силуэты знаменитых московских высоток. Рассказывают, первоначально здесь собирались строить университет, нечто вроде пермской реплики главного здания МГУ¹.

Проектные документы на это сооружение и акт приемки утрачены. В архиве Областного центра охраны памятников (ОЦОП) имеется технический паспорт, но он был оформлен значительно позднее постройки, в 1980-е. В паспорте значится, что здание построено в 1952-м. Во всяком случае, строительство действительно было завершено не позднее июня этого года. В областной газете от 1 июля 1952 года «административное здание крупных объемов, в красивых силуэтных формах» упомянуто как недавно выстроенное². Дальнейшая его судьба переменами не изобиловала: со дня постройки здесь неизменно размещается областное управление внутренних дел.

Благодаря внушительной высоте и приметному архитектурному облику здание УВД резко выделяется на фоне окружающей застройки. К тому же располагается оно в оживленном месте, где пересекаются множество транспортных маршрутов. Не удивительно, что здание оказалась важным ориентиром в городском пространстве и, соответственно, особенно часто упоминается в повседневном общении. Пермь называют его не иначе как Башня смерти. Приезжие нередко бывают ошарашены, когда на вопрос, как проехать в искомый пункт, слышат нечто вроде следующего: «Доедете до Башни смерти, а там пересаживайтесь на автобус и...».

Насколько прочно это зловещее наименование вошло в локальный дискурс, можно судить хотя бы по тому, что оно стало привычным термином пермской топографии. Например, в описании главной улицы города на официальном пермском сервере сообщается, что «Комсомольский проспект визуально заканчивается, упираясь в высокое здание УВД Пермской области, именуемое в народе «башней смерти»³. На обложке архивного документа – дела с материалами о постройке в Областном центре охраны памятников – привычное название объекта использовано как уточняющий



термин: «Здание обл. УВД (Башня смерти)»⁴. Соответственно, когда мы обратились в ОЦОП за историко-архитектурной справкой о здании управления внутренних дел, председатель общества, знаток городской застройки, с ходу не понял, о каком объекте его спрашивают. Пришлось пояснить, что речь идет о Башне смерти. Иначе говоря, неофициальный топоним вытеснил официальное наименование.

Если фактическая история здания штаб-квартиры пермской милиции небогата, то устная переполнена исключительными событиями. О Башне рассказывают множество историй. В большинстве своем эти устные рассказы имеют этиологический характер. Они объясняют, почему это сооружение получило столь зловещее имя. Рассказывают, что в стенах Башни замурованы тела ее строителей и узников, что во времена террора (Гражданской войны или даже еще до революции) здесь пытали и казнили невинных людей, что осужденных сбрасывали с Башни во внутренний двор, что был случай, когда заключенный сам кинулся с Башни, и т. п. Рассказывают о пыточных подвалах, о подземной тюрьме и подземных ходах, соединяющих Башню с другими «страшными» местами города: старым Егошихинским кладбищем и тюрьмой.

Характерно, что в большинстве рассказов о Башне ее история существенно, на несколько десятилетий, сдвигается в прошлое. Хотя здание было построено на излете сталинской эпохи, молва, как правило, связывает его с годами большого террора, и репутация Башни объясняется тем, что там якобы свирепствовали органы НКВД, к которым исторически Башня не имеет никакого отношения.

«Башня смерти названа в народе так, потому что в неизвестном 1937 году в ней тайно расстреливали людей, за которыми ночью приезжали государственные машины и увозили навсегда».

«Молва говорит, что там в довоенное время репрессированных расстреливали».

«Башней смерти это здание давно называют, все потому, что там люди исчезали. Все боялись НКВД, а мой отец работал там, так сам тоже боялся. Страшное место. Никто из Башни не возвращался домой».

«Это вообще очень страшное место. Раньше НКВД там осуществлял приказы о смерти. Скорее всего, Молотов распорядился выстроить эту Башню для специальных целей».

«Народ назвал так Башню смерти, потому что в ней царит атмосфера страха, т. к. очевидцы утверждают, что там все еще бродят тени жертв сталинских репрессий, которые строили это здание».

Встречаются рассказы, в которых история Башни возводится к еще более раннему периоду советской и даже к досоветской истории.

«Главное здание ОВД на Комсомольской площади называют Башней смерти, потому что во время революции в его подвалах было замучено и умерло под пытками много людей».

«Башню смерти называют так, потому что до революции 1917 г. с крыши этого здания сбросился большевик. Говорят, что он не выдержал давления царского правительства».

Некоторые рассказчики мотивируют зловещее название сооружения тем, что оно было построено в неблагополучном месте:

«Вообще на месте главного областного управления МВД когда-то действительно кладбище было, на опушке леса. Там вроде как расстрелы производились, красных белыми, белых красными во время Гражданской войны, когда город переходил из рук в руки. Хотя сейчас уже не поймешь, кто кого и за что стрелял».

«Ясно, что там во времена репрессий кого-то мучили... Хотя здание было построено в 50-х годах... Значит, на месте этого здания было старое, где НКВД располагалось».

Частый мотив рассказов о Башне – подвалы и подземные ходы. Заметим, что этот мотив связывает истории о Башне с общим характером пермской мифологии, для которой рассказы о подземельях (заброшенные шахты и штольни, подземные ходы, мотивы рассказов о чуди) очень характерны.

«Башней смерти потому называется, что там находится тюрьма еще сталинских времен под асфальтом, под дорогой, под домами. Говорят, [там] до сих пор еще люди сидят. Подземные ходы там, – к кладбищу, чтобы трупы закапывать... замученных».



«Раньше в подвалах того здания (во времена коммунизма) коммунисты пытали своих врагов. И туда, где сейчас находится 1-я часть (тюремная зона), в Разгуляе, от Башни смерти вел подземный тоннель. В самой Башне смерти находились разные орудия пыток. В ее подвалах были обнаружены остатки замученных до смерти людей».

Распространенный сюжетный мотив рассказов о здании, объясняющий ее название, – самоубийство заключенного, бросившегося с Башни и разбившегося.

«Башней смерти она называется потому, что в период репрессий с нее сбросился какой-то лейтенант или офицер, я точно не знаю. А вторая версия заключается в том, что с нее сбросился простой человек, решивший покончить жизнь самоубийством».

«Еще рассказывали легенду, как после, в советское время, один подследственный бросился из окна башни вниз к ногам своей дивизии. Тогда многие допросов ГПУ не выдерживали, выбрасывались и разбивались. Нехорошее это место».

Не исключено, что в основе этого мотива лежит реальное событие. Рассказчики, которые настаивают на нем, склонны порой демистифицировать легендарную историю Башни.

«Есть еще версия. В жаркий летний день на самом последнем этаже Башни следователь допрашивал преступника. Окно в комнате было открыто. Преступник взял да и выпрыгнул, следователь успел выстрелить, поэтому преступник упал на землю уже мертвым. Да он все равно бы разбился. Люди видели это и стали называть ее Башней смерти».

«Все, что говорят о том, что здесь пытали в подвалах до смерти, – неправда. А реальным поводом может служить такой случай: на втором или третьем этаже здания велся допрос. А дело было летом, жара, поэтому открыли окно. В это окно и выпрыгнул преступник, решивший бежать. Но следователь был начеку и выстрелил в преступника. На землю преступник упал уже мертвый. Люди, увидев это, и стали называть Башней смерти».

Мотив падения с Башни имеет романтический вариант: смерть от несчастной любви. В подобных рассказах Башня полностью утрачивает связь с советской политической

историей, и ее название мотивируется уже исключительно романтическими обстоятельствами.

«Мне моя тетя рассказывала, что она называется Башня смерти влюбленных. С ней связана какая-то любовная история. Девушку заточили в Башню, в то время как возлюбленный умирал. По-моему, она сбросилась с этой Башни».

Для большинства рассказов о Башне смерти характерна полная беспечность рассказчиков относительно истории. Записан, например, сюжет о том, что в Башне замучили пионерку: «Говорят еще, что в этой Башне пионерку одну замучили». Откровенно маловероятны все истории о Башне. Но в мотивах о гибели влюбленных и смерти пионерки пермская Башня наиболее очевидным образом проявляет свой принципиально экстерриториальный и эксхроникальный характер. Она как бы перемещается в некое условное, чистое, пространство, не связанное с фактическими обстоятельствами места и исторического времени. Это пространство и время легендарного дискурса, где семиотика Башни с имманентно присущими ей повествовательными мотивами доминирует над историей, с которой рассказчики вынуждены как-то соотносить это реальное все же сооружение.

Очевидным обстоятельством бытования рассказов о Башне является как раз то, что ее легендарная история существует параллельно с фактической и независимо от нее. Все более или менее точно знают, что никаких ужасов с этим зданием не связано или, по крайней мере, рассказы о них в историческом смысле сомнительны, но в тоже время охотно их передают, нередко совмещая в повествовании разные, порой исключаящие друг друга мотивы. Легендарный дискурс живет и развивается по своим правилам и ничуть не страдает от соображений здравого смысла и рациональной критики. Для него важна не столько история реального объекта, сколько внутренние нарративные возможности его зловещего имени.

Поэтому, чтобы понять логику устных рассказов о пермской Башне смерти, следовало бы в дополнение к экскурсу в историю соответствующего сооружения сделать экскурс в историю его имени, взглянуть на *Башню смерти* как на имя безотносительно конкретного случая его применения.



Это позволит сделать досье Башни смерти, составленное нами по материалам Рунета. Оно ни в коей мере не претендует на полноту, но карту связей интересующего нас имени позволяет наметить хотя бы в общих очертаниях.

Прежде всего, выясняется, что название это отнюдь не уникальное. Напротив, оно весьма распространено в аналогичном пермскому случаю применении. Так, по свидетельству Г. Дергачева, в Ярославле Башней смерти называли одну из башен Спасского монастыря, превращенную в 1918 году после подавления местного восстания в застенок: «До сих пор над территорией монастыря молчаливо высится скорбная “башня смерти”, откуда большевики, чиня расправу, швыряли вниз взятых в плен участников мятежа»⁵. Своя Башня смерти есть в Екатеринбурге. Так здесь называют недостроенную 250-метровую телебашню, излюбленное место поклонников экстремальных восхождений, имевших в нескольких случаях смертельный финал⁶. Дополняя тему телебашни, приведем анекдот, появившийся в Сети после пожара в Останкино: «Сообщение телеканала CNN: вчера в Москве закончились съемки нового фильма Джеймса Кэмерона “Титаник 2: Башня смерти”. По словам Кэмерона, сюжет картины очень прост: Брюс Уиллис спасает мир и русскую лифтершу из горящей Останкинской телебашни».

Выходя за пределы России, обнаруживаем Башню смерти в Вене. О ней упомянуто в материалах к столетию Никольского русского православного собора в Вене (1899). Так именовали здесь тюремный замок, куда в 1914 году был заключен один из деятелей русской православной церкви в Австрии священник Николай Рыжков⁷. Из более отдаленных во времени и пространстве примеров находим Башню смерти в Бухаре. Это минарет Калян, который вплоть до конца XIX века использовался как место публичной казни: осужденных сбрасывали с минарета⁸. Продолжая ориентальный ряд (и, подчеркнем, не оценивая достоверность сведений), сошлемся на сообщение о Башне смерти, построенной в наши дни на одном из островов у Йемена. Здесь якобы проводятся варварские расправы – «убийства чести» – над женщинами, потерявшими невинность до замужества или изменившими мужьям. Их сбрасывают во внутренний двор

башни, выложенный острыми камнями⁹. Отвлекаясь от примеров городской застройки, добавим, что среди орнитологов Башнями смерти принято называть любые высотные сооружения (ветряки, опоры высоковольтных линий электропередач и т. п.), которые представляют угрозу для перелетных птиц¹⁰.

Приведенных примеров достаточно, чтобы понять: именование *Башня смерти* – интернациональное топонимическое клише для характерных высотных объектов городской застройки, имеющих соответствующую историческую репутацию и окруженных в молве ореолом смерти и преступления. Аналогом этого топонимического клише в природной сфере является, например, *долина смерти* – имя столь же широко распространенное в номинации природных урочищ¹¹.

Далее выясняется, что интересующее нас клише с его *готическим* колоритом прочно укоренено в современной массовой культуре. Назовем рассказ «Towers of Death» (1939) Генри Катнера и роман «The Tower of Death» (1982) Эндрю Оффута, популярных американских писателей-фантастов. Как топоним Башня смерти встречается также в многочисленных прозаических вариациях на темы эпоса Джона Роналда Толкиена в Рунете¹². С миром фэнтези связана топика многих компьютерных игр, поэтому неудивительно, что Башня смерти стала местом действия популярной в Рунете сетевой игры. «В каждом городе относительно недавно появились Башни смерти, бои в которых проходят по своим правилам», – сообщается на одном из многочисленных сайтов поклонников этой игры¹³. Ближайший пример более раннего использования клише в отечественной литературной традиции – популярнейшая повесть-сказка В. Губарева «Королевство кривых зеркал» (1951), где Башней смерти названа зловещая темница сказочного королевства. Повесть В. Губарева была удачно экранизирована режиссером А. Роу, что значительно увеличило известность ее героев и топика. Этот сказочный фильм появился на экранах в 1963 году и имел чрезвычайный успех как у детей, так и у взрослых. Так, например, благодаря этому фильму повсеместное распространение в подростковой среде получила тогда игра с наоборотным произнесением имен: герои фильма попадали в зазеркалье, где имена «переворачивались».



Можно добавить, что *Башня смерти* (The Tower of Death) – это также название популярного гонконгского фильма, снятого в 1981 году и знаменитого тем, что главную роль в нем сыграл Брюс Ли, причем сыграл посмертно: режиссер искусно вмонтировал в новый сюжет сцены поединков, не вошедших в ранее снятые фильмы с участием этого актера.

Наше краткое и фрагментарное досье Башни смерти обнаруживает все же широчайшую распространенность этого топонима и его укорененность в известном слое языка массовой культуры. Этот слой можно было бы назвать *готическим* в том смысле, который данное определение приобрело в современной массовой культуре. Башня смерти – имя, насыщенное культурными коннотациями, и оно тянет за собой вереницу стереотипных, но ярких мотивов. Разумеется, оно имеет гораздо более ранние прецеденты, и следовало бы поискать первичные истоки топонима в истории культуры, но это задача, требующая отдельных разысканий. Сейчас нас интересует локальный вопрос: можно ли установить источник названия пермской Башни смерти?

Простую ссылку на клишированность и широкую распространенность топонима вряд ли можно признать исчерпывающим ответом на этот вопрос, поскольку в любом случае должен был существовать повод, толчок к тому, чтобы это клише было применено и закрепилось в локальном дискурсе. Учитывая, что пермская Башня построена сравнительно недавно, перед нами тот случай, когда его легендарная история формировалась почти на глазах, и можно попытаться достоверно проследить ее истоки и перипетии.

Наиболее вероятный источник названия пермской Башни – популярное кино, так сильно влияющее на язык повседневного общения. И хотя большинство из опрошенных о возможности такого простого объяснения «не помнят», кинематографический след в устных рассказах все же сохранился. Один из наших собеседников, например, упомянул, что *«до того, как построили это здание, здесь был кинотеатр. Последний фильм, который показывали, назывался «Башня смерти».* Кинотеатра на этом месте, правда, никогда не было, но вот фильм именно с таким названием из числа так

называемых «трофейных» действительно шел на советских экранах. «Башня смерти» – это не что иное, как отечественное прокатное название фильма «Tower of London» (1939). Это экранизация шекспировской драмы «Ричард III», снятая американским режиссером Роулендом В. Ли. Фильм был допущен для ведомственного и клубного проката в 1948 году (разрешительное удостоверение № 975/48 от 23.XI) сроком до 31.VII.1951. Позднее, распоряжением № 65 от 9.IX.1952 года, демонстрация фильма была приостановлена, но окончательно «Башню смерти» сняли с экранов только в 1954 году (циркулярное распоряжение № 30 от 6.05)¹⁴. Фильм пользовался большой популярностью. О нем с удовольствием рассказывает Армен Джигарханян, восхищавшийся в юности игрой Сары Леандр, исполнившей в «Башне смерти» одну из ролей¹⁵. Наши пермские респонденты в большинстве своем о фильме не помнят, но на пермских экранах он шел¹⁶. Это нам авторитетно подтвердил Ю.А. Девятков, работавший в начале 1950-х в пермском кинопрокате главным редактором по информационно-рекламной работе.

Итак, в 1952 году завершается строительство первого в Перми высотного здания, в это же время на экранах города демонстрируется фильм «Башня смерти». Новое сооружение обрело в молве свое имя. Почему это искусственное, в общем, название так прочно закрепилось в сознании и языке горожан? Свою роль, надо думать, сыграли два обстоятельства. Во-первых, мотивы этой номинации коренятся в очень понятном для российской истории негативном отношении к «органам» как источнику произвола и насилия. Красноречивы в этом смысле некоторые реплики из бесед с горожанами:

– А почему Башня смерти так называется?

– Поскольку там милиция, очевидно. Там же МВД. Видимо, народ так считает. А я присоединяюсь полностью.

Или еще выразительней:

А, это вот — управление милиции <...>. Башня. А я даже не знаю. Сейчас — Башня смерти [смеется]. Потому что там — милиция, вот и все [смеется]. Опасное место!

Зловещее название здания, по мнению пермяков, вполне отвечает характеру деятельности обосновавшегося в нем учреждения.



Во-вторых, свою роль, возможно, решающую, сыграла уникальность новой постройки для города. Тогда это было самое высокое сооружение в малоэтажном Молотове-Перми. Окруженное пустырями, оно возносилось над городом, как башня.

Закрепившись в локальном дискурсе, название в силу своей необычности потребовало более убедительной, уже в нарративном смысле, мотивации. Более или менее случайное название объекта стало матрицей для повествований о самом объекте. Не имея прочных корней в фактической истории, Башня смерти сформировала собственную, легендарную историю, наполненную ужасом и зловещими событиями. При этом этиологические истории о Башне развивались как бы по двум направлениям. Во-первых, по оси собственной мифологии Башни, включающей в себя мотивы строительной жертвы, заточения в Башне, падения или сбрасывания с нее, подземных ходов и симметричного высоте Башни углубления ее в земные недра. Во-вторых, рассказы о реальном объекте городской застройки требовали исторической мотивации. И Башню (в поисках компромисса между мифом и историей) стали связывать с событиями более давними, отвечающими зловещему духу названия. Прежде всего – с годами сталинского террора или даже Гражданской войны.

Мифологический и художественный потенциал Башни отчетливо проявляется в некоторых современных рассказах, когда повествование вовсю расцветивается в духе готической киностилистики:

«Говорят, ночью возле Башни смерти появляется черный воронок. Он подъезжает к какому-то подъезду, из него выходят две-четыре личности в черных тужурках, а лица и глаз не видно. Они вытаскивают из подъезда человека, который кричит и отбивается, но его не слышно, запихивают его в машину и везут к Башне смерти. Но на площади перед ней наползает туман, и воронок растворяется в нем. А изуродованные трупы забранных людей потом находят в Башне смерти, в подвалах. Еще в полнолуние с крыши и из подвалов Башни смерти слышны стоны».

В этом рассказе Башня как бы возвращается в среду своего первоисточника, в стихию свободно сплетающихся

мотивов легендарного дискурса. И это характерный штрих в истории пермской Башни смерти. Уникальность ее, конечно, не в имени, оно стереотипно, а в том, что в Перми клишированное название получило такое сильное развитие. Из имени вырос обширный текст. И этот текст стал органической частью текста города.

Башня не осталась одним из частных объектов городской застройки, а рассказы о ней частным элементом локального дискурса. Пермская Башня смерти вошла в эмблематику города, а мотивы устных рассказов о ней получили генерализующую литературную разработку в творчестве местных писателей. В рассказе «Башня смерти» (1997) пермского прозаика Анатолия Субботина Башня стала главной площадкой фантазмагорических событий в кафкинском духе. Описание Башни конкретно и узнаваемо, но подчинено, как и действие рассказа, легендарной истории здания: «Башня Смерти, куда заключили Старыгина, возвышалась в центре города <...> Стык башни и шпиля образовывал открытую террасу, огражденную железными перилами. Днем и ночью, круглый год по террасе кружил часовой. <...> Башня Смерти представляла собой универсальное заведение правосудия, работающее полный, законченный цикл: суд, тюрьма, казнь»¹⁷. В этом описании, вобравшем мотивы мифологии Башни, свернуто представлена вся сюжетная схема рассказа: суд, тюрьма, казнь.

Образ Башни используется пермскими журналистами в описаниях, претендующих на то, чтобы создать обобщенный портрет Перми: «Говорят, наш город суров. Пересеченный обрывистыми оврагами и холодной рекой, увенчанный шпилем Башни смерти, он и вправду заставит пожить того, кто оказался в нем впервые»¹⁸. Но Башня упоминается и в описаниях города, адресованных самой широкой иногородней аудитории. Характерный пример – обзор пермских достопримечательностей в массовом еженедельном женском журнале «Лиза»: в рубрике «Моя страна», где размещаются краткие очерки о городах России. «Грозная и загадочная «башня смерти» и рассказы о ней выступают здесь в качестве колоритных подробностей городской жизни»¹⁹.

Мифологическую интерпретацию получил и отмечаемый в устных рассказах градостроительный параллелизм Башни



с другим эмблематическим зданием города – колокольной бывшего Спасо-Преображенского кафедрального собора, где ныне располагается художественная галерея. Архитектурно рифмуясь, эти здания акцентируют наиболее выразительную градостроительную ось Перми – Комсомольский проспект. Начало проспекта отмечено вертикалью колокольни Спасо-Преображенского собора, завершается проспект Башней. Соположение этих зданий получило ценностно-смысловую интерпретацию. В противовес Башне смерти Спасо-Преображенский собор осознается как духовный и культурный центр города, сохранивший сакральный статус, несмотря на современные светские функции. Таким образом, помимо функционально градостроительного отношения этих архитектурных сооружений, в символическом плане между ними существует смысловой контраст, который условно можно описать как оппозицию Башни жизни/духа и Башни смерти.

Рефлектирующий наблюдатель, равнодушный к поэтике города, отчетливо ощущает этот контраст и его нарративные возможности. Приведем, к примеру, размышления одного из наших респондентов: «Как соотносить понятия “Башня смерти” и “галерея”? А Башня смерти, Компрос (название Комсомольского проспекта в неофициальной топонимике. – В.А.) – понятия сложившиеся. Уже мышление поменялось, но не переубедишь никого: Башня смерти и Башня смерти. Вот это те вещи, из которых что-то более состоит существенное, чем все остальное»²⁰. Эта реплика хорошо передает ощущение смысловых отношений между доминирующими объектами городской среды. Наш собеседник воспринимает контрастное соположение двух архитектурных знаков как своего рода фразу города-текста, которая нуждается в прочтении.

Такая выразительная «фраза» рано или поздно должна была быть прочитана в локальной литературной практике. В любопытном с точки зрения поэтики города очерке Г.В. Калашникова «Мама-Пермь и Компрос» мы находим один из вариантов реализации этого потенциального сюжета пермского текста. Автор очерка прочитывает Комсомольский проспект как архитектурное воплощение советской истории, застывшее в зданиях шествие от башни прошлого

(собора) к башне будущего (зданию УВД). «Зарождался Компрос на высоком берегу Камы, у Кафедрального собора <...> Когда людям надоело ждать спасения от второго пришествия Христа, они построили себе на другом конце проспекта новый собор – Храм будущего». Правда, когда советские люди «дошли до башни коммунизма», то «увидели, что башня будущего стоит одетая в бледные одежды смерти» (так автор интерпретирует фисташковые тона окраски фасада. – В.А.). Тогда «штурмующие вершину колонны комсомольцев разбились о Башню смерти»²¹. Здесь своеобразно преломилась одна из основных оппозиций пермского текста: противопоставление двух ипостасей города. Города идеального, центра просвещения и духовности, как бы восходящего в первоисточках к миссии Стефана Великопермского, и города сурового, мрачного, с его ссыльно-каторжной историей, восходящего к хтоническим мотивам пермской мифологии. Эту зловещую ипостась образа Перми и выражает концентрированно Башня смерти.

¹Здесь и далее мы ссылаемся на записи устных рассказов горожан.

²Баев С. Некоторые вопросы проектирования и застройки гор. Молотова //Звезда. 1 июля. 1952.

³<http://www.perm.ru/region/travel/koms-prosp.html>).

⁴Архив ОЦОП. Фонд 1. Опись 1. Дело №206.

⁵Ткаченко-Гильдебрант В. Интервью с главой Великой ложи России, великим командором регулярного масонства Георгием Дергачевым //http://www.whoiswho.ru /russian /Curnom /32002/mas.htm.

⁶Вот одно из свидетельств: «Жутковатое зрелище представляет из себя недостроенная телебашня, прозванная Башней Смерти, поскольку некоторые отчаянные головы сложили свои головы, упав с нее наземь» (Алкогольная повесть о путешествии на Урал ансамбля The Gloomlites, более известного в народе как IFK // http://www.ifk.ru /001 /concerts/reports/070303_ekaterinburg_100303_solikamsk/index.html). См. также: Шевалдин С. Екатеринбургская «башня смерти». Недостроенная телевышка губит любителей острых ощущений (электронная версия газеты «Сегодня». №122. 7 июня 2000 // http://www.7days.ru /w3s.nsf/Archive/2000_122_crime_text_shevaldin1.html).

⁷С историей свидетельства о Православии и верности Православной Церкви в Австро-Венгрии связана судьба выдающегося священника Русской Церкви Николая Рыжкова. <...> Кипучая деятельность о. Николая в его служении



Православию и Родине оборвалась 7 августа 1914 года его арестом. <...> Во время следствия отец Николай был заключен на 22 месяца в одиночку в так называемой "Башне смерти" в Вене» (К столетию Никольского Русского Православного Собора в Вене (1899 – 1999) // http://chss.irex.ru/db/zarub/view_bib.asp?id=755).

⁸ «В XVIII – XIX веках Калян использовался как место публичной казни для осужденных. Последний раз осужденного сбросили с Каляна в 1884 году. Именно из-за подобных историй Калян и приобрел в народе мрачное прозвище – "башня смерти"» (*Дятлов В.* Тайна падающих минаретов // Электронная версия журнала «Итоги». №05 (295). 14 мая 2003. http://itogi.ru/paper2002.nsf/Article/Itogi_2002_02_04_14_3619.html).

⁹ Секс по-арабски // <http://www.eroticnews.ru/readstory.asp?nfile=395&nfold=statiy>.

¹⁰ *Маевская Я.* Крылья и лопасти Башни смерти // Электронная версия газеты «Молодежь Эстонии». 23.01.2002; <http://www.moles.ee/02/Jan/23/9-1.php>.

¹¹ *Долинами смерти* называют, как правило, местности с экстремальными, на пределе возможностей биологического существования, климатическими условиями (Долина смерти в Калифорнии), разного рода геопатогенные аномальные зоны, где гибнут животные и люди (долины смерти в Якутии, на Камчатке, в Карелии), а также места массовой гибели воинов (долины смерти близ деревни Мясной Бор в Новгородской области, в Крыму в районе Балаклавы).

¹² См., например, опубликованный в Рунете на сайте «Толкиенист» роман: Башня Смерти. Автор: Mantoriel; http://tolkienist.dem.ru/4/7_2.php.

¹³ <http://www.champions.ru/klan.php?text=topic45>.

¹⁴ Сведения о прокате фильма любезно представлены нам начальником отдела научной обработки фонда и международных связей Госфильмофонда России В. Босенко.

¹⁵ Невское время. №147 (2607). 18 августа 2001 // <http://www.nvrem.dux.ru/2001/arts/nevrem-2607-art-7.html>. Фильм «Башня смерти» и сегодня встречается в ассортименте видеомагазинов. См., например: <http://afisha.weekend.ru/?action=pv&id=204680>.

¹⁶ Возможно, эта «забывчивость» объясняется отчасти тем, что, как правило, в афишах названия трофейных фильмов не указывались, под временем сеанса значилось просто: «Фильм».

¹⁷ *Субботин А.* Башня Смерти // Лабиринт: Литературный альманах. №1. Пермь, 2000. С. 61.

¹⁸ *Трапезников А.* Пермь майская // Капитал-Weekly. 7 мая 2003. С. 4.

¹⁹ Лиза. №38. 2008. С. 184.

²⁰ Запись беседы с *В.И. Наймушиным*. Архив лаборатории городской культуры и СМИ.

²¹ *Калашников Г.В.* Мама-Пермь и Компрос. Рукопись. Архив лаборатории городской культуры и СМИ.



Геопоэтический взгляд на историю литературы Урала *

«Вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, – в миропонимании вообще», – произнесенные в 1922 году, эти слова П.А. Флоренского с особенной актуальностью вновь звучали сегодня, когда само слово *пространство* стало чем-то вроде языкового философского камня. К чему ни приложишь это слово, все приобретает заманчивый (а порой и обманчивый) блеск нового смысла. Фразеологические новообразования со словами «ландшафт» и «пространство» непрерывно множатся. Это симптоматично. Очевидно, что в координатной сетке нашего мировосприятия ось пространства

* Впервые статья была помещена в сборнике: Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2006. С. 17-29. Здесь публикуется в новой редакции.

начинает если не доминировать, то, по крайней мере, соперничать по значимости с осью времени. Этот онтологический, в сущности, сдвиг в структуре мировосприятия проявляется и при изучении литературы, и, шире, в повышенном внимании к пространственным аспектам развития и функционирования культуры. Утверждается понимание, что культура не только развивается во времени, но и размещается в пространстве, взаимодействует с ним, определяя формы его восприятия. И речь идет о пространстве не в метафорическом, а в самом буквальном смысле слова – о пространстве географическом, в котором живет, распространяется и которое осваивает национальная культура.

Существуют ли какие-либо специфические интегральные компоненты в процессе регионального литературного развития или местный литературный процесс всего лишь калька развития национальной литературы, а точнее – литературы центра? Если рассматривать литературу региона только во временном, историческом аспекте, то, скорее всего, на местном уровне мы обнаружим повторение общих тенденций. Но картина изменится, если мы обратим внимание на пространство, если территорию, ландшафт мы будем рассматривать не как нейтральное вместилище культурной жизни, а как часть общей культурной среды, ее формообразующий компонент. Тогда одним из сюжетов регионального литературного процесса, его интегрирующим началом, станет история формирования образа родной территории, ее геоэтики.

Это слово – геоэтика – вошло у нас в оборот с легкой руки поэта Игоря Сиды: в 1996 году он провел в Крыму первую геоэтическую конференцию. Слово прижилось, и во многом благодаря тому, что прозвучало оно, «как бы заранее убедительно»¹, заметил Андрей Битов. А убедительно прозвучало, поскольку ответило уже созревшему ожиданию новых эвристических возможностей и смыслов от пространственного взгляда на мир.

Есть, по крайней мере, два понимания, что такое геоэтика.

Для английского эссеиста Кеннета Уайта, предложившего это понятие, и для украинского писателя Юрия Андруховича



геопоэтика – это универсальный культурный проект или стратегия творчества, в основе своей имеющая антиурбанистический и антитоталитарный, антиутилитарный и антиглобалистский импульс. То есть геопоэтика – это возвращение к целостному поэтическому восприятию и переживанию мира, к жизни в ощущении неразрывной связи с ландшафтом.

Для филологов геопоэтика – раздел поэтики, имеющий своим предметом как образы географического пространства в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты (или сверткесты), формирующиеся в национальной культуре как результат освоения отдельных мест, регионов географического пространства и концептуализации их образов. Так в русской культуре есть геопоэтические образы-тексты Петербурга и Москвы, Крыма, Кавказа, Сибири, Урала, Поморья и т. п. ²

По существу и то и другое значение связаны, как поля творческого действия и рефлексии в одной реальности – реальности символических форм географического пространства³.

Внимание к изучению образов географического пространства в культуре неуклонно нарастает начиная с 1990-х годов. В этом проблемном поле сегодня встречаются и взаимодействуют разные дисциплины и соответствующие им дискурсы: филология, культурология, география, социология, политология. Потому в исследованиях этого рода нет пока внятно отрефлектированной единой понятийной и терминологической системы. Даже на уровне таксономии встречается множественность самоопределений: «гуманитарная география», «метафизическое краеведение», «мифогеография», «сакральная география», «геокультурология», «геолитературоведение».

В сравнении с другими понятие *геопоэтики* отличает особая прозрачность формулируемого смысла. Понятие фиксирует сам момент взаимодействия и единства земного пространства (*гео*) и организующей его культурной формы (*поэтика*). Под геопоэтикой мы понимаем исторически складывающуюся систему образно-символических констант в репрезентации географической территории как единого целого. Геопоэтический образ начинает формироваться, когда территория, ландшафт в своем собственном бытии осознаются как значимая инстанция в иерархии уровней

бытия и становятся особенными предметами эстетической и философской рефлексии. Возникновение *геопэтики* какой-либо территории предполагает именно высокую степень рефлексии, когда ландшафт концептуализируется (в историческом, геополитическом, антропологическом и философско-эстетическом отношении) и его доминирующие черты получают символическое осмысление. Этим геопэтический образ отличается от обычной картины природы, литературного пейзажа.

Хотелось бы особенно подчеркнуть, что, говоря о геопэтике, мы имеем дело не только с некоей научной абстракцией, удобным инструментом понимания и классификации, а с живой реальностью жизненного опыта. Геопэтика вводит нас в сферу чувственных, глубоко страстных и пристрастных отношений человека с пространством.

Есть род писателей-топофилов с особенно обостренным чувством пространства и места, такие, например, как Гоголь, Белый, Пастернак, Бродский. Но в какой-то менее концентрированной степени все мы топофилы или топофобы, у нас есть личные отношения с пространствами и конкретными местами. Поэтому, апеллируя к опыту писателей, мы имеем дело все же с общей культурно-антропологической проблемой отношений человека и пространства. Только у писателей-топофилов существо этих отношений открывается ярко и концентрировано, как, например, у Гоголя и Пастернака. Чтобы вникнуть в суть проблемы, интересно поставить в диалогическое отношение фрагменты текстов как раз этих писателей.

Далеко за рамки культурных конвенций своего времени Гоголь выходил прежде всего в свойственном ему как художнику типе переживания и воображения пространства. Во всей полноте этот тип отношений с пространством проявился в его поэме «Мертвые души» в хрестоматийном лирическом обращении к России.

Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе?



Почему слышится и раздаётся немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и выются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразаясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..⁴

Пространство воспринимается Гоголем не статически – как пустая среда, или картина, или дистанцированный объект созерцания, а как органически живая и грозная стихия, объёмлющая человека. Контакт с пространством переживается им как эмоционально напряженная и эротически окрашенная встреча с иным, *не-Я*, с непостижимым *Другим*, как взаимодействие и взаимопроникновение, как напряженные поиски понимания. Человек вглядывается в пространство, и пространство вглядывается в человека.

Такое динамическое восприятие пространства, реализованное в слове, предвосхищает его видение в литературе XX века. Почти как ответ на гоголевский вопрос к пространству: «Чего же ты хочешь от меня?» – прочитываются строфы Пастернака.

Графленая в линейку десь!
Вглядись в ту сторону, откуда
Нахлынуло все то, что есть,
Что я когда-нибудь забуду.

Отрапортуй на том смотре.
Ударь хлопушкой округи.
Будь точно роща на юру,
Ревущая под ртищем вьюги.

Как разом выросшая рысь,
Всмотришь во все, что спит в тумане,
А если рысь слаба вниманьем,
То пристальней еще всмотришь.

Одна оглядчивость пространства
Хотела от меня поэм.
Одна она ко мне пристрастна,
Я только ей не надоем.

Когда, снуя на задних лапах,
Храпел и шерсть ерошил снег,
Я вместе с далью падал на пол
И с нею ввязывался в грех.

По барабанной перепонке
Несущихся, как ты, стихов
Суди, имею ль я ребенка,
Равнина, от твоих пахов?⁵

В этих двух фрагментах так далеко – и исторически, и психологически – отстоящих друг от друга писателей мы находим родственный опыт переживания пространства. Оно сопряжено с сильными телесными ощущениями удовольствия или страдания, радости или страха. Оно сначала соматично, а уж потом семантически. С новой откровенностью поэта XX века Пастернак обнажает эротическую основу отношений человека и пространства. Едва ли, хотя бы в подсознательных истоках этих строк, не отозвались архаические представления об отношениях человека с землей как носительницей женского начала.

Важно подчеркнуть, что отношения человека и обступающего его пространства и у Гоголя, и у Пастернака описываются в форме встречи, взаимного взглядывания и томящего



ожидания. Зов пространства пробуждает желание понять и ответить. Что ожидает от человека пространство? На этот вопрос Гоголя отвечает Пастернак. Пространство хочет от человека поэмы в исходном смысле этого слова: поёма – работа, творение. На эрос пространства человек отвечает эросом творчества. В именовании ландшафта выражается стремление заколдовать пространство словом, унять его тектоническое буйство и, осмыслив, назвав, обуздать тем самым его изгибы, складки, впадины. Ландшафт предстает перед поэтом как воплощенный, но еще не названный смысл. Искусство именуется его. Так получается геопэтика.

Географически Галичина и Прикарпатье – одна территория, но в геопозитическом смысле это две разные реальности. Обратимся снова к опыту писателя-топофила – Юрия Андруховича:

Кочевник (не скажу «завоеватель») инстинктивно избегает историзма. Называть определенный край «Галичиной» для него означает признать: здесь кто-то уже был перед ним. Был – в смысле бытия, а не пребывания. Ему удобнее называть все это «Прикарпатьем». Это ни к чему не обязывает, поскольку является простой констатацией географического факта. Причем с точки зрения восточной, ведь с точки зрения европейской мы находимся за Карпатами, то есть называть этот край следует «Закарпатьем»⁶.

Культура (и словесность прежде всего) формирует геопозитические реальности, которые, отражая географические, с ними не совпадают. Возникнув и войдя в традицию, они воспринимаются уже как данность и начинают как данность действовать. География требует геопозитики. Возникнув, геопэтика начинает руководить географией. Об этой напряженной и двунаправленной связи хорошо сказал тот же Ю. Андрухович – музыка создает геопозитическое единство Карпат поверх всех разделяющих их границ: «этой музыки никогда не было на свете, если бы не Карпаты. Возможна и обратная зависимость: не было бы Карпат, если бы не эта музыка»⁷.

И это правда. Геопоэтические образы играют колоссальную роль в национальном самосознании. За примером не надо ходить далеко. Едва ли найдутся в русской литературе строки и образы, которые сыграли бы в истории русского самосознания роль большую, чем уже процитированный пассаж Гоголя. Есть метафоры, которыми мы живем, Гоголь дал как раз такую метафору пространства. Поэтому прав М. Эпштейн, задавая вопрос: «Какой была бы в нашей душе Россия без этих гоголевских светящихся красок, вихрящихся линий, залиvistых звонов, в которых вдохновенно передан восторг распахнутого простора и необозримого будущего?»⁸

Теперь мы вплотную подходим к занимающей нас проблеме: как соотносится доминанта российской геopoэтики с региональной уральской?

Как правило, русское пространство характеризуют определениями дали, шири и безграничности. Это культурный стереотип. Такое геopoэтическое представление было концептуализировано в 30-40-х годах XIX века. Причем изначально в русскую культуру оно вошло в двух, аксиологически контрастных, вариантах: чаадаевском и гоголевском.

Именно Чаадаев первым проблематизировал и историко-софски осмыслил факт необъятности России. Он пережил ее пространство как кошмар дурной бесконечности, истощающей созидательные силы нации и выводящей страну за рамки истории.

Есть один факт, который властно господствует над нашим историческим движением, который красною нитью проходит чрез всю нашу историю, который содержит в себе, так сказать, всю ее философию, который проявляется во все эпохи нашей общественной жизни и определяет их характер, который является в одно и то же время и существенным элементом нашего политического величия, и истинной причиной нашего умственного бессилия: это – факт географический⁹.

Беспредельное пространство России у Чаадаева становится впечатляющей метафорой ее исторической судьбы. Оно поглощает время, историю: мы спим, «похороненные



в нашей необъятной гробнице»¹⁰. Такая поэтическая и историософская трактовка пространства получит развитие у Андрея Белого в образах книги стихов «Пепел», у И. Бунина в «Деревне».

Но доминирующим культурным стереотипом стал иной – оптимистический – вариант геопозитической доминанты. Сгоголевским патетическим описанием необъятного простора России, которое заучивали наизусть российские школьники поколение за поколением, он вошел в общее культурное сознание. Изначально же образ бесконечно разворачивающейся русской равнины был ассоциирован с особенностями русской души. Столь же хрестоматийным, как гоголевское, стало описание русской песни-души у И.С. Тургенева:

Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос <...> Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась <...> Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы¹¹.

До ясности формулы изоморфность русской ментальности и геопозитики была доведена в историософских построениях Н. Бердяева:

Есть соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной. В душе русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине¹².

Такой прямой ход мысли от представления о пространстве («широка страна моя родная») к представлению о ментальности («широк русский человек») стал достоянием массового сознания. Почти трюизмом. И в таком виде вошел в массовый политический дискурс.

Итак, в том или ином аксиологическом варианте, бесконечно раздвигающаяся вдаль и вширь русская равнина, родственная русской душе, стала одной из базовых метафор национальной культуры. Ее геопозитической доминантой. Явно или подспудно, но эта метафора, принятая за аксиому, зачастую определяет исход бесконечных споров о судьбах России¹³.

Между тем уральское пространство существенно иное, и оно, как правило, противопоставлено русской равнине. На Урале русскому человеку едва ли не впервые открылись земные недра, их мощь и тайна, и с Уралом в русскую культуру вошла новая модель геопространства, доминирующим началом которой стала не равнинная бескрайность, а темная и неистощимая подземная глубина.

Приведем вполне стереотипное описание: «Могучий горный хребет прорезает с севера на юг необозримые просторы русских равнин. Это Урал, в недрах которого хранятся несметные природные богатства» (разрядка наша. – А.В.)¹⁴. Заметим, описываются горы, но речь идет не о вершинах, а о недрах, о глубине. Устремленность в земную глубину – это и есть преобладающий вектор формирования региональной уральской геопозитики. Она носит ярко выраженный теллурический характер. Лежащее в ее основе чувство земных глубин объединяет ее локальные варианты – пермский, екатеринбургский и челябинский, – каждый из которых характеризуется каким-либо преобладающим оттенком теллуризма¹⁵.

Такой геокультурный образ Урала начал формироваться еще в литературе XVIII века, но окончательно оформилась эта модель уральского пространства в 1930-е годы в сказах Павла Бажова. У него уральские горы – это горы, уходящие в земные глубины, как бы вывернутые наизнанку:

В иных местах горы под облака ушли <...> А в нашем краю <...> горы мелконькие <...> все эти горки скопом зовут одним словом — гора. Оно и правильно, потому как по нашим местам гора может оказаться там, где ее вовсе не ждут <...> На что низкое место — болото, а и под ним гора может оказаться. <...> Гора сплошной грядой прошла. Недаром ее раньше Поясом земли звали.



<...> В длину тысячами верст считают, а сколь он широк и насколько в землю врезался, этого никто толком не знает. В поясах по старине, известно, казну держали. Оттого, может, и нашей горе прозвание досталось¹⁶.

Необъятности безудержно разбегающейся вдаль и вширь русской равнины Урал противопоставил глубину, потаенность, потусторонность и сосредоточенность. Тайная глубина земли, хранящая сокровища, и стала постоянным вектором территориального самосознания, главной осью его концептуализаций.

Близкое бажовской традиции сочетание определений (глубина и богатство) мы обнаружим и в осоргинских описаниях Урала, а еще ранее в уральской прозе и поэзии Бориса Пастернака. Недаром Цветаева писала в начале 1930-х годов: «Нет Урала, кроме пастернаковского».

Геопозитическая модель Урала, окончательно сформировавшаяся в 1920 – 30-е годы, оказалась устойчивой и продуктивной, что и подтверждает современная уральская проза: романы Алексея Иванова, Ольги Славниковой, Дмитрия Скирюка. Чтобы уточнить наше понимание геопозитического образа, приведем пример ландшафтного описания из романа Алексея Иванова «Географ глобус пропил» (2003).

Стена шихана напоминала измятую и выправленную бумагу. На ее выступах лежал снег, кое-где бурые пятна выжженных холодом лишайников. В громаде шихана, утрюмо нависшей над долиной, было что-то совершенно дочеловеческое, непостижимое ныне, и весь мир словно отшатнулся от нее, образовав пропасть нерушимой тишины и сумрака. От этой тишины кровь стыла в жилах, и корчились хилые деревца на склоне, пыгающиеся убежать, но словно колдовством прикованные к этому месту. Шихан заслонял собою закатное солнце, и над ним в едкосинем небе горел фантастический ореол.

– Шихан – это риф пермского периода, – пояснил Служкин.

И это слово «риф» странно было слышать по отношению к доисторическому монолиту, который на безмерно долгий срок пережил океан, его породивший, и теперь стоит один

посреди континента и посреди совершенно чуждого ему мира, освещаемого совсем другими созвездьями¹⁷.

Выразительный образ. В описании шихана у Иванова органично соединились пластически живописная достоверность в передаче облика ландшафтного объекта с глубоким символизмом, эмоционально сильное переживание с интеллектуальной рефлексией. Эффект визуальной убедительности лаконично создан несколькими словами: нетривиальным и зрительно точным сравнением поверхности скального гребня с мятой бумагой. Оно дает представление одновременно и о рельефе, и о цвете каменной стены. Снег на каменных выступах, бурые пятна лишайников – эти детали довершают картину.

Впрочем, как раз привычное для описаний природы определение «картина» менее всего подходит к этому случаю. Скорее, в описании шихана преобладает как раз то, что увидеть нельзя. Каменная стена шихана здесь, перед нами, но одновременно она в каком-то ином, потустороннем, пространстве – от привычного нам мира она отделена пропастью тишины. В описании решительно главенствует необыденное и интенсивное переживание природного феномена. Это чувство ищет выражения в нагнетении гиперболизированных и эмоционально насыщенных определений: в шихане есть что-то непостижимое, дочеловеческое, колдовское, вызывающее ужас, что-то, от чего кровь стынет в жилах.

Для определения природы этого переживания (а оно и формирует образ шихана) уместно обратиться к понятиям феноменологии религии, развитым в исследованиях Рудольфа Отто и Мирча Элиаде. Переживание, пронизывающее описание ландшафта в романе Иванова, подобно чувству ветхозаветного Иакова, пережитому им на пути из Вирсавии в Харран. То место у города Луз, которое он принял за обычный укромный уголок, где можно переночевать, положив камень в изголовье, оказалось ничем иным, как «вратами неба». После ослепительного видения лестницы, соединившей землю и небеса, место его ночлега предстало перед потрясенным Иаковом в своем подлинном виде: «Как страшно сие место!» (Бт. 28, 17). Так и в описании шихана у Иванова



мы имеем дело с чувством ужасающей тайны – *mysterium tremendum*. Это нуминозное переживание¹⁸. Оно освещает глубинную, непостижимую и повергающую в трепет суть предмета, открывает в Шихане не простой ландшафтный феномен, а явление кратофании: шихан – это манифестация сверхъестественной вневременной мощи земных недр¹⁹. Поэтому в завершении описания каменная стена предстает осененной космическим сиянием ореола-нимба.

Стоит обратить внимание на то, что в описание шихана со словом героя входит элемент геологического комментария. Шихан определяется в категориях научной таксономии как остаток древнего рифа. Но рациональное знание несколько не демистифицирует предмет. Оно и не берется его объяснить, а, напротив, поддерживает мистику предмета тем, что никак не соотносится с непосредственным опытом видения – по контрасту.

И, наконец, главное: шихан у Иванова не отдельный образ с какими-то особенными свойствами. В его описании проявляется целостная интуиция регионального ландшафта – это сам Урал с его тайной недр, древностью и космичностью. Это было бы нетрудно показать, сопоставив приведенное описание с другими в романах «Географ глобус пропил», «Сердце Пармы» и «Золото бунта». Везде мы найдем сходное напряженное переживание и символику. Иванов видит Урал как целое, и это видение объединяет отдельные образы в единство – геопозитику Урала. «Уральскость» здесь не названа, она воплощена. В этом описании современного прозаика реализуется традиционная геопозитическая доминанта Урала, а ее хтонический колорит связан с локальной пермской традицией.

Геопозитическое чувство устремлено к смыслу, воплощенному в формах ландшафта, и формы ландшафта открываются ему, соответственно, как воплощение смысла этой особенной земли, Территории. Геопозитическое видение предполагает не столько визуальное восприятие ландшафта, сколько умение почувствовать его силовые линии, пронизывающие его токи энергии. Это видение объемное, телесно-чувственное, эротическое и в то же время высоко рефлексивное, себя знающее.

Есть основания полагать, что хтонически окрашенный уральский теллуризм как геопозитическая доминанта региона уже приобрел черты универсального культурного стереотипа. Сошлемся хотя бы на фильм *Python II* (2002) совместного американского и болгарского производства. Для нас фильм интересен именно тем, что это продукт массового кинопроизводства, апеллирующего к максимально распространенным культурным стереотипам. В основе сюжета фильма лежат перипетии охоты американского и российского спецназа на громадного питона, появившегося на свет в результате секретных генетических экспериментов. Характерно, что чудовищный змей скрывается не где-нибудь, а именно в глубинах Уральских гор. Милитаристская репутация Урала сливается здесь с хтоническим субстратом его мифологии.

1990-е годы стали временем расцвета территориального самосознания. В это время региональная геопозитическая доминанта, апеллирующая к земным недрам, дополнилась принципиально новыми акцентами. Формируется мессиански и эсхатологически окрашенная неомифология Урала, и региональная геопозитика приобретает геополитические проекции.

Один из убедительных примеров их проявления – роман Сергея Алексева «Сокровища Валькирии». Он вышел в 1998 году и приобрел массовую популярность. Для многих энтузиастов уральского культурного самосознания этот роман стал даже авторитетным источником сокровенных знаний об Урале. Это типичный авантурный роман с элементами фэнтези. Его художественные достоинства невелики. Но сюжет романа вписан в довольно внятно обозначенную геополитическую и историческую схему. Именно в ней и кроется секрет интереса поклонников романа и его немалого успеха.

Суть этой концепции сводится к утверждению, что Россия и славянские народы – естественные приемники древней арийской цивилизации, поскольку, как пишет Алексеев, «никогда не покидали ее [первородного] ареала <...> и оставались в ее космическом Пространстве»²⁰. Между тем древняя прародина ариев, их родовое пространство – это не что иное, как Северный Урал.



Именно здесь, на Урале, согласно С. Алексееву, сосредоточено «самое мощное скопление ‘перекрестков’» (своего рода центров сосредоточения геокосмической энергии. – В.А.):

Словно кто-то встал посредине Евразийского континента и сгреб руками все астральные точки с запада и востока, заодно насыпав гряду Уральского хребта. Но более, чем своим открытиями и расчетам, более, чем магическому кристаллу Русинов доверял сохранившейся топонимике. УРАЛ буквально означало — «Стоящий у солнца»²¹.

В пещерных лабиринтах, объединяющих воедино весь уральский хребет, хранятся сокровища древней цивилизации, до сих пор охраняемые ее наследниками. Они должны стать основой грядущего возрождения России. Историческая задача героев-патриотов в том и состоит, чтобы Россия вспомнила свое древнее наследие, осознала себя как самостоятельную Северную цивилизацию и собрала вокруг себя арийские народы. Тем самым Россия восстановит исконное мировое Триединство человечества, соответствующее космическому порядку: Восток, Запад и гармонизирующий их противостояние Север.

Такова фантастическая геополитическая схема, в центре которой размещается Урал с его неисчерпаемыми недрами – истинный центр России и основа ее будущего. Авантюрные перипетии романа разворачиваются в реальном географическом пространстве Северного Прикамья: Березники, Соликамск, Чердынь, Красновишерск, Нырб, реки Вишера и Колва, узнаваемые ландшафты Северного Урала. Именно здесь, в знакомых уральцам местах, таятся, согласно роману, остатки городов древних ариев, а в гигантских пещерах хранится наследие исчезнувшей цивилизации. Роман Алексеева поэтизирует и мистифицирует Урал как энергетический центр мира, колыбель и место спасения человечества и передоверяет ему мессианскую идею России.

Такое превращение региональной геополитики в геополитику вряд ли можно считать неожиданным. Оно было подготовлено традицией регионального самосознания. Уже

в 1920-е годы, например, в работах пермского профессора краеведа Павла Богословского выдвигался тезис о том, что на Урале сложилась особая «горнозаводская цивилизация»²². Отсюда недалеко и до идеи Уральской республики, обсуждавшейся в 1990-е годы. Во всяком случае, геопозитические интуиции подспудно питают и геополитические фантазии, и геополитические конструкции.

Связь геопозитических интуиций с геополитическими, кстати, прозорливо предполагалась Хлебниковым, который в ряде статей 1910-х годов сформулировал своего рода геопозитический проект русской литературы. Так вот, Хлебников допускал, что

стремление к отщепенству некоторых русских народностей объясняется, может быть, этой искусственной узостью русской литературы. Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым²³.

Солидаризуясь с этой позицией, мы полагаем, что изучение геопозитического текста имеет не только культурологический и филологический, но и практический политический интерес.

Если же суммировать все сказанное в отношении к обсуждаемому сейчас проекту истории литературы Урала, то следовало бы сказать следующее. Изучая литературу Урала, мы, как принципиальную предпосылку исследований, должны осознать, что 'УРАЛ' – это не только территория, на которой проживали такие-то и такие-то писатели, но и геопозитическая реальность, этими же писателями во многом созданная и на них влияющая.

Становление геопозитики Урала – это и один из интереснейших сюжетов истории русской литературы, и ракурс исследовательского взгляда, позволяющий по-новому посмотреть на творчество региональных писателей. Поэтому в заключение позволим себе высказать предположение о роли Д.Н. Мамина-Сибиряка в становлении уральской геопозитики.

Принято считать, что в описаниях Урала у Д.Н. Мамина-Сибиряка преобладают социологический и этнографичес-



кий аспекты. Очевидно, так оно и есть. Но одновременно же в прозе этого писателя начинают формироваться собственно геопозитические образы Урала или хотя бы намечается вектор формирования таких образов. Стоит обратить внимание, как традиционная романтическая фразеология душевных глубин у Мамина-Сибиряка трансформируется – и это, очевидно, уже особенность регионального писательского опыта – во фразеологию переживания глубин уральской земли, таящих в себе сокровище – золото.

Иногда параллелизм этих рядов, душевного и земного, теллурического, выстраивается прямо и наглядно. Так, например, в романе «Золото».

<...> он совершенно забывался <...>, прислушиваясь к глухой работе и тяжелым вздохам шахты. Там, в темной глубине, творилась медленная, но отчаянная борьба со скупой природой, спрятавшей в какой-то далекий угол свое сокровище. И в душе у человека, в неведомых глубинах, происходит такая же борьба за крупницы правды, добра и чести. Ах, сколько тьмы лежит на каждой душе, и какими родовыми муками добываются такие крупницы... Большинство людей счастливо только потому, что не дает себе труда заглянуть в такие душевные пропасти и вообще не дает отчета в пройденном пути²⁴.

В других случаях мы наблюдаем, как, наоборот, в описание душевной жизни подспудно включаются элементы теллурического кода:

Бывают такие моменты, когда человек начинает проверять себя, спускаясь в душевную глубину. Ведь себя нельзя обмануть, и нет суровее суда, как тот, который человек производит молча над самим собой. Эта психологическая анатомия не оставляет камня на камне. В такие только минуты мы делаемся искренними вполне. Проверая самого себя, я пришел к выводам и заключениям самого неутешительного характера и внутренне обличил себя. Прежде всего, недоставало

высокой нравственной чистоты, той чистоты, которую можно сравнить только с чистотой драгоценного металла, гарантированного природой от опасности окисления²⁵.

Выделенные в этом этюде психологического анализа выражения могут быть прочитаны в теллурическом ключе как термины испытания земных недр. Происходит очень плотное наложение двух рядов. Тем самым, с одной стороны, вполне тривиальное психологическое наблюдение приобретает неожиданную осязательную убедительность. С другой стороны, не менее стертая романтическая фразеология приобретает устойчивую геопозитическую проекцию и, как следствие, намечается путь к концептуализации ландшафта.

У Мамина-Сибиряка мы уже встречаем вкрапление хтонических образов в описание уральских недр.

Лука Назарыч несколько раз наклонялся к черневшему отверстию шахты, откуда доносились подавленные хрипы, точно там, в неведомой глубине, в смертельной истоме билось какое-то чудовище. Откуда-то появился рудничный надзиратель, старичок Ефим Андреич, и молча вытянулся пред лицом грозного начальства²⁶.

Таинственная одушевленная глубина земли, недр, где спрятано сокровище, чудовищное, таящееся в подземном мраке, – все это элементы будущей геопозитики Урала, которые рассеяны в прозе Д.Н. Мамина-Сибиряка и найдут отражение в образах, созданных Б. Пастернаком, П. Бажовым и А. Ивановым.

Предлагаемый нами подход (взгляд на литературу Урала с точки зрения геопозитики) предполагает, конечно, новое перечитывание литературного наследия. Это большая работа, но она обещает существенный результат – живую историю творчества Урала.



¹ Из выступления, опубликованного на сайте Крымского клуба. См. электронный ресурс: <http://www.liter.net/geopoetics/index.html>.

² Ср.: геопоэтика – это «особый вид литературоведческих изысканий, сфокусированных на том, как Пространство раскрывается в слове – от скупых, назывных упоминаний в летописях, сагах, бортовых журналах пиратских капитанов до сногшибательных образно-поэтических систем, которые мы обнаруживаем, например, у Хлебникова (применительно к системе Волга – Каспий), у Сент-Экзюпери (Сахара), у Сен-Жон Перса (Гоби, острова Карибского моря) или у Гогена (Полинезия)» (*Голованов В. Геопоэтика Кеннета Уайта // Октябрь. 2002. №4. С.158*).

³ О геопоэтике как пространстве творческого действия выразительно сказал Юрий Андрухович: «Это изобретение – слово “геопоэтика” – принадлежит нашему московскому другу Игорю Сиду. Но он, кажется, не вкладывал в него того содержания, которое вкладываю я: геопоэтика как своеобразная альтернатива геополитике. Геополитика является если не циничной, то по крайней мере прагматичной, условно говоря, пространством реальности <...>. Геополитика – это Проди, который говорит, что Украина лежит вне Европы. Геопоэтика же является пространством сверхреальности. Центрально-Восточная Европа из понятия геополитического делается, чем дальше, тем больше геопоэтическим понятием, и потому в ней хорошо пишется, и потому именно сегодня в ней так много чудесных авторов и текстов» (см. электронный ресурс <http://www2.pravda.com.ua/ru/archive/2004/june/23/4.shtml>).

⁴ *Гоголь Н. Собр. соч. в 5 т. М., 1985. Т. 5. С. 207.*

⁵ *Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. в 11 т. М., 2004. Т. 1. С. 231, 232.*

⁶ *Андрухович Ю. Вступ до географii. См. электронный ресурс <http://www.liter.net/=/Andrukhovich/geograf.html>.*

⁷ «Нелегко найти в этом мире музыку, более земную, чем гуцульская. По уровню биологического напряжения, телесности, секса и смерти может ей приравняться разве что румынская музыка. Или цыганская. Или музыка гуралиев. Или мадьяр. Или словаков. Или лемков. <...> Музыка – едва ли не единственная реальность в призрачной структуре Центральной Европы. Музыка дарует смысл разговорам о ее единстве и уникальности. Она пребывает над всеми хроническими конфликтами и стереотипами. Ее сюжеты странствующие, а персонажи универсальные. Безусловно, этой музыки никогда не было на свете, если бы не Карпаты. Возможна и обратная зависимость: не было бы Карпат, если бы не эта музыка» (из книги «Дезориентация на местности». См. электронный ресурс <http://vitaly.rivne.com/andrukhovych/dezorient.htm>).

⁸ *Эпштейн М. Ирония стиля: демоническое в образе России у Гоголя // Новое литературное обозрение. №19 (1996). С. 130.*

⁹ *Чаадаев П.Я. Сочинения. М., 1989. С. 154.*

¹⁰ Там же. С. 148.

¹¹ *Тургенев И.С. Полн. собр. соч. в 15 т. М.-Л., 1963. Т. 4. С. 241.*

¹² *Бердяев Н. Русская идея // О России и русской философской культуре М., 1990. С. 44.*

¹³ Со времен Чаадаева и по сей день «факт географический» остается для России фундаментальным тезисом исторического, политического и национального самоутверждения. Более того, внимание к проблемам пространственного

развития в его экономических, политических, исторических и идеологических аспектах все более обостряется в дискуссиях о настоящем и будущем страны. В поисках собственного места в мире Россия по-прежнему апеллирует к своему пространству, главному источнику как наших надежд, так и страхов. Небесполезен для анализа ситуации недоброжелательный, но все же в некоторых моментах не лишенный основательности взгляд современного французского историка: «Русские так и не сумели ни полностью заселить эти пустынные пространства, ни научиться использовать их с выгодой для себя; роль огромной территории России сводится исключительно к тому, чтобы питать гордыню ее жителей. Просторы эти существенно повышают их самоуважение. «Мы» занимаем шестую часть суши. Возникает впечатление, что это географическое превосходство оказывает влияние на историю русских, придает ей большее величие и большую героичность. Так возникает питательная среда для фантазмов евразийства. По сей день люди, живущие в России, очень тяжело переживают «утрату» нескольких миллионов квадратных километров. Они наотрез отказываются расстаться с двумя японскими островками, которые Сталин в 1945 году объявил частью России. Для многих русских потеря территории равнозначна потере лица» (*Безансон А. Спор с Мартином Малиа // Отечественные записки. 2004. №5 (20). См. электронный ресурс <http://www.strana-oz.ru/?numid=20&article=953>*).

¹⁴ *Скорино Л.О.* Павел Петрович Бажов // Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 3.

¹⁵ Об этих оттенках см.: *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь, 2000; *Литовская М.А.* Бажов и символическое пространство Екатеринбурга // Региональные культурные ландшафты: История и современность. Тюмень, 2004. С. 31-38; *Милокова Е.В.* Около железа и огня: картина мира в текстах самодеятельной поэзии Южного Урала // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты, М., 2004. С. 625-644.

¹⁶ *Бажов П.П.* Собр. соч. в 3 т. М., 1976. Т. 2. С. 146, 147.

¹⁷ *Иванов А.В.* Географ глобус пропил. М., 2003. С. 122-123.

¹⁸ Термин *нуминозный* (от лат. *numen* – воля, воля или могущество богов, божество, величие) использовали при описании иррациональных переживаний М. Элиаде и К. Юнг. Термин был введен немецким теологом Рудольфом Отто в книге «Священное» (1917), где он исследовал опыт непосредственного восприятия сверхъестественного в различных религиях, находя в нем первооснову религиозного сознания. Нуминозным Отто называл опыт переживания присутствия чего-то подавляющего своим величием и мощью, того, что властно захватывает человека смешанным чувством ужаса и восторга.

¹⁹ Кратофания – явление сверхъестественной силы в виде выдающегося природного феномена. Это понятие в описании религиозного опыта использует М. Элиаде. Ср.: «Любая кратофания или иерофания преобразует место, где происходит, и оно, до того простое, пустое, ничего не значившее – профанное, становится священным» (*Элиаде М.* Трактат по истории религий. СПб., 1999. С. 251 и далее). Обычные места кратофании – скалы, камни, другие выдающиеся детали ландшафта.

²⁰ *Алексеев С.* Сокровища Валькирии, М.-СПб. 1998. С. 102.

²¹ Там же. С. 40.

²² *Богословский П.С.* О постановке культурно-исторических изучений Урала // Уральское краеведение. Свердловск, 1927. Вып. 1. С. 23-24.



²³ *Хлебников В.* Творения. М., 1987. С. 593

²⁴ *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Золото: Роман, рассказы, повесть. Минск, 1983. С. 129.

²⁵ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. в 6 т. М., 1981. Т. 4. С. 206.

²⁶ *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Три конца. Екатеринбург, 2002. С. 158.

Содержание

Н. Васильева. Новое слово в пермистике	5
Предисловие автора ко второму изданию	13
Введение	17
Часть первая. Пермский текст в русской культуре: структура, семантика, эволюция	29
Глава I. Пермь как текст	33
1. Текстовый статус Перми	33
2. Парадигматика пермского текста	38
2.1. Пермский звериный стиль	40
2.2. Башня смерти	42
2.3. Три сестры	44
2.4. Ермак	46
2.5. Кама	49
2.6. Камский мост	52
3. Синтагматика пермского текста	63
4. Структура пермского текста: модели и образцы	66
Глава II. История пермского текста	75
1. Имя как модель семиотики Перми	76
2. «Слово о житии и учении Святого отца нашего Стефана» Епифания Премудрого как прототекст Перми	79
3. Идея «пермского собора» в культурном самосознании Перми рубежа XIX – XX веков	83
4. Биармийско-чудской миф в истории пермского текста	91
5. Город-фантом (на материале путевого очерка XIX века)	101
Глава III. Пермский текст в сознании локального сообщества	117
1. Пермь как центр мира	117
2. Пермь как начало истории	131
3. Пермь как окраина мира	140
Часть вторая. Пермский текст русской литературы XX века	149
Глава I. Василий Каменский. Пермский текст и проблема авторской идентичности	155
1. Творчество В. Каменского как проблема	155
2. В. Каменский и категория «детского» в русском футуризме	159
3. Поэтический и автобиографический дискурсы в творчестве В. Каменского	172
4. Персональная идентификация как основа творчества В. Каменского	177
5. Детство в творчестве В. Каменского	183



6. Смерть/рождение в биографическом мифе В. Каменского	189
7. Каменка – воплощение биографического мифа В. Каменского	200
7.1. Каменка – локус творения	203
8. Персонафикация Перми в творчестве В. Каменского	206
9. В. Каменский как культурный герой пермского текста	212
Глава II. Пермский текст в жизни и творчестве Бориса Пастернака	219
1. Категория пространства в художественном мышлении Б. Пастернака	219
2. Пермский эпизод в творческой биографии Б. Пастернака	225
3. Урал и Пермь в лирике Б. Пастернака	241
4. 'Пермское' в повести «Детство Люверс»	259
4.1. Пермь и белая медведица	260
4.2. МотоВИлиха – ВИЛа. О значении семантического ореола городского урочища в повести Б. Пастернака	271
5. Пермь и Юрятин как исследовательская проблема	280
Глава III. Алексей Решетов: интуиция Земли	293
1. А. Решетов в российском и пермском поэтическом контексте	295
2. Лирический герой и особенности индивидуальной мифологии А. Решетова	304
3. Образ мира в поэзии А. Решетова	310
4. «Иная речь». Проблема слова в поэзии А. Решетова	320
5. Иная Пермь	327
Глава IV. Виталий Кальпиди: поединок с Пермью	335
1. Уральская поэзия 1980 – 90-х годов: очерк литературной ситуации	335
2. Российский поэтический контекст и лирика В. Кальпиди Проблема лирического героя	340
3. Поэтический мир В. Кальпиди: универсализация личности	354
4. Стратегия творческого поведения В. Кальпиди	370
5. Пермский миф В. Кальпиди	375
6. Мотивная структура пермского мифа в лирике В. Кальпиди	380
7. Сюжет поединка с Пермью	388
8. Пермь и проблема поэтического языка В. Кальпиди	397
9. Пермская нота: тема Перми в местной поэзии 1980 – 1990-х годов	401
Заключение	411
P. S. Статьи разных лет	417
Пермь как место русской памяти	419
Пермская нота	435
Путешествие в город, которого нет	447
Пермская Башня смерти: история и легенда	457
Геопозитический взгляд на историю литературы Урала	473



Научное издание

Владимир Васильевич Абашеев

Пермь как текст

Пермь в истории русской культуры и литературы XX века

Идея проекта **Алексей Иванов**

Издание осуществлено при поддержке
министерства культуры и массовых коммуникаций
Пермского края

Руководитель проекта **Илья Вилькевич**

Оформление серии **Ольга Давыдычева**

Редактор **Ксения Гашева**

Корректор **Анастасия Браткова**

Верстка **издательство «Мастер-ключ»**

Отпечатано в ОАО ИПК «Звезда». Россия, 614990, г. Пермь, ГСП-131, ул. Дружбы, 34,
тел. (342) 248-24-00, факс (342) 248-34-26

Подписано в печать 28.11.2008 г. Формат 84x108 1/32. Бумага офсетная.

Объем 15,5 печ. л. Тираж 2 500 экз. Заказ № 3309.







Министерство культуры и массовых коммуникаций Пермского края

Книга Владимира Абашева уникальна как по своей научной ценности, так и по прагматической значимости. Это новое слово в пермистике, преодолевающее описательность и краеведческую разбросанность, дающее инструмент для целостного взгляда на историю города и края.

...Проблема Перми – места жизни и модуса мира – выведена из области любительских обсуждений и поставлена в качестве реальной культурологической проблемы. В то же время подход к Перми как к локальному тексту культуры имеет и утилитарно-функциональный аспект, поскольку «дает надежную основу для эффективной культурной политики города и региона» и является ключом к осмысленной стратегии их развития. А это означает, что в формировании города как культурной реальности самую активную роль должны играть гуманитарное знание и гуманитарии, а не только градоначальники и градостроители.

Нина Васильева,
кандидат филологических наук

ISBN 978-5-902616-08-5



9 785902 616085 >