

В. В. Абашев

Пермь как текст

**Пермь в русской культуре
и литературе XX века**



DirectMEDIA

Владимир Абашев

**Пермь как текст. Пермь в русской
культуре и литературе XX века**

«Директ-Медиа»

2014

УДК 811.161.3
ББК 81.02.03

Абашев В. В.

Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века /
В. В. Абашев — «Директ-Медиа», 2014

В книге впервые вводится понятие пермского текста как локальной структурно-семантической категории русской культуры; исследуется его история и функционирование в сознании локального сообщества как важной инстанции в формировании территориальной идентичности. Особое внимание уделено изучению роли литературы в становлении пермского текста. Отдельные главы посвящены творчеству Б. Л. Пастернака, В. В. Каменского и современных поэтов А. Л. Решетова и В. О. Кальпиди.

УДК 811.161.3
ББК 81.02.03

© Абашев В. В., 2014
© Директ-Медиа, 2014

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	5
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ПЕРМСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ: СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА, ЭВОЛЮЦИЯ	12
ГЛАВА I. ПЕРМЬ КАК ТЕКСТ	13
§ 1. Текстовый статус Перми	13
§ 2. Парадигматика пермского текста	16
«Башня смерти»	18
Три сестры	19
Ермак	20
Кама	22
Камский мост	24
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Владимир Абашев

Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века

ВВЕДЕНИЕ

Пермь странная вещь...
А. И. Герцен

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 – *петербургского, московского, сибирского, провинциального*. *Пермский* текст русской культуры – вот наша тема. Нас интересует не Пермь, физически существующий 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 как некая 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 неведомой 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 ваяло* 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 мой ¹.

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 настолько 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, Шам 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 о Перми как феномене 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.

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 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». ShamaS. Landscape and Memory. New York, 1996. P. 61.

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 стадийно новое, с учетом постструктуралистской парадигмы, понимание текста.

Отталкиваясь от представления «об отдельном, и золированном, 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

³ Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурнотипологические 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.

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 текстасообщения»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 субъективизировал 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 среды, 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

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

⁷ Там же.

культурную информацию и входит в культуру в качестве самостоятельной единицы»⁸), пришли к мысли о необходимости выделения «особого культурно-системного речевого образования» – сверттекста. Исследователи определяют сверттекст 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/ аномального»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 это физически сделать 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 к отбору текстов, поскольку речь идет об исследовании, нами категорически не разделяется. Здесь нет «низких» форм и жанров. Каждый жанр выражает человека, 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 историколитературной 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 произ-

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

⁹ Там же.

ведениях город и местность могут обрести собственный голос и, самое главное, проявить своё 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 Ф. М. Решетникова, 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 отклонениям 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. Милокова – Челябинска¹³, А. А. Литягин и А. В. Тарабукина – Старой Руссы¹⁴.

Формируется программа исследований московского текста, в рамках которой уже выполнен целый ряд исследований¹⁵.

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 *Милокова 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. Плюхановой, 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.

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.

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 погружаемся 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 ограниченность, внутреннюю связность 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, историософских размышлений. О Перми этого не скажешь, её текстовая ипостась несопоставимо 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»¹⁶), в патриотической риторике Пушкина, обращённой к «клеветникам России» («Иль мало нас? или от Перми до Тавриды, От финских хладных скал до пламенной Колхиды, От потрясенного Кремля До стен недвижного Китая <...> Не встанет русская земля?»), в замечании Чехова о том, что действие его «Трёх сестёр» «происходит в провинциальном городе, вроде Перми»¹⁷, – во всех этих репликах имя «Пермь» появляется как нечто, не требующее дополнительных пояснений, как субъект уже известного авторам культурно-исторического смысла. Причём 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 по крайней мере то, что для Пушкина, Чехова и Набокова «Пермь» существовала как элемент общекультурной топики, как свёрнутый 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 отрефлексированными в своих исходных позициях и потому содержательно смутными рассуждениями о «пермской идее» и «пермском мифе». Формулы эти имеют пока скорее публицистический и закликательный, чем что-либо объясняющий характер. Линии краеведческих интересов – фактографическая и «идейная» – существуют, почти не пересекаясь, в конкретных работах¹⁸.

¹⁶ Набоков В. В. Bend Sinister: Романы. СПб., 1993. С. 331.

¹⁷ Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 тт.. М., 1978. Т. 13. С. 427.

¹⁸ Единственным исключением на общем фоне можно пока признать только популярную брошюру Л. В. Баньковского

Тем не менее само стремление искать «формулы Перми»¹⁹ 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 Ю. Лотмана, Б. Успенского и В. 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 локус²⁰.

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 урочного) 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 осмысленном и символически организованном пространстве, следуя Элиаде²¹, можно признать одним из древнейших побуждений человека. С этой точки зрения понятен, к примеру, смысл упорно живущей традиции посвящения стихов и песен «родному городу»,

«Пермистика: Заметки об истоках пермской региональной культуры» (Пермь, 1991). Автор впервые попытался очертить поле природно-ландшафтных и культурных феноменов, составляющих субстрат «пермской региональной культуры».

¹⁹ 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.

²⁰ 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: Аптекарьский остров как городское урочище: Общий взгляд // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 200–244.

²¹ О сакральном аспекте освоения пространства см.: Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 34–45

краю или даже заводу. Подобная практика пусть в сильно трансформированном виде, но все-таки сохраняет отголоски древних ритуалов по освящению места.

Следуя традициям и моделям отечественной культуры, используя ее языки и коды, человек неизбежно семиотизирует место своей жизни и приобщает его тем самым семиосфере²² 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, тоже 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, текучий, постоянно меняющий очертания конгломерат текстов и знаков, вербальных и визуальных, где каждый текст может сворачиваться в знак, а каждый знак может разворачиваться 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 слова словесность: 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 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 звериный стиль», «пермская деревянная скульптура», «пермский геологический период» и т.п.

Анализ пермского текста предполагает различение очень тесно взаимосвязанных, даже сливающихся в живом опыте и повседневном функционировании реальностей. Множество локально обусловленных означающих в своем движении образуют 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 поверх-

²² «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.

ности и текстопрождающего 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 Чуди, 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.

Хотя мы не можем сейчас претендовать на целостный анализ и описание пермского текста, но основные его черты наметить можно. Прежде всего 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»²³ 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. Она проходит потенциально 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

²³ Там же. С. 297

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 дейного 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»²⁴. 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, в том числе в литературной.

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. на территории Прикамья²⁵. 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 звериного стиля, визуальные образы его 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.

²⁴ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 452, 453, 455.

²⁵ См.: Грибова Л. С. Пермский звериный стиль: Проблемы семантики. М., 1975. С. 5.

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 не многочисленны, 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.

«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»²⁶. 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 функциональнопредметных рядов жизни города, где оно привычно существует и воспринимается, – архитектурноградостроительного 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

²⁶ Запись беседы с М. П. Архив лаборатории литературного краеведения кафедры русской литературы Пермского университета (далее АЛК).

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»²⁷. 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.

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»²⁸. 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»²⁹, краеведы разгадывали прототипы чеховских героинь³⁰. Сложилось настоящее город-

²⁷ Субботин А. Башня Смерти // Лабиринт: Литературный альманах. № 1. Пермь, 2000. С. 61.

²⁸ 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.

²⁹ Дышнев 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] и двел этот домик и <...> предположил,

ское 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»³¹. 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 личную судьбу автора) вырваться из омата провинции³².

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 вкраплениям окурков нетленных/Тихо плачет и шляется/ Провинциальная Вера/В безнадежной тоске –/Потеряла Надюшу и Любу,/Двух сестреноч своих,/Ни за что убиенных»³³. 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.

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 причинноследственных 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

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 13.04.99. АЛК).

³⁰ Кюнтцель В. Три сестры моей бабушки, или несколько писем пермской кузины // Российская провинция. 1995. № 5. С. 140–147

³¹ Варламов А. Любимовка // Октябрь. 1998. № 3. С. 112.

³² Королев А. Русские мальчики // Воскресенье. 1993. № 1. С. 25.

³³ Рах А. Сны: Книга стихотворений. Пермь, 1998. Рукопись. АЛК.

наблюдать нечто вроде культа покорителя Сибири: не было «зажиточного дома, в котором бы не висело Ермакова портрета»³⁴.

Типичность этой детали, подмеченной П. И. Небольсиным, подтверждают также более ранние свидетельства П. И. Мельникова. По его словам, «Ермак живёт в памяти жителей Пермской губернии; много преданий и песен о нём 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»³⁵. 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: «Простолудины с уверенностью рассказывают, что эти письма написал Ермак, который, по их словам, был большой чародей»³⁶.

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 означал приобщённость 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»³⁷. 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 (кольчуга, тяжесть которой потянула Ермака на дно), который в стихотворении 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 гля-

³⁴ Небольсин П. И. Заметки на пути из Петербурга в Барнаул // Отечественные записки. 1849. Т. 64. Отд. 8. С. 8.

³⁵ Мельников П. И. Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь. Статья третья (окончание) // Отечественные записки. 1840. Т. IX, № 4. С. 41.

³⁶ 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.

³⁷ Радкевич В. Уральская лирика. Пермь, 1968. С. 7.

дящий на запад <...> и гляжу я в закатные дали./И объят озареньем клинок:/Там опять мне кольчужку подарят,/Чтоб я снова глядел на восток»³⁸.

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!»³⁹. 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 архитектурной 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 и 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»⁴⁰.

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 и «простое», не различающее знаков. И столь же, кстати, обыденное, растворенное в повседневной практике. Ведь в качестве привычной для языка пермской газеты 1970-х «*красавицы*» или «*труженицы*» Кама ничуть не более природна и естественна, чем в статусе *Леты* в стихах поэта 1980-х.

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.

³⁸ Беликов Ю. Прости Леонардо! Пермь, 1990. С. 11.

³⁹ Данской Г. Зимний футбол. Пермь, 1997. С. 21.

⁴⁰ Shama .S Landscape and Memory. YNeorwk, 1996. P. 61.

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 первозданной 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 посею сейчас покачиваюсь в душегубке на мертвой зыби, и в борта лодки хлюпают 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»⁴¹. 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, природностихийном 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»⁴².

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 настороженность и чувство опасности характера* («молчаливый», «неприветный», «суровый», «мрачный», «грозный», «пустынный») 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 заливает <...> луга <...> все разрушает и гонит на своем пути. Как не поклониться ему!»⁴³. Прошли века, но Кама сохранила характер *архаической таинственной силы*. Она, «точно клад заколдованный, не дается нам в руки». Сохранилось «её дикое, нетронутое величие, попрежнему густы и угрюмы её крутые берега, покрытые тёмной 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!»⁴⁴.

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./

⁴¹ Осоргин М. А. Времена. М., 1989. С. 29,30.

⁴² Шмурло Е. Ф. Волгой и Камой (путевые впечатления) // Русское богатство. 1889. № 10. С. 109.

⁴³ Там же. С. 110.

⁴⁴ Там же. С. 114, 115.

Никто не растолкует им, что эта,/В бетоне пядь последняя земли,/Что за литьем чугуном парашета/Нет берега привычного вдали»⁴⁵. 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.

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 также 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 его сборники 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. N. 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 утвер-

⁴⁵ Котельников В. Окна. Пермь, 1996. С. 51.

ждает 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!»⁴⁶. В далекой перспективе, которую намечает образная конструкция в стихотворении Радкевича, угадывается мифологический мотив моста судного дня, пролегающего над бездной: «над разрушенным миром зла» – в стихотворении. Содержательно близкий мотив моста между двумя мирами развивается в стихотворении «Мост всех святых» у В. Лавrentьева, 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 будничном 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 сгустком 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 вещность моста в изображении Радкевича как бы испаряется, он превращается в сияющую светом догматическую 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:

Видю <...>
 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 много-

⁴⁶ Радкевич В. Избранное. Пермь, 1977. С. 86–88.

численных 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, переезд через Каму оказывается чем-то вроде пробой 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. Он, 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 отторгло Город от Земли-территории и приобщало его новыми названиями улиц (Советская, Коммунистическая, Большевицкая и т.п.) 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. Что прежде всего бросается в глаза – это то, что 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. Стилистая анонимность слова, его обезличенность у Радкевича была тем массовым фоном, от которого очевидно отталкивалось молодое поколение.

У Дрожащих проявленность стилистических 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» в пастернаковских стихотворениях, вроде «Метели». Мост у Дрожащих также пребывает в беспорядочном стихийном движении:

Форсил и филошил, 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 подрамник ⁴⁷.

Мост в стихах Дрожащих возникает как красочный фантом, рассыпающийся фейерверком огней. Это самодовлеющий артефакт. Он разыгрывается как феерическое действо – 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, 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 Радкевича. Тексты вступают в перекличку 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 во встрече с мостом и с чего начина-

⁴⁷ Дрожащих В. Небавоскресенье. Пермь, 1992. С. 7.

ется 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 идеидогмата, его город в целом граждански императивен, здесь каждое место своим смыслом долженствует служить образцом выбора и поведения. Этот город императивов и долга здесь, в координатах лирического мира Дрожащих, оказывается городом скуки. А в видениях моста начинается зона свободы, понимаемой 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 мостфантом – 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 чемто существенном они едины. Это единство не только объекта лирического переживания и постижения, но единство в направленности постижения объекта, словно сам он диктует ее, 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 Долматов⁴⁸

⁴⁸ Пермский пресс центр. 1999. № 2. С. 4–5.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.