Объединенный музей писателей Урала

Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

Институт истории и археологии
Уральского отделения Российской Академии наук

П. П. Бажов в меняющемся мире

сборник статей
Второй Всероссийской научной конференции
с международным участием,
посвященной 135-летнему юбилею писателя
(Екатеринбург, 13–14 февраля 2014 г.)

Екатеринбург
2014

ББК Ш5(2Р36)6-4 Бажов я43
УДК 821.161.1 Бажов (082)
Б 168

Рецензенты
Александр Васильевич Кубасов,
доктор филологических наук, профессор,
Уральский государственный педагогический университет;
Татьяна Яковлевна Каменецкая,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник музея Ф. М. Решетникова

Редколлегия
Е. А. Кислова, М. А. Литовская, *Л. В. Маштакова,*
В. Б. Королева (ответственный редактор)

Верстка
Д. А. Явшевой

П. П. Бажов в меняющемся мире : сб. ст. Второй Всеросс. науч. конф. с междунар. уч., посвящ. 135-летнему юбилею писателя (Екатеринбург, 13–14 февр. 2014 г.) / отв. ред. В. Б. Королева. – Екатеринбург : Объединенный музей писателей Урала, 2014. – 272 С.

В настоящем сборнике представлены материалы Второй Всероссийской научной конференции, дающие представление о современном состоянии изучения жизни и творчества П. П. Бажова. Сборник адресован преподавателям, сотрудникам музеев и библиотек, всем, интересующимся биографией и литературным наследием писателя.

ISBN 978-5-905997-02-0

© Объединенный музей писателей Урала, 2014

Содержание

Творчество П. П. Бажова

Быков Л. П. Бажов и Шергин 5
Васильев И. Е. П. Бажов и А. Бондин как уральские писатели: поиск региональной идентичности 11
Будрина Л. А. «Русская мозаика»: эволюция национального бренда 19
Граматчикова Н. Б. Этнография детства в сказах П. П. Бажова 25
Дубцова Е. К. Уральские мотивы в произведениях П. П. Бажова и Н. Н. Степного 34
Зырянов О. В. Д. Н. Мамин-Сибиряк и Е. Гадмер как предшественники П. П. Бажова (к вопросу о формировании «уральского» текста русской литературы) 40
Иванов А. В. Павел Петрович Бажов – историк Гражданской войны на Урале 49
Кривцова Л. А. П. П. Бажов и художники Палеха: проблема формирования «народности» советской культуры 54
Круглова Т. А. П. П. Бажов как советский писатель: проблемы идентификации 64
Липовецкий М. Н. Зловещее в сказах Бажова 73
Литовская М. А. Творчество П. П. Бажова и проблема компромисса в искусстве 90
Медведев А. А. «Бестиарий» Бажова и христианская традиция 99
Подлубнова Ю. С. Переложения сказов П. П. Бажова для детского театра (конец 1930-х – 1940-е гг.): особенности художественных трансформаций 110

Биография П. П. Бажова

Горева В. В. Четыре учебных года (П. П. Бажов в Екатеринбургском епархиальном женском училище. Август 1910 – ноябрь 1914 гг.) 123
Григорьева Л. С. Личная библиотека П. П. Бажова: материалы для исследователей 131
Журавлева Н. С. Пьеса «Малахитовая шкатулка»: борьба за авторские права между П. Бажовым и С. Корольковым 136
Приловская О. В. П. П. Бажов как читатель Д. Н. Мамина-Сибиряка 142
Рифель Л. П. Молчаливые свидетели ушедших событий (П. П. Бахеев-Бажов в Усть-Каменогорске) 146

Традиции П. П. Бажова

Абашев В. В. Образы горной мифологии П. П. Бажова в романе Ольги Славниковой «2017» 152

Барковская Н. В. Бажовские традиции в рассказе О. Славниковой «Сестры Черепановы» ... 168
Вансович Ю. В. «Марк Береговик»: от эскиза к спектаклю (постановка Свердловского театра музыкальной комедии по сказам П. П. Бажова в оформлении Н. В. Ситникова) ... 173
Леденцова Е. К. Опера Д. Батина «Малахитовая шкатулка» ... 176
Рогачева Н. А. Традиции сказовой прозы П. П. Бажова в литературе Тюменского края ... 180

Сохранение памяти о П. П. Бажове

Григорьев Г. А. Эпистолярное наследие П. П. Бажова: опыт и перспективы ... 187
Жердев Д. В. Подготовка научного издания «Малахитовой шкатулки» П. П. Бажова. Проблемы и перспективы ... 192
Кириллов А. Д. Незабываемое столетие П. П. Бажова ... 200
Каштанов Е. В. Мини-музей Павла Петровича Бажова ... 206
Петрова Н. П. «Помним и храним для потомков…» (П. П. Бажов в экспозиции музея-заповедника) ... 212
Хлыстикова А. М. Венчание уральского Гомера ... 216

П. П. Бажов глазами молодых исследователей

Баруткина М. О. Иллюстрация как метод прочтения (На материале сказа П. П. Бажова “Малахитовая шкатулка”) ... 221
Воробец Г. И. Искусство мастеров металла ... 227
Долгушина А. С. Проблема творчества как свободы в произведениях П. П. Бажова ... 236
Кислова Е. А. Прототипы героев сказов П. П. Бажова. Попытка осмысления ... 241
Комадей А. В. Экфрасис в сказовой прозе П. П. Бажова. Постановка проблемы ... 248
Спасская К. П. П. П. Бажов глазами современных школьников ... 255
Спиридонова А. В. Интерпретация сказов П. П. Бажова в мультипликации ... 259
Уймина А. Г. Игровая основа образной структуры сказов П. П. Бажова ... 263

Сведения об авторах ... 270

Творчество П. П. Бажова

Л. П. Быков

БАЖОВ И ШЕРГИН*

Более точной, более глубокой смысловой рифмы к Бажову, чем Шергин, в русской литературе нет.

Начнем с биографических очевидностей. Словесник епархиального женского училища Павел Бажев стал писателем Павлом Бажовым. Не слишком востребованный художник-реставратор Борис Шерг*и*н оказался писателем Борисом Ш*е*ргиным. При этом, где бы ни звучало в этих фамилиях ударение, они оказываются значимыми, с прозрачной для местных говоров семантикой: Бажов (или Бажев) – от глагола «б*а*жить»: колдовать, предсказывать, желать; Шергин (или Шерг*и*н) – от существительного «ш*е*реген»: говорун, краснобай. Так что к словесному художеству оба были предопределены, можно сказать, антропонимически.

В XX веке бородатые мужи (и литераторы тут – не исключение) – редкость. Бажов почти на всех фотографиях и на всех портретах и Шергин на своих изображениях предстают не просто бородатыми, а седобородыми. Бажов, этот, по выражению Д. Бедного, «колдун уральский бородатый», выглядел дедушкой задолго до того, как таковым стал, а Шергин не случайно напоминал мемуаристам то Сергия Радонежского (Ю. Коваль), то старца Зосиму (Ф. Абрамов), то архангелогородского Гомера (Ал. Михайлов). Стерн когда-то удивлялся: «Как мог Гомер писать с такой длинной бородой…» – а героям этого сопоставления борода, что называется, показана: именно такая внешность и должна быть у авторов ими созданных произведений. Седобородием акцентированы житейский опыт и жизненная мудрость.

Почти ровесники – пятнадцатилетняя разница у уроженцев XIX века (Бажов родился в 1879-м, Шергин – в 1893-м) ныне почти не замечается, – они рано стали собирать местный фольклор. Причем эта заинтересованность в первые советские годы выглядела если не чудачеством, то чем-то факуль-

---

* Вариант статьи см: Известия Уральского университета. Серия “Гуманитарные науки”. 2014. № 2 (126)

тативным. «Старое народное искусство вместе со старым бытом и укладом ушло безвозвратно из нашей жизни. На его место пришла цивилизация…»[1], – подобное представление, зафиксированное в начале вступительной заметки А. К. Покровской к первой книге Б. Шергина, было тогда почти само собой разумеющимся. Так же, как и в случае с публикацией дебютных бажовских сказов в журнале «Красная новь» (1936, № 11) и сборнике «Дореволюционный фольклор на Урале» (Свердловск, 1936), тексты Шергина были первоначально представлены фольклорными записями. Он свидетельствовал: «…это ведь запись устного репертуара моей матери»[2]. Да и Бажов утверждал, что эти его сказы записаны по памяти от В. А. Хмелинина, на что, как известно, и отреагировал Д. Бедный, воспринявший эти сказы как фольклорный первоисточник, открытый для авторской переработки.

И Шергин, и Бажов утвердили в русской литературе XX века художественный авторитет сказа. Не сказовой манеры, как у И. Бабеля или М. Зощенко, а именно сказа как жанра. В годы, когда из фольклорных жанров оставались продуктивными разве что частушка и анекдот, создания Бажова и Шергина демонстрировали качества, характерные именно для «дописьменной» поры отечественной словесности. В их сочинениях самое важное – это «живинка в слове»: народная речь на книжных страницах обнаруживает выразительность и анонимность устного сказывания. Не без лукавости притворяющийся бесхитростной фиксацией услышанного в действительности, сказ и уральца, и помора возвращает словесность в ту изначальную среду, из которой литература увела ее в сферу книжной условности. «В Архангельске, где я родился, провел молодость, юность, живо было устное народное творчество. Кругом там пели еще былины и рассказывали сказы, предания <…> Говорят, что в детстве усвоил, то остается на всю жизнь. А я усвоил в детстве подлинное, былинное звучание, сказы северные, подлинные»[3], – это признание Шергина. А вот как комментировал свои первые сказы Бажов: «Воспроизведенные по памяти, притом почти через полвека, сказы Хмелинина, конечно, потеряли ценность фольклорного документа. Неизбежно кое-что могло прийти и от других сказителей, и от производившего запись»[4]. Подобные оговорки того и другого, что они, де, взяли на себя роль прежде всего записывателей, были не столько данью скромности (хотя избыточной амбициозностью оба, в отличие от многих членов советского писательского союза, не отличались), сколько свидетельством отталкивания от сочинительства как такового, от литературности и книжности, от всего, по шергинскому выражению, «бумажного, чернильного» (144). Сами создатели сказов, как и дорогие им персонажи их созданий, отстаивали красоту в прикладных ее проявлениях, связанных с повседневностью, а не в эстетических концентратах, именуемых искусством. Ценя «художество, с которым можно жить» (138), они ставили на искусность, не совместимую с искусственностью.

И поморы, живущие в сказах Шергина рекой и морем, и уральцы, породненные в сказах Бажова с горой и ее дарами, воспринимают свой вседневный труд не как повинность или зарабатывание на жизнь – он им дорог прежде всего творческим началом, он их одаряет сердечной радостью. Они – мастера своего дела, и трудовая этика у них породнена с эстетикой. Воспринимая работу на верфи как «художество», пожилой кораблестроитель в сказе Шергина говорит ученику: «Наш брат думает топором. <...> Ты ведь художник. Твоего дела тесинку возьмешь, она как перо лебединое. Погладишь – рука как по бархату катится»[5] («О кормщике Маркеле Ушакове»). А вот какой творческой гордостью, единящей рассказчика с персонажами, исполнен зачин самого известного бажовского сказа: «Не одни мраморски на славе были по каменному-то делу. Тоже и в наших заводах, сказывают, это мастерство имели. Та только различка, что наши больше с малахитом вожгались, как его было довольно, и сорт - выше нет. Вот из этого малахиту и выделывали подходяще. Такие, слышь-ко, штучки, что диву дашься: как ему помогло»[6] («Каменный цветок»).

И свои собственные создания сказители воспринимали в такой же неразрывности художественного и жизненного. Еще в 1946 г. В. Перцов отмечал диалектику жанра, когда подчеркивал, что «сказы П. П. Бажова не фольклор, но нельзя ни понять, ни оценить их по-настоящему вне связи с фольклором…»[7]. В книге Ю. Шульмана о Шергине «Запечатленная душа» (М., 2003) развернуты примеры того, как его герой и земляк «раскнижнивал» литературные сюжеты, переводя их на язык народных преданий, и преображал фольклорные истории, творя из них балладные тексты, сохраняющие родовые черты фольклора. То, что сказывали Шергин и Бажов, не было мистификацией – это было парадоксальным и вместе с тем убедительным свидетельством исчезнувшего, казалось бы, животворения. В 1947 г. Шергин стал героем скандальной истории, вызванной тем, что у опубликованной им «копии» «Морского уставца…» не обнаружилось оригинала. Да и Бажов вспоминал: «Предполагалось “разделать” меня, как фальсификатора фольклора…»[8]. В своем «Слове о П. П. Бажове» М. Никулина резонно подчеркнула: «Он слушал МОЛВУ, тот самый фольклор, который, по его словам, еще не устоялся, “еще не сложился в полной мере“…»[9].

Бажов и Шергин не собирателями были, а художниками. И ко всем источникам относились не с научной скрупулезностью, а с творческой свободой, всегда открытой вымыслу и воображению. Они сами себя записали, сократив в себе эту промежуточную единицу – фольклориста. Талантом и усилиями таких уникумов, как Шергин и Бажов, и создавалось столетиями то словесное богатство, которое томится в фольклорных кладовых на правах музейных экспонатов (а музейные реликвии, известно, неприкасаемы).

Письменное по бытованию, слово и того, и другого устно по сути. Написанное, а – звучит! Язык здесь себя в самом прямом смысле выговаривает. И потому тут, подобно поэзии, *как* не менее важно, не менее содержательно,

чем *что*. Читатель, пробуждая в себе слушателя, погружается в это «веселье сердечное», получая эстетическую радость в равной степени как от сюжетных, так и от языковых перипетий.

Слово в советской литературе себя обусловливало прежде всего временем. А у Шергина и Бажова оно диктуется всецело местом. Темпоральность у них редуцирована и заземлена региональным укладом. Уралец во всем: в сюжетах и обстоятельствах, характерах и судьбах, бытовых и пейзажных картинах, Бажов прежде всего уралец в слове. В словаре, в интонации. Устами Бажова, выросшего на почве уральской истории, местного быта, здешних традиций и бытовавших тут преданий, о себе ведает сам Урал – Каменный пояс во всей его «долговековой» протяженности. И то же самое – только с поправкой на Архангелогородчину – справедливо в отношении Шергина. Он сознавал, что «многие усмехнутся»: «Не велики, скажут, твои масштабы, не широки твои горизонты…» (137). Меж тем прочными региональными «привязками» бажовские и шергинские сказы акцентируют не больше и не меньше как национальную устойчивость художественного сознания, не зависящего от «какого-то периода времени». «Глубокое, ценное слово о родимой стороне может сказать только тот человек, для которого его родина не есть “край”, а центр… Я исхожу из родимого дома в Архангельске»[10], – это Шергин. Но в этом же был убежден и автор «Малахитовой шкатулки», с той лишь разницей, что его дом находился в Екатеринбурге, временно называвшемся Свердловском.

Уральцы живут на земле Бажова. Поморы живут на земле (и воде[11]) Шергина. Однажды А. Битов обмолвился, что питерец - это «чуть-чуть национальность». В сказах Шергина и Бажова себя манифестируют, соответственно, поморский и уральский этнос.

Непоказной патриотизм живого слова этих кудесников, их «русская народная линия» (Шергин) – это действенная антитеза патриотизму начетническому, казенному, конъюнктурному, фарисейскому. И закономерно сказы того и другого, не предназначавшиеся, за единичными исключениями, изначально для юной аудитории, вошли в золотой фонд отечественного детского чтения.

Но любая рифма, какой бы точной она ни была, предполагает и несовпадение рифмующихся реалий, оттеняющее их неповторимость. Отличник духовной семинарии, имевший виды и на духовную академию, Бажов священником не стал, а стал деятельным практиком социалистической нови. Как журналист, а одно время и как заведующий облитом (то есть областной цензурой) он много лет работал, по его же выражению, «рядом с историей»[12]. У Шергина тоже были «новины» с оглядкой на календарь. Но идеалы у него были не партийные, а христианские, что особенно отчетливо обозначилось, когда опубликовали – сначала фрагментами, а потом и книгой[13] – его «Дневник». Бажов в своих дневниковых записях мировоззренческих аспектов старался не затрагивать, равно как в сказах не касаться того, что определялось им как «ре-

лигиозно-мистические мотивы»[14]. Горнему миру он явно предпочитал горный. Мир горы. И там, где у Шергина угадывается Бог, – у Бажова выведены боги, божки, тайная сила. Евангельская мифология в его сказах замещена языческой.

Если Шергин, как он сам признавался, «чувствовал в себе творческую радость до пятидесяти лет» (145), то Бажов ощутил себя художником на исходе шестого десятка. По-разному итожились земные дни этих мастеров. Автор «Малахитовой шкатулки», после выхода которой и принятый в Союз писателей, удостоился вскоре Сталинской премии и ордена Ленина, стал Депутатом Верховного Совета СССР, много лет руководил Свердловской писательской организацией. И когда Павла Петровича не стало, в последний путь его провожал, без преувеличения, весь город. Подобных траурных процессий в столице Урала не было и не будет. А Борис Викторович, делегат Первого съезда советских писателей, доживал свой век (он ушел 80-летним), можно сказать, в одиночестве. Почти ослепший (очень рано его «глаза начали дрейфить»[15], плохо слышавший, с протезом вместо ноги, – он говорил о себе: «Сижу как приколоченный»[16]. А когда он умер, в прощании участвовало не более двух десятков человек, среди которых был лишь один литератор (Ю. Коваль).

Музею Бажова – 45 лет. Мемориальная комната Шергина была открыта в Москве пять лет назад. А недавно было предпринято 4-томное собрание его сочинений (пока вышло два тома). Тому и другому посвящены специальные в Интернете сайты (http://www.bazhov.ru; http://www.boris-shergin.ru). Тому и другому есть памятники. Но главные им памятники – и нам, для укрепления национальной памяти, памятки – их опровергающие книжность книги. Книги, помогающие жить.

---

[1] *Шергин Б.* У Архангельского города, у корабельного пристанища. М., Пг.: Гиз, 1924. С. 3.

[2] См.: *Коваль Юрий*. Веселье сердечное // Новый мир. 1988. № 1. С. 159.

[3] Там же. С. 162 – 163.

[4] *Бажов П. П.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964. С. 538.

[5] *Шергин Б. В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Сказы. М.: ИЦ «Москвоведение», 2013. С. 214.

[6] *Бажов П. П.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1964.С. 51.

[7] *Перцов В.* Подвиг и герой: Этюды о советской литературе. М.: Советский писатель, 1946. С. 199.

[8] *Бажов П. П.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 408.

[9] Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 12.

[10] *Шергин Б.* Слово о родимой стороне: Из дневников разных лет / Публ. и вст. ст. Ю. М. Шульмана // Белый пароход. 1998. № 1 (11). С. 61.

[11] «А в нашей стране – вода начало и вода конец. Воды рождают, и воды погребают.

Море поит и кормит… Не по земле ходим, но по глубине морской» (*Шергин Б.* Двинская земля / Шергин Б. В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Сказы. С. 19).

[12] Едва ли можно безоговорочно согласиться с М. А. Батиным, утверждавшим, что «в работе над газетными жанрами, а в них, прежде всего, над диалогом, у Бажова формировались навыки сказовой речи, приемы и черты сказового стиля» (*Батин М.* Павел Бажов. М.: Современник, 1976. С. 30).

[13] *Шергин Б.* Праведное солнце: Дневники разных лет. СПб.: Библиополис, 2009. 656 С.

[14] *Бажов П. П.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 335.

[15] *Коваль Юрий*. Веселье сердечное // Новый мир. 1988. № 1. С. 167.

[16] Там же. С. 154.

И. Е. Васильев

П. БАЖОВ И А. БОНДИН КАК УРАЛЬСКИЕ ПИСАТЕЛИ: ПОИСК РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ[1]

Региональная идентичность, проявляющаяся в чувстве сопричастности к жизни той или иной территории, любви к «малой родине», преломляет базовые ценности, личностные смыслы, которыми человек руководствуется в своей деятельности, поведении и взаимоотношениях с людьми. Она генерирует пассионарность писателей, которые, решая художественные задачи, хотят сохранить местную специфику, передать дух региона, выразить собственную сращенность с устремлениями жизненных сил Урала. Попробуем рассмотреть отдельные пути и способы формирования локальной идентичности в творчестве П. П. Бажова и А. П. Бондина.

Хотя писатели эти разные и по жанровому профилю, и по масштабу художественного дарования, их объединяет любовь к родному краю, интерес к людям, природе, истории и культуре Урала. Они познакомились в 1923 году, когда обоим уже было за 40 лет, но литературная деятельность каждого только еще начиналась. «У нас завязалось знакомство, перешедшее в дружеские отношения, – вспоминал П. П. Бажов в статье «В начале пути». – При посещении города Алексей Петрович неизменно находил время, чтобы заглянуть ко мне в редакцию или на квартиру и поговорить по вопросам литературы»[2]. Бондин ценил в собеседнике образованность, знание истории и народной культуры, а Бажова привлекали пролетарская жилка тагильского самородка, доскональное «знание производства и быта». Бажов позже писал в одной из своих статей: «…у него было редкое преимущество: жизнь рабочего на производстве и в семье Бондин знал не “понаслышке”, не “с чужих слов”, не “на основе более или менее длительных наблюдений”, а как непосредственный участник этой жизни, известной ему во всех тонкостях»[3].

Но и сам Павел Петрович появился на свет и получил импульс к личностному становлению и развитию в поселково-заводской среде: он был сыном мастера пудлингово-сварочного цеха Сысертского металлургического завода. Из таких рабочих поселений, как Сысерть, и образовалась горнозаводская цивилизация на Урале. Историческое освоение территории, развитие и укрепление потенциала промышленности стимулировало расширенное воспроизводство горнозаводского населения региона со своим бытом, культурой, типом ментальности. Это особое «сословие», впитавшее свойства аграрного и промышленного образа жизни. Социальная психология горнозаводчан формировалась

Статья написана в рамках интеграционной программы УрО - СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования»

и характером труда – работой на руднике, заводе, фабрике. Жизненный уклад и базовые ценности уральского рабочего во многом определялись поиском профессиональной состоятельности, обретением мастерства, вдумчивым отношением к своему делу. Это не просто наемный работник, способный с легкостью менять местожительство и производство, а житель заводского поселка, со своим домом, огородом, приусадебным участком и домашним хозяйством. Знаковыми для территории стали города-заводы, шахты и рудники, лесные промыслы и угодья. Растянувшийся на многие километры уральский хребет, поросший лесом, богатый полезными ископаемыми, предоставивший возможность для добрососедского проживания многим народностям, выполнял и выполняет функцию границы Европы и Азии и одновременно соединяет разные социо- и этнокультурные сообщества в некую целостность.

Перед Бажовым и Бондиным, живущими и творящими на Урале, с неизбежностью вставала необходимость осмыслять эту укорененную в природе и истории целостность и собственную к ней причастность. Эта ситуация запускала программу поиска и репрезентации региональной идентичности – самоопределения каждого относительно региона, самоосознания собственной территориальной принадлежности. Постепенно приходило убеждение, что «они самодостаточны в своем жизненном опыте, знании народной психологии, языка, культуры, что нельзя отходить от локального уральского материала и нужно одно – писать»[4]. По мере того, как убеждение в собственной состоятельности крепло, писатели все более активно разворачивали свою творческую деятельность.

У Бондина к этому времени уже был драматургический задел: первую свою пьесу «Беззаконница» он написал еще в 1916 году, в 1919 продолжил драматургическую линию пьесой «На пороге великих событий», незамедлительно вошедшую в репертуар нескольких местных театров и изданную в 1924 году под названием «Враги», вскоре список пьес пополнился новыми произведениями («Недоразумение», «Энтузиасты», «Сон красного воина», «Из недавнего прошлого», «Эмигранты»). Со временем Бондин перестает осознавать себя драматургом и принимается за прозу. Будучи слесарем тагильского железнодорожного депо, Бондин прекрасно знал жизнь рабочего люда. К середине 1920-х годов он создает серию небольших рассказов о тружениках-железнодорожниках: машинистах и стрелочниках, табельщицах и сторожах. Основанные на доподлинном знании профессиональных забот и быта рабочих, незатейливые по форме, добрые по тональности, рассказы создают почву для повестей «Уходящее», «Связчики», «Матвей Коренистов», появление которых свидетельствовало о писательском росте автора, расширении его художнического кругозора. А в следующем десятилетии Бондин принимается уже за романы «Лога» и «Ольга Ермолаева». В 1934 году Бондин пишет повесть о детстве «Моя школа», получившую высокую оценку М. Горького, ставившего

это произведение в один ряд с автобиографическими созданиями Льва Толстого и Сергея Аксакова. Второй детской книгой стал сборник охотничьих рассказов «В лесу», наполненный увлекательными сюжетами общения с природой, внимательным, теплым отношением к миру детства.

Бажов начинает как журналист. Он пишет в 1920-е годы публицистическую прозу, очерки, историко-документальные исследования прошлого. Таковы книги «Уральские были», «К расчету», «Пять ступеней коллективизации», «Бойцы первого призыва», «Формирование на ходу». Историко-публицистические книги Бажова, выросшие на сибирско-уральском материале, воспринимаются как части единого исторического полотна, освещенного пытливым вниманием автора-исследователя. Бажова интересуют приметы жизни, повороты судеб, народные характеры и реалистически осмысленные типы и личности. Изобразительная палитра Бажова-писателя расширилась в его повестях «За советскую правду», «Потерянная полоса», «Зеленая кобылка» и в полную силу обнаружила свои возможности в сказах.

В названных произведениях преломилась телеология уральского культурного ландшафта, определившая содержательное наполнение произведений, стратегии творческого поведения и писательские предпочтения П. Бажова и А. Бондина. Интерес к Земле уральской и населяющим ее людям со своим неповторимым самосознанием и «духовной оседлостью» (Д. С. Лихачев) был одновременно и интересом к истории, важность которой в идентификационных процессах трудно переоценить (как отмечал Мартин Хайдеггер, «…история образует то, что мы есть. Мы являемся тем, что мы есть в настоящий момент, <…> сама наша идентичность возникает из историчности...»[5]).

Историей Урала и рабочим фольклором П. П. Бажов начал увлекаться, еще будучи учителем русского языка в Екатеринбургском епархиальном женском училище. Став сотрудником редакции «Крестьянской газеты» в Екатеринбурге, П. П. Бажов продолжил сбор фольклорных материалов, рассматривая устные рассказы старых уральских рабочих «как своего рода историко-бытовые документы», затем начал заниматься и архивными разысканиями. Его интересует история родных с детства Сысертских заводов, что нашло свое отражение в книгах «Уральские были» (1924) и «К расчету!» (1926). В них П. П. Бажов осветил историческое бытие Урала, показал роль труда в жизни уральских народных масс, изобразил думы и чаяния простых людей. Устное народное слово и исторические свидетельства послужили источником для изучения прошлой жизни. Опираясь на бытующие среди рабочих легенды, предания и поверья, Бажов через десять лет начал создавать и свои замечательные сказы.

Бондин в романе «Лога» изобразил судьбы золотоискателей конца XIX – начала XX века, их надежды на фарт и горькие разочарования, а в романе «Ольга Ермолаева» – жизнь рабочих медного рудника до и после победы пролетарской революции. Тяга к историческому дискурсу проявлялась у него

в стремлении быть как можно ближе к натуре, избегая вымысла и фантазийных деталей. Установка на конкретность сюжетов видна уже в подзаголовках рассказов: «Рассказ старого рабочего», «Из жизни маленькой станции», «Из цикла портретов некоторых лиц». Аналогично мыслит и Бажов. Правда, по отношению к публицистике. Сошлюсь на мнение В. В. Блажеса, который относительно «Уральских былей» подмечал: «…для П. Бажова “были” - это широкое жанровое определение, содержащее указание на прошлое, былое, и одновременно – на правдивость, достоверность, документальность…»[6]. Таким образом, история, организуя содержательное единство произведений уральских авторов, несла в себе идентификационные начала, фиксирующие базовые жизненные ценности и положительные, продуктивные смыслы.

Второй момент, объединяющий Бажова и Бондина, в их творческом поиске – вдумчивое изображение человека труда, осмысление труда, как творчества, способного изменять мир. Так, героиня романа Бондина, Ольга Ермолаева овладевает мужской профессией токаря и в азарте рационализаторства становится многостаночницей: «Я прошу и буду настаивать – решительно заявляет она, – чтобы мне дали два или три станка, и я докажу вам, товарищи, что я смогу на них работать одна. Есть у нас и строгальные станки, на которых тоже можно работать одному на двух»[7]. Это, конечно, не чисто уральский мотив, скорее, советский в духе времени, тиражирующем трудовые подвиги стахановцев. Но вот у Бажова это уральское своеобычие более очевидно.

Главными героями многих своих сказов он делает уральских мастеров, любящих красоту и добивающихся совершенства в избранном деле. Осмысляя связь труда и творчества в жизни уральцев, Бажов отмечал: «…Камнерезы, гранильщики имели культ искусства. Люди чувствовали, что у одного удается лучше, чем у другого, а третий выделяется из среды всех остальных, и это уже настоящий мастер»[8]. Народные умельцы – камнерезы и гранильщики, доменщики и углежоги, рудознатцы и старатели – изображаются как соль земли уральской, как люди достойные и праведные. Художник-гравер Иван Бушуев, мастер булата Швецов, литейных дел мастер Василий Торокин создают шедевры, которые становятся выражением уральского умения. И Бондин, и Бажов чувствуют солидарность со своими положительными героями как представителями именно уральского региона. Эти герои – носители референтных стилей жизни, концептуальное воплощение художественной типизации. Они репрезентируют черты своеобычной личности, сформированной определенными общественно-историческими условиями, существовавшими на территории Урала.

Следующий идентификационный ресурс – природные условия края и региональная мифология. Каждая территория порождает свои локальные мифы об особых качествах пространства, ставшего местом для человеческого обитания. «Место в значительной степени предписывает способы поведения,

мышления, организацию жизни и отношения людей и в то же время определяет картину мира, являясь естественным источником метафор для социального конструирования реальности»[9], – замечает современный исследователь. Но существует и обратный ход, в рамках которого культурная рефлексия строит модель действительности с помощью нарративных самоосмыслений. Воображаемый образ местности существенно зависит от развитости коллективной памяти, сложившихся традиций, имеющихся ценностей и норм. Издавна общим местом в восприятии Урала, его геоприродных и социально-исторических особенностей было выделение «старости», первозданной «дикости» и «угрюмости», сказочной таинственности, мощи и величия. Фантастическая составляющая в изображении окружающего мира обусловлена древними поверьями, культом природы. В горной местности, каковой является территория Урала, естественно появление мифопоэтических представлений, связанных с поиском, добычей и переработкой минералов, руд, драгоценных камней и других полезных ископаемых хранящихся в хтонической толще земли. На такие коллективные представления активно опирался Бажов, используя народные предания, легенды о «тайной силе», в демонологических персонажах типа Хозяйки Медной горы, Великого Полоза и др.

У Бондина таких мифологических экспликаций значительно меньше, он связывал иррациональное с бытовыми суевериями своих персонажей. Так, в романе «Лога» золотоискателю Якову Скоробогатову соседка предсказывает удачу, поскольку его сын родился и в сорочке, и в рубашке одновременно. Желая пристроить ему в долю своего мужа, она сопровождает просьбу дареньем змеиной шкуры – выползка, с помощью которого, по поверьям, легче найти золото: «Вот я и говорю своему: бери да присоединяйся к Якову Елизарычу. У него сын в сорочке и рубашке родился. Да оба, да вместе и отправляйтесь на рудник. Клад найдете, а я уж заговорю то и другое. Невиданное дело откроете. Эко, право. Ну, не слыхала я… Знаю, видывала, ребята в сорочке рожаются, а уж еще и в рубашке… не видала…А выползок-от, Яков Елизарыч, лучше разрыв-травы действует. Твое счастье к золоту приведет, а наше – объявит»[10].

Вместе с тем у Бондина, несмотря на отсутствие фантастики в его реалистической прозе, сохраняется некоторый налет таинственности при изображении отдельных картин уральской природы, благодаря олицетворениям, метафорике описаний. Вот, например, сравнение панорамного вида просторов Урала с бушующим (т.е. проявляющим некую свою энергию) морем: «Макар взобрался на вершину самого высокого шихана. Точно взбунтовавшееся море, застывшее с гребнями огромных валов, раскинулось перед его взглядом»[11]. Вот сравнение речки с живым существом: «Она то выбегала на елань и тихо, отражая небо, расстилала голубые плесы в травяном ковре, густо расшитом цветами, то забегала в темный ельник под тяжелые лапы вековых деревьев и ползла там черной беспокойной змеей, а в иных местах она сердито рокотала,

точила камни, звенела, завертывала в заводину, крутила омута. Были места, где она таинственно шепталась с голубоглазыми незабудками. Все это было дико, красиво-задумчиво, тихо, чутко настораживало ухо, шаг делало легче, бесшумней, осторожней, как у рыси, подстерегающей свою добычу»[12].

Региональная идентичность базируется не только на чувстве истории, геопоэтических символических проекциях, культурных наслоениях и ментальных ориентациях, формирующих принадлежность к «малой родине», но и на лингвокультурных факторах. Особенно это важно для писательского самоопределения. Разработка собственного идиостиля для писателей, стремящихся не оторваться от родной почвы, требовала опоры на локальный этно-речевой опыт. Художественный «регионолект» (концептуально-содержательное выражение региональной идентичности, осуществляемое вербально), так или иначе, оказался у Бажова и Бондина связан с территориальными особенностями языка. Но уральскими говорами и местными речениями писатели пользовались весьма дозированно, с чувством меры.

Бажов мотивировал ввод разговорных пластов лексики и диалектизмов художественной формой используемого нарратива – повествования от вымышленного лица. Бажовский рассказчик во всех своих основных модификациях – это представитель мира уральских горнозаводских рабочих, старый человек, умудренный опытом и знающий множество жизненных случаев, происшествий. Его языковое сознание обладает целостностью, определяемой условиями существования, народными представлениям о счастье, труде, мастерстве, а речь несет на себе печать уральского колорита.

Речевая манера рассказчика является следствием тех социально-психологических напластований, которые формировали его как личность, имеющую свои возрастные особенности, принадлежащую к определенному социальному кругу, сформированную соответствующим укладом жизни. Совокупность этих социально-исторических и индивидуально-психологических черт рассказчика нужна Бажову как жизненная позиция человека, удобная для ведения рассказа и освещения событий. Скромность, юмор, житейская умудренность, осуждение неприемлемых форм поведения (хищничества, стяжательства, аморальности, лености и т.д.) – все эти качества характеризуют рассказчика как представителя народной среды (поэтому нет дистанции между ним и положительными героями из народа). В его облике многое определяют и уральская родословная, и связь с фольклором, и органическое произрастание из горнозаводского быта, и владение устно-разговорным способом речеведения. Вместе с тем бажовский повествователь – это и сам автор, писатель Бажов, умеющий «быть в образе» без театральщины. Речь поэтому идет не об имитации, подражании и даже стилизации (хотя без всех этих моментов бажовские повествования так или иначе не обходятся), а об органической способности к перевоплощению и художнической самоидентификации с воображаемым образом сказителя.

Именно такого рода репрезентации самобытности и позволили Бажову стать не только носителем, но и, по выражению А. Иванова, «творцом уральской идентичности»[13].

Бондин использовал диалектизмы в основном в речи героев. В прилагаемых к изданию его произведений «Словарях местных слов и специальных терминов» можно прочитать, что «бурак» – это «цилиндрический сосуд из бересты», а «восет-та» означает «недавно, на днях», «гайно» то же самое, что «логово зверя, гнездо белки», «хаврулька» – «большой самородок золота», «связчик» – не специалист по связи или связыватель каких-либо предметов, вещей, а «компаньон по совместной добыче золота». Такого рода словоупотребления выполняют познавательную функцию, расширяя представление об изображаемом уральском материале. Экспрессия, свойственная нелитературной лексике, динамизирует повествование, привлекая и задерживая на себе внимание читателя, выражая отношение автора к описываемому явлению, либо персонажу. Уральские диалектные компоненты у Бондина используются для речевой характеристики персонажа, его индивидуализации и создания художественного обобщения, а также помогают реалистическому отображению создаваемой художественной картины.

Завершая разговор о путях обретения и развития региональной идентичности Бажовым и Бондиным, заметим, что список их писательских идентификационных возможностей, конечно же, не исчерпывается приведенными в статье иллюстрациями. В наши задачи входило намерение лишь привлечь внимание к основным проблемам творческого самоопределения двух уральских прозаиков.

---

[1] Полный вариант статьи под названием «Пути и способы формирования региональной идентичности в творчестве П. П. Бажова и А. П. Бондина» см.: Известия Уральского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки». Екатеринбург, 2014. № 2 (126).

[2] *Бажов П. П.* В начале пути // Бажов П. П. Дальнее – близкое: Повести, очерки, статьи, выступления / Подгот. текста, послесл. и коммент. Слобожаниновой Л. М. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989. С. 297-298.

[3] *Бажов П. П.* Публицистика. Письма. Дневники / Сост. В. А. Бажова, М. А. Батин. М.: Свердловск: Кн. изд-во, 1955. С. 97.

[4] *Блажес В. В.* Литературные Петровичи // Тагильский рабочий. 2006. 9 авг. С. 4

[5] *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 332.

[6] *Блажес В. В.* Константин Боголюбов и Павел Бажов (из истории литературы Урала 1930- 1940-х гг.) // Литература Урала: История и современность: Сб. ст. Вып. 3.III Всерос. науч. конф. «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)», Екатеринбург, 11-13 окт.2007 г.: В 2 т. Т. 2. Екатеринбург: УрО РАН: ИД «Союз писателей», 2007. С. 120.

[7] *Бондин А. П.* Ольга Ермолаева // *Бондин А. П.* Избранное: В 2 т. Т. 2. М.: Советская Россия, 1958. С. 529.

[8] *Бажов П. П.* Выступление на Уральской межобластной научной конференции «Настоящее и прошлое Урала в художественной литературе» // *Бажов П. П.* Дальнее – близкое: Повести, очерки, статьи, выступления / Подгот. текста, послесл. и коммент. Слобожаниновой Л. М. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989. С. 310.

[9] *Черняева Т.* Город: производство идентичностей // Гражданин мира или пленник территории? К проблеме идентичности современного человека. Сб. материалов второй ежегодной конф. в рамках исслед. проекта «Локальные истории: научный, художественный и образовательный аспекты». М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 117.

[10] *Бондин А. П.* Лога // Избранное. С. 18.

[11] Там же. С. 69.

[12] Там же. С. 70.

[13] *Иванов А.* Хребет России. СПб.: Азбука-классика, 2010.С. 153.

Л. А. Будрина

«РУССКАЯ МОЗАИКА»: ЭВОЛЮЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО БРЕНДА

Одним из устойчивых российских брендов, переживших смену политических режимов начала XX века, по праву можно назвать малахитовую мозаику. Вобрав в себя множество смыслов, среди которых – и богатство недр, и умение их добыть, и мастерство работы с камнем, – техника обработки обрела самостоятельное значение узнаваемого образа.

Публикация П. П. Бажовым сборника уральских сказов «Малахитовая шкатулка» совпало со временем поисков нового имиджа для уральского региона. Перенос административного центра из Перми в Свердловск, акцент на индустриальное развитие и формирование тезиса об «опорном крае» настойчиво требовали новых образов. В этих условиях пересматривается и отношение к отдельным отраслям региональных промыслов. С этой точки зрения малахитовый цикл бажовских сказов, датируемый 1936-1938 годами, оказался необходимым источником, опирающимся на богатый визуальный ряд. Описанные в сказах малахитовые колонны – «столбы не меньше пяти сажен долиной» («Медной горы хозяйка», 1936), малахитовая шкатулка с украшениями из того же камня, «в царском дворце палата, малахитом… обделанная» («Малахитовая шкатулка», 1938), малахитовая чаша по присланному чертежу («Каменный цветок», 1937) придавали новой мифологии тем большую убедительность, что имели под собой вполне реальную основу.

Правда, П. П. Бажов легко сместил акцент с нижнетагильского медноурудянского малахита, с которым в действительности связана эпоха расцвета этого материала, на гумешевский полевской, который сыграл, конечно, важную роль катализатора, но быстро сошел с первых ролей. Воспетые П. П. Бажовым мастера-малахитчики и локальный дух – Хозяйка, наряду с многочисленными публикациями по истории камня А. Е. Ферсмана, создают ореол уникальности и эндемичности вокруг специфической техники обработки малахита, называемой «русской мозаикой».

На степени «русскости»/космополитичности этого явления, моменте рождения термина, ставшего одним из имперских знаков, а также истории и эволюции этой техники, ее интерпретациях следует остановиться подробнее.

Широкое распространение получил миф о российском происхождении техники «русской мозаики» – набора из плиточек драгоценного материала на менее дорогой основе, позволяющего придать произведению вид монолитного тела. Насколько мы можем судить, эта техника впервые появляется в европейских работах в связи с нарастающим дефицитом лазурита. Так, около 1680 года парижские мастера создали в такой технике небольшую вазу, медное тулово

которой покрыто шестиугольными плитками драгоценного камня (Париж, Музей Лувр)[1]. К наиболее ранним образцам использования малахита в мозаичном сплошном наборе можно отнести исполненную римским ювелиром Антонио Арриджи в 1731 году свадебную шкатулку Оттобони-Бонкомпани-Людовизи (Кливлендский музей искусств)[2]. Фоном для золоченого серебряного декора на откосах крышки и боковых поверхностях служит набор из лазурита, который, в отличие от луврской вазы, выполнен из пластинок разной формы. Верхняя плоскость крышки под накладкой с девизом выполнена в виде мозаики из пластин малахита, подобранных по рисунку.

В Россию эту технику завезли, вероятнее всего, итальянские камнерезы, работавшие на государственной фабрике в Петергофе и собственных предприятиях.

Известны имена владельцев частных мастерских, обрабатывавших уральский малахит в Петербурге в первой четверти XIX века: Модерни, Трискорни, Галиотти, Роджерс, Тигельштайн.

Также сохранись сведения о неоднократном обращении к французским мастерам – Демидовы на протяжении нескольких поколений сотрудничали с парижской мастерской Пьера-Филиппа Томира[3] (1806-1830-е), приглашенным в Петербург французом Леопольдом (Людовиком) Жоффрио[4] (1847-1853), пытались наладить обработку своего малахита в Париже Теодором Тере (1855).

Именно с периодом заказов Томиру связаны первые масштабные малахитовые работы: роскошный облицованный уральским камнем камин, украшающая ныне нью-йоркский музей Метрополитен ваза с фигурами богинь победы, великолепная чаша из виллы Мамиано ди Траверселото в окрестностях Пармы, монументальный стол из Палаццо Питти, превосходный сюрту из золоченой бронзы и малахита.

Популярность нового для французов материала оказалась поддержана и императорским двором. Так, после заключения в 1807 году Тильзитского мира Александр I отправляет в дар Наполеону малахитовые предметы, которые стали основой первого интерьерного ансамбля, созданного специально для этого материала. В Париже для даров российского императора заказывают бронзовое обрамление и шкафы под столешницы в мастерской Жакоб-Десмальтера. Рисунок обрамления, подготовленный придворными архитекторами Персье и Фотеном, был утвержден 19 сентября 1809 года императором Наполеоном[5], который намеревался украсить этим ансамблем свой Большой кабинет в Тюильри[6]. Однако в монументальном убранстве этого помещения малахитовые предметы казались недостаточно заметными, в связи с чем было принято решение об их перемещении в Версаль. В Большом Трианоне малахит прочно займет место в Салоне императора, где им восхищались гости Наполеона и Марии-Луизы. Сохранилось свидетельство принца Клари и Алдрингена, сопровождавшего в Париж австрийскую эрцгерцогиню. Он

назвал там увиденное «самыми красивыми вещами на свете», отметив, что «оба Трианона обставлены с роскошью волшебной сказки»[7]. Салон императора стал первым продуманным ансамблем, в котором малахит является не дополнением, а одним из ключевых элементов убранства. Звучание каждой из основных красок интерьера - золота, малинового и зеленого – подчеркнуто светлым, почти белым колером стен. Созданный в годы расцвета французской империи, этот интерьер стал эталоном парадного зала, в который, наряду с непременным пурпуром и позолотой, прочно вошел уральский камень. Любопытно отметить, что в 1853 году, в период нового расцвета малахитовой моды, часть Трианона пыталась получить в качестве летней резиденции кузина императора Наполеона III Матильда де Монфор, бывшая жена «малахитового короля» Анатолия Демидова[8].

Очередная волна популярности малахита нарастает постепенно. Отправной точкой по праву можно считать 1835 год, когда в шахте Надежная Меднорудянского рудника был обнаружен монолит малахита невиданных прежде размеров. Благодаря этому источнику плотного качественного сырья стала возможна реализация многочисленных амбициозных проектов: Большого малахитового зала собственного особняка Демидовых на Большой Морской в Петербурге (1836-1840, архитекторы О. Монферран и Г. Боссе), Золотой (малахитовой) гостиной Зимнего дворца (1838, архитектор А. Брюллов), Екатерининского зала Большого Кремлевского дворца (1838-1849, архитектор К. Тон)[9], алтарной преграды Исаакиевского собора Санкт-Петербурга (1850-е, архитектор О. Монферран).

С двадцатых годов XIX века малахитовые предметы становятся ожидаемым дипломатическим подарком. За полвека российские императоры насытили дворцы всей Европы драгоценными предметами из зеленого камня. Их получали выдающиеся военачальники (консоли, 1826, герцог Веллингтон), друзья (столешница и вазы, 1844, 6-й герцог Девонширский), суверены (ваза, 1827, король Георг IV), родственники (1840-е – 1850-е, Ольга Николаевна, королева Вюртембергская). Указанные примеры – лишь незначительная часть многочисленных малахитовых подарков.

Малахитовые изделия легли в основу грандиозного проекта масштабной коллекции, созданной к первой всемирной выставке в Лондоне в 1851 году. Потрясшие воображение искушенной европейской публики монументальные вазы, уникальные предметы мебели, роскошные двустворчатые двери были созданы на петербургской Малахитовой фабрике Демидовых при участии французского инженера Леопольда (Людовика) Жоффрио[10].

Спрос на предметы с малахитом расширяет список мастерских, использовавших это материал. Переезд Николая Никитича Демидова из Парижа в Рим положил начало обработке уральского камня в мастерских Франческо Сибиллио. Здесь для заводчика была выполнена пара роскош-

ных каннелированных колонн, а также сделана облицовка ряда бронзовых заготовок для знаменитого «Храма». В середине столетия в римской мастерской были созданы многочисленные столешницы с набранными в технике микромозаики видами итальянской столицы, в обрамлении которых непременно присутствует малахит.

Конкуренция с Томиром заставляет обратиться к малахиту парижских бронзовщиков Деньеров. Созданные несколькими поколениями этой династии произведения украшают королевские дворцы Испании и Голландии, небольшие предметы время от времени появляются на европейских аукционах.

В середине – второй половине XIX века с малахитом работает еще один французский мастер. Династия Таан прославилась небольшими декоративными предметами: шкатулками, табакерками, несессерами. Созданные с использованием техники Буль, флорентийской мозаики изящные безделушки малахитового набора пользовались большой популярностью во времена Второй империи.

Широко пользовались малахитом и английские мозаичисты. Девонширские мастерские, пик развития которых приходится на середину XIX века, активно обращались к малахиту, который применялся как для создания лиственных фрагментов растительного рисунка, так и в геометрических композициях.

Колоссальная популярность малахита, равно как и дороговизна изделий из него, провоцирует волну подражаний в других материалах. Среди первых подобных произведений следует отметить сервиз-дежёне, созданный севрскими мастерами в 1816 году. Здесь живописные воспроизведения камей из королевского собрания дополнены малахитовыми фонами. Следует, впрочем, заметить, что подобное сочетание – агатовые камеи и малахитовый фон – в первой половине позапрошлого века встречалось и в материале.

Не остался в стороне от модного веяния и отечественный Императорский фарфоровый завод, где в 1829-1830 годах были выполнены несколько ваз формы «медичи», поверхность которых, за исключением резервов с миниатюрами, была расписана под малахит.

В качестве самостоятельного вида каменной мозаики, наряду с римской (инкрустация) и флорентийской (имитация живописи), мозаику из малахита выделяли уже в первой половине XIX века. Об этом красноречиво свидетельствует соответствующий раздел Трудов французской комиссии Лондонской Всемирной выставки 1851 года. В нем приводится сравнение техник исполнения этого вида наборных работ в России и на Западе, сделанное на основании сведений, сообщенных Карбонелем (родственником и сотрудником Томира) и Тере[11].

Тогда же в «Отчете жюри», изданном на английском языке, появляется и сам термин: «Есть несколько видов мозаик, о которых мы расскажем подробнее: <…>. Русская мозаика, или инкрустация малахитом»[12]. Авторы отчета особо подчеркивают тот факт, насколько «сохраняется естественный характер камня в крупных предметах» русской работы[13].

Одним из наиболее активных пропагандистов термина был выдающийся исследователь культуры камня А. Е. Ферсман. В изданной в 1919 году книге «Самоцветы России» он приводит описание техники: «Кусочки плотного малахита распиливались на плитки толщиною в несколько миллиметров, затем согласно рисунку эти пластинки вырезались и подгонялись таким образом, чтобы составить общий красивый рисунок и чтобы швы между отдельными пластинками были наименее заметны», указывая при этом, что такой прием получил название «русская мозаика»[14]. В итоге это название получило широкое распространение в советской и постсоветской литературе, практически полностью вытеснив из массового сознания воспоминания об истинном происхождении техники.

Несмотря на дефицит отечественного сырья, констатируемый с шестидесятых годов XX века, малахит по-прежнему остается российским брендом. Достаточно посмотреть на официальные репортажи из кремлевских интерьеров или кабинетов уральских чиновников высшего ранга, чтобы убедиться: письменный прибор с зелеными шелковистыми переливами на столе, шкатулка на полке книжного шкафа, ваза где-нибудь в углу обязательно напомнят о «Хозяйке Медной горы».

Не менее любопытна востребованность специфического рисунка, прочно ассоциирующегося с безмерной роскошью императорских и королевских дворов, в интерьерном и костюмном дизайне второй половины XX – начала XXI века. Так, своим превращением в модный принт малахит обязан американскому дизайнеру Тони Дюкетту: ковры, ткань для обивки мягкой мебели, росписи стен и отдельных предметов превратили интерьер одной из его комнат в палаты Хозяйки Медной горы (о чем сам дизайнер, скорее всего, даже не догадывался). Запатентованный им принт «Джемстон» в зеленом варианте оказался необычайно востребованным. В 1980-х годах его обильно использовали в интерьерном дизайне в Северной Америке. 2000-е годы принесли новое звучание рисунку. Так, целую коллекцию одежды с малахитовым принтом в 2009 году выпустил Майкл Корс, а в 2013-м Моник Люйер порадовала серией вечерних платьев с аналогичным рисунком. Компания Пантон, законодатель моды в области цвета, объявила 2013 год «изумрудным», но мы-то понимаем, что цветом года стал один из оттенков малахита.

Несмотря на то, что уже почти полвека подавляющее большинство малахитовых предметов создается из африканского сырья, узорчатый

зеленый камень остается российской маркой и вносит в национальный колорит свежие ноты уральской природы.

---

[1] Сокровища французской короны из собрания Лувра. Москва: ИПЦ «Художник и книга», 2004. С. 76-77.

[2] Art of The Royal Court: Treasures in Pietre dure from the Palaces of Europe. / Wolfram Koeppe and Annemaria Giusti. New York, 2008. P. 136-137.

[3] *Зек Ю. Я.* Декоративная бронза Пьера-Филиппа Томира (1751-1843). Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. Л.: Искусство, 1983. С. 8-11.

[4] *Будрина Л. А.* Малахитовая фабрика Демидовых: по следам экспонатов первой Всемирной выставки (Лондон, 1851). // Демидовы в России и Италии. Опыт взаимного влияния российской и европейской культур в XVIII-XX вв. на примере нескольких поколений семьи Демидовых. – М.: Издательский центр «Концепт-Медиа», 2013. С. 259-293, 5 таб.

[5] *Arizzoli-Clémentel, P., Samoyault, J.-P.* Le mobilier de Versailles – Chefs-d'oeuvre du XIXe siècle. Paris: Faton, 2009. p. 58.

[6] *Ledoux-Lebard, R., G. et C.* Les malachites montées par Jacob pour le Grand Cabinet de l'Empereur aux Tuileries. // Travaux et Documents de l'Institut Napoléon, 1944. Paris : J.Peyronnet et Cie, Editeurs, 1944. p. 4.

[7] *Ledoux-Lebard, Denise.* Le Grand Trianon. Meuble et objets d'art. Paris: Edition des Musees Nationaux, 1975. C. 14.

[8] *Ledoux-Lebard, Denise.* Le Grand Trianon. Meuble et objets d'art. Paris: Edition des Musees Nationaux, 1975. C. 16.

[9] *Будрина Л. А.* Малахитовые залы Петербурга, России, Европы…//Блистательный Петербург. Роль архитекторов XIX века в создании неповторимого облика города. Материалы научно-практической конференции. Кафедра. Сб. науч. ст. СПб.: Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2011. С. 23-49.

[10] *Будрина Л. А.* Малахитовая фабрика Демидовых: по следам экспонатов первой Всемирной выставки (Лондон, 1851) //Демидовы в России и Италии. Опыт взаимного влияния российской и европейской культур в XVIII-XX вв. на примере нескольких поколений семьи Демидовых. М.: Издательский центр «Концепт-Медиа», 2013. С. 259-293, 5 таб.

[11] Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations. Tome 7 / Exposition universelle de 1851. Paris, 1855. P. 115-116.

[12] Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the Exhibition was divided. In two volumes. Vol. II. London: Spicer brothers, Wholesale stationers; W. Clowes and sons, printers, 1852. P. 1248.

[13] Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the Exhibition was divided. In two volumes. Vol. II. London: Spicer brothers, Wholesale stationers; W. Clowes and sons, printers, 1852. P. 1256.

[14] *Ферсман А. Е.* Самоцветы России. Том I. Цикл лекций, читанных в Комиссии Производительных Сил России Российской Академии Наук в 1919 г. Петроград: Издание журнала "Природа", 1921. С. 13.

Н. Б. Граматчикова

ЭТНОГРАФИЯ ДЕТСТВА В СКАЗАХ П. П. БАЖОВА (ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

В истории европейской литературы этнографический дискурс рождается нераздельным с художественным, и происходит это еще в эпических поэмах Гомера и Гесиода. Тысячелетия спустя значительную этнографическую составляющую можно обнаружить в разнообразных литературных жанрах, а ее анализ может дать материал для исследований, в частности, вопроса об авторстве произведений[1]. Сказы Бажова, можно сказать, провоцируют подобный, этнографический, подход, ибо в качестве одной из жанровых доминант имеют установку на достоверность. При этом далеко не все бажовские сказы (мы ограничили наш обзор сказами первого тома Собрания сочинений 1952 года[2]) реконструируют некую историческую реальность, удаленную от слушателя. Часть текстов воспроизводит жанровую ситуацию былички, повествуя о встрече человека с представителями «мира иного». В этом случае доверие слушателя проистекает из доверия к рассказчику и к тем этнографическим реалиям, которые в изобилии рассредоточены в текстах сказов. Следовательно, этнографию уместно рассматривать как один из важных авторских ресурсов.

Что касается этнографии детства, то значимость этой сферы жизни для автора, творящего в окружении собственной многодетной семьи и создавшего произведения, в наше время востребованные именно в детской аудитории, очевидно, не нуждается в специальных доказательствах. Действительно, в сказах Бажова мы находим сведения о количестве детей в семье, их желанности, о занятиях и играх детей, о раннем начале трудовой деятельности, о взаимоотношениях родственников в семье, о материальном положении семей с детьми, проблеме сиротства и передачи опыта и др. Под этнографией детства мы будем понимать комплекс представлений, связанных с детьми, их рождением и смертью, играми и заботой о них со стороны взрослых, продолжительности детства и практикам наставничества. В соответствии с жанровой установкой сказа подобные этнографические реалии никогда не становятся центром повествования, они всегда сообщаемы «кстати», попутно, однако, в целом, занимают у Бажова гораздо больше места, чем в собственно фольклорных протожанрах, а значит, обладают несомненной ценностью для автора.

Определим некоторые из функций, которые выполняет этнография в художественном мире сказов Бажова.

Одна из наиболее прозрачных функций этнографических ремарок – это своеобразные сигналы читателю, позволяющие ему *опознать мир сказов как «свой»*. Наиболее очевидно это на примере описаний *одежды*. Любовь и за-

бота по отношению к детям в традиционной русской культуре практически невербализуемы, у Бажова «языком любви» становится одежда.

Вообще пространство семьи у Бажова – это сфера ежедневной заботы, значимость которой ощущается только в ситуации утраты. Уставшие матери в бажовских сказах чаще ругают детей, чем хвалят, отцы вообще редко общаются с ними, однако только у родителей дети могут найти защиту от обиды («Голубая змейка», «Таюткино зеркальце»). Везде, где детей любят, отношение к одежде детей удостаивается авторского комментария. Таким образом, устанавливается тот негласный общий код, который позволяет читателю наполнить фоновое пространство сказов узнаваемой и понятной повседневностью. Одежда, названная в перечислительном ряду, заканчивающимся характерным «и протча», служит своеобразным психологическим якорем, держащим слушателя в сфере «своего»[3]: «И об одежонке ребячьей Катя заботилась. Чтоб всем справа была: пимешки там, шубейки и протча». Собственно, Данило транслирует в свою семью модус отношения к нему старика Прокопьича: ведь именно одежда стала когда-то знаком реальных изменений в его сиротской судьбе. «Шубу ему Прокопьнч справил, шапку теплую, рукавицы, пимы на заказ скатали. <...>К Данилушке-то он крепко прилип. Прямо сказать, за сына держал. Ну, и не жалел для него, а к делу своему не подпускал до времени. В хорошем-то житье Данилушко живо поправляться стал и к Прокопьичу тоже прильнул. Ну, как! - понял прокопьичеву заботу, в первый раз так-то пришлось пожить»[4]. В этом контексте авторская ремарка о том, что матери Лейка и Ланка ворчат, но стирают их «раскрашенные» змейкой штаны, весома и удостоверяет читателя в родительском покровительстве мальчишкам («Голубая змейка»).

Напротив, у Бажова дети, лишенные материнской и/или родительской заботы, лишены и полноценной одежды: изорвано в уличных потасовках платьишко Таютки Зари («Таюткино зеркальце»); мерзнет в мороз без варежек, уходя от мачехи-медведицы, Федюнька («Огневушка-поскакушка»); оказывается на границе жизни и смерти замерзающая Васенка, которую мать не смогла защитить от посягательств приискового щегаря («Ключ земли»).

Одежда может выполнять и *охранительную функцию*. Именно нарядное платье, надетое «в последний раз», меняет судьбу Глафиры, заставляя ее бороться за реализацию своей «заблудившейся» женской и материнской судьбы («Золотые дайки»). Таютка Заря, отправляясь в забой с отцом, меняет имя и одежду на мальчишечью, становясь Натал Гаврилычем: так одежда и имя выполняют сходные функции в разных сферах бытия. Отметим, что это одежда ее покойного брата и, косвенно, обережная сила связана еще и с тем, что настоящий хозяин уже находится в ином мире. Смена имени, одежды и судьбы соединяются воедино в рассказе о жизни Васенки («Ключ земли»), которая так же «замещает» покойную дочь для принявшей ее семьи, наследуя и одежду, и имя покойной.

Примечательно, что упоминания о головных уборах и обуви оказываются определенно бинарно противопоставленны, включаясь соответственно в «верхнее» и «нижнее» поле мифологической структуры. Так, *шапки* встречаются трижды, два раза в положительном контексте: в прозвище Лейка Шапочки («Голубая змейка»), которое льстит ему, и в шапке Ильи («Синюшкин колодец») с тремя заговоренными перышками - благословлением бабки Лукерьи, и третий раз, как доказательство «от противного», - отцовская шапка Федюньки, которую мачеха не дает ему надеть перед уходом из дома («Огневушка-поскакушка»). Ярче маркирована *обувь*, которая вообще наличествует только сезонно: «Летом-то, понятно, и босиком ладно: своя кожа, не куплена» («Хрупкая веточка»)[5] Так, земную судьбу Мити («Хрупкая веточка») во многом определяют *сапоги.* Они служат завязкой истории, становясь выражением не только родительской любви, как одежда, но и особой гордости, желания отметить его успехи и направить развитие других детей. При этом количество сапог (приказчик видит их на всех троих гуляющих детях) действительно многократно превышает среднюю норму: из воспоминаний крестьян известно, что взрослый мужик носил одну пару сапог по десять и более лет[6].

Этнографический контекст сказов утверждает приоритетность родительства над супружеской долей. Второй брак после ранней смерти супруга чаще всего расценивался как экономическая неизбежность. Но Ганя Заря медлит, не желая дочке-«забавухе» мачехи: «Мачеха придет - все веселье погасит»[7]. И Настасья не хочет «ребятам вотчима», отказываясь от нового замужества после смерти Степана, хотя сам срок сватовства к ней – сразу после сорочин – вполне обычен, ибо позволяет новому хозяину «принять дела» в сносном состоянии[8]. Противоположный вариант событий после смерти матери разыгрывается в судьбе Федюньки, бегущего из отчего дома от мачехи-«медведицы». Подобные ситуации, рассказываемые Бажовым без малейшей аффектации, как естественные и знакомые всем обстоятельства жизни, задают то общее поле ситуаций и их оценок, которое понятно уральцам. В этом «фоновом» слое этнографии «вызревают» символические смыслы акцентированных деталей.[9] Такая логика свойственна этнографическому дискурсу, который всегда фиксировал только то, что обладало для описывающего каким-либо ценностным смыслом. Однако во всех указанных ситуациях символическая нагрузка, как мы показали, в целом, совпадает с традиционной, свойственной данной культуре в целом.

Другая модальность использования этнографии заключается в том, что, внося определенные коррективы, Бажов с ее помощью *формирует собственную аксиологию*, не во всем совпадающую с традиционной народной. Рассказчик Бажова, обладающий опытом и несомненным нравственным авторитетом, далек от буквального воспроизводства народной системы оценок. В создании авторского художественного универсума, о цельности которого в

разных аспектах справедливо писали исследователи творчества писателя[10], немалую роль играют этнографические детали со «смещенными акцентами».

Дети у Бажова – мощнейший ресурс, с помощью которого сама жизнь, дает оценку человеческой сущности того или иного персонажа, дети становятся одним из ведущих регуляторов поведения взрослых. В художественном мире Бажова, где пласт божественного, сакрального редуцирован, а вся напряженность действия разворачивается в агоне мира земного и «иного», подземного, тайного, и вознаграждение, и наказание проявляют себя через «качество» и количество детей. Это древнейшее мерило «качества потомства» неуклонно проявляет себя в сказах Бажова, пусть и с некоторыми отступлениями.

Так, низкие в нравственном отношении люди у Бажова бездетны, как Сочень и его жена («Сочневы камешки»), либо наказаны неполноценными детьми за проступки, как это происходит с барыней («Таюткино зеркальце»). Семьи с двумя-тремя детьми – те, в которых один из супругов преждевременно умер. Семьи многодетные (7-8 детей) – всегда свидетельство любви «без остуды» между супругами («Хрупкая веточка», «Золотые дайки»). При этом Бажов системой умолчаний создает мир, более мягкий, чем тот, что нам рисует демографическая статистика эпохи: на страницах первого тома сказов умирает только один ребенок (брат Таютки Зари), тогда как детская смертность была чрезвычайно высока вплоть до 1950-х годов[11]. В то же время Бажов гораздо категоричнее народной оценки, легко признающей, что «в семье не без урода», «дитя хиленько, а отцу-матери миленько» и др. Думается, эпическое сознание народа в своей мозаичности стремится отразить все грани действительности, находя красоту мира только в полноте бытия, тогда как Бажов в детях воссоздает некий «регуляторный механизм», выполняющий во многом компенсаторные функции по отношению, например, короткой памяти приискового люда[12].

Закономерно, что в развитие тезиса о потомстве как награде/наказании, большое значение в сказах имеет наследственность, «порода», которая может быть здоровой, больной, а также подвергаться «порче».

Коренные уральские роды («коренники») происходят из здорового корня. «Комариная порода» также воспроизводит саму себя: «От комаров, видно, комарята и родятся!»[13]

В мире Бажова внешнее и внутреннее связаны, особенно прочно – у детей. Любой дефект толкуется как знак, обычно, неблагоприятный, имеющий профетическое значение. «Тонкогубик» Костя превращается в Костьку Рыжего, не выдержавшего испытания тайной золота («Про Золотого Полоза»). Пантюха, его брат, кривеет на один глаз, отчего утрачивает бойкость и, по большому счету, свою счастливую долю. Легкий характер Мити, примиряющего домочадцев, контрастирует с обычным нравом горбунов, что особо оговаривается рассказчиком («Хрупкая веточка»). Обаяние бажовских текстов не в последнюю очередь кроется в том, что при всей определенности оценок,

в их сверхтекстовом единстве обнаруживается та оппозиционность, которая характерна для мифологического типа сознания. Так, важность «породы» и ее прогнозируемость на бытовом уровне сказов сочетается со значительным количеством ситуаций, когда в семьях появляются дети, разительно несхожие со своими родителями. Так получает развитие трансформированный фольклорный мотив «подменных детей».

Кроме веселой Усти-Соловьишны, ярчайшим примером развития этого мотива является Танюша-Памятка, дочь Настасьи и Степана («Малахитовая шкатулка»). Необычная внешность («как из кистей выпала»), нездешняя красота, художественная одаренность, сдержанность в общении – черты, которые и привлекают, и озадачивают поселковый социум и заставляют мать ощущать дочь как чужую. Иноприродность Тани и матери раскрывается в их отношении к «подаренью» Степана (при этом актуализируется возможность прогностических толкований детских игр). Связь между Хозяйкой и Таней закреплена в мотиве «крещеного имени», которого избегает странница (Хозяйка). Здесь мы встречаемся с ситуацией, когда положительный смысл имянаречения не вербализован, однако избегание его значимо. После исчезновения Тани из мира людей Настасья, наряду с горечью утраты, испытывает известное облегчение, что у Бажова выражено как прямо, так и в компенсаторной модальности: Настасья с головой уходит в заботы о внуках, что (и наличие внуков, и заботы о них) есть на языке Бажова свидетельство правильности ее пути. Земной мир, мир людей, освобождается от носителей «иной природы», будь она даже выражена в очевидном даре. Так происходит с Митей, который не находит места в родном поселке, а ведь наряду с легким характером, острым глазом, мастерством, он единственный, кто наследует дар музыкальной импровизации Данилы («Хрупкая веточка»). Все это оказывается вытесненным из «посюстороннего» мира.

Этнография детства активно участвует в специфике организации *пространственно-временной сферы пребывания детей.*

Прежде всего, дом (изба) у Бажова не образует закрытого, защищенного локуса. В нем может быть совершено нападение (хитник проникает в избу, где домовничает Таня-Памятка; туда же, приходит «неочесливая» странница и располагается, не дожидаясь согласия старшей хозяйки). Частая зона контакта не только с внешним, но и с «иным» миром – окно: так, женская рука кладет на подоконник Мите украшения-ягоды («Хрупкая веточка»). Дом вообще может быть отчужден, как у Даренки и ее сестер после смерти родителей («Серебяное копытце») или у Феди во время болезни отца («Огневушка-поскакушка»). «Перфорированность» пространства соединена с изолированностью «своего»: мир Бажова представляет собой систему разделенных топосов, которые соединены между собой дорогами, проходящими через не вполне освоенное, а потому опасное, «чужое» пространство, где происходят встречи с предста-

вителями иного мира. Собственно говоря, территории, защищенной надежно, «своей» в полном смысле этого слова, нет ни у детей, ни у взрослых.

Организация пространства имеет известные параллели в изображении возрастных рамок детства. Младшие дети в сказах Бажова очень самостоятельны, они часто остаются одни на весь день в раннем возрасте. Таютке Заре четыре года, после смерти матери днями она находится только под невнимательным присмотром занятых своим хозяйством соседских бабушек. В шахте у отца она быстро усваивает правила поведения: «Таютке горько показалось, что не дали перед зеркалом позабавиться. Накуксилась маленько, губенки надула, а не заревела. Знала, поди-ко, что большим на работе мешать нельзя»[14]. Даренка к своим шести годам – практически готовая хозяйка: готовит кашу и похлебку, ждет Кокованю с охоты, рукодельничает, сама предлагает единственно возможный вариант вывозки солонины, при котором ей нужно остаться одной в лесном балагане на несколько суток. Обе эти героини именуются по отчеству: Натал Гаврилыч и Дарья Григорьевна. Их хозяйственные умения аналогичны ежедневным обязанностям Тани-Памятки, также с ранних лет ведущей домашнее хозяйство. Все эти дети, наполовину сироты, оказываются доступны для контактов с иным миром. Однако «родительские» дети (например, Лейко Шапочка и Ланко Пужанко («Голубая змейка»)), живя вольготнее, так как они младшие и последние в своих семьях, а потому свободны от роли нянек при младших, дни проводят на улице, без присмотра, возвращаясь домой в теплое время года лишь на ночлег. Перечисляя нехитрые и немногочисленные детские игры (шары, бабки, походы в лес, строительство плотин на ручьях, ловля рыбы в пруду[15]), Бажов показывает, что мир детских занятий – та роскошь, которую получают дети из благополучных семей.

В мифологическом сознании, как известно, пространство и время взаимозаменяемы и взаимосвязаны. Обозначенная специфика пространства Бажова – его дискретность – находит корреляцию в изображении разных возрастов детей. Детские возрасты у Бажова резко отделены друг от друга: за «взрослыми» малышами следует группа «малолеток» (от 9-10 лет и старше). Само именование их говорит о том, что это младшая часть мира взрослых, эти дети уже принадлежат ему, хотя, по слабости сил, еще не могут работать в полную силу (Костя и Пантелей, Васенка и др.). Никаких традиционных инициационных ритуалов Бажов не изображает, это приводит к выводу, что вхождение во взрослый мир, по крайней мере, для юношей происходит на рабочем месте как посвящение в профессию[16]. Взросление, однако, может происходить и в ситуации агональности. Так, например, Федюнька, отбиваясь от назойливых ребятишек на улице, вдруг обретает взрослую интонацию, что сразу ощущается сверстниками-«несмысленышами». Лейко и Ланко, оберегая друг друга, в спорах о Голубой змейке также демонстрируют зрелость в нравственном отношении.

«Перфорированность» и «изолированность» хронотопов бажовских сказов восполняются детьми-медиаторами. В этом отдельными темами являются статус сирот и практики приема в семью детей, оставшихся без попечения.

Об особом статусе сирот, их маргинальности и актуализации сказочных сюжетов писала, в частности, Е. Харитонова[17]. Если посмотреть на ситуацию сиротства в ракурсе этнографии, то можно увидеть в сказах Бажова не только присутствие фольклорного сюжета, но и принятую народным сознанием практику приема в семью. На примере трех сирот (Данила, Дениса и Даренки) мы видим, что решение о приеме в семью возникает как цель в единичных случаях, лишь у Коковани («Семьи у него не осталось, он и придумал взять в дети сиротку»[18]), где есть свой «список предпочтений» (мальчик, способный к обучению), внимание к родительской «породе» («Знавал я Григорья да и жену его тоже. Оба веселые да ловкие были. Если девчоночка по родителям пойдет, не тоскливо с ней в избе будет. Возьму ее»[19]), и чудесно-уместное владение «ключом» – угаданным именем сиротки, где имя манифестирует судьбу. Старик Прокопьич и Никита Жабрей (несостоявшийся усыновитель Дениса Сироты) сохраняют открытость воле судьбы: каждый из них владеет мастерством, которое нужно передать наследнику, которого, в свою очередь, приведет к ним судьба или случай. При этом они придерживаются разных стратегий: Прокопьич «бракует» неподходящих учеников, Никита Жабрей устраивает провокативные «тесты» ребятишкам «комариной породы». Стоит отметить, что в общественном мнении все сироты считаются «пристроенными», что входит в зону ответственности администрации завода: так, именно приказчик определяет местопребывание Даренки и ее старших сестер после смерти родителей.

При встрече с «усыновителем» происходит своеобразный агон сироты и взрослого, победителем которого у Бажова выходит сирота. Собственно, первое столкновение характеров у Бажова показывает, что сирота и «усыновитель» подходят друг другу. Жабрей получает от Дениски долгожданную отповедь, суровость Прокопьича разбивается о простодушие Данила, а эмпатия Даренки находит живой отклик в сердце Коковани. Важно, что в результате не только сирота получает «долю», но сам процесс усыновления подается Бажовым как некая «воля судьбы», где проверку проходят обе стороны (при известной идеализации ребенка-сироты). Интересно, что, несмотря на изначальный маргинальный статус сироты, дальнейшие шансы его «вписаться» в общество при усыновлении очень высоки (в нашем случае, двое из трех; возможное усыновление Дениски не состоялось), что даже выше, чем у «отмеченных», «подменных» детей, растущих в кровных семьях.

Безусловно, тема этнографии детства у Бажова не исчерпывается рассмотренными ситуациями. Дальнейшее ее развитие, в частности, предполагается

в анализе практик наставничества, которые позволяют говорить о специфике трансляции разнообразного опыта по возрастной «вертикали».

---

[1] К работам подобного плана относится, в частности: *Архипенко Н. А., Власкина Т. Ю., Власкина Н. А.* Принципы представления традиционной культуры донского казачества в творчестве М. А. Шолохова // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2010. № 2. С. 8-24, где исследуются основные доминанты образа верхнедонской культуры, представленные в творчестве М. А. Шолохова, а также то, какие народные образы и мотивы используются в качестве способов характеристики персонажей и сюжетно-композиционных элементов.

[2] Вне нашего рассмотрения оказались два сказа первого тома: «Золотой волос», построенный на иноэтничных (башкирских) реалиях, и «Ермаковы лебеди», ориентированный на сказания Ермаковского цикла.

[3] В отличие от одежды, описание спальных мест детей, их еды буквально в единичных случаях попадают в сказы. Самый «богатые» в этом отношении сказы «Голубая змейка» и «Каменный цветок».

[4] *Бажов П. П.* Каменный цветок // *Бажов П. П.* Собрание сочинений. М., Гос. изд-во худ. лит-ры, 1952. Т.1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/TALES/BAZHOV/skazki1.txt

[5] *Бажов П. П.* Хрупкая веточка // Там же.

[6] См. об этом *Бердинских В.* Русская деревня: быт и нравы. М.: Ломоносовъ, 2013. С. 134, 139.

[7] *Бажов П. П.* Таюткино зеркальце // *Бажов П. П.* Собрание сочинений. М., Гос. Изд-во худ. лит-ры, 1952. Т.1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/TALES/BAZHOV/skazki1.txt

[8] Об экономических приоритетах как стратегии выживания семьи см.: *Власкина Т. Ю.* Казачья жена: событийность и повседневность в документах личного происхождения (Первый Донской округ, начало XX в.)//Социальная история. Ежегодник. 2012 / под ред. Н.Л. Пушкаревой. СПб.: Алетейя, 2013. С. 8-35.

[9] О равноправии бытового и магического в поэтике Бажова писал *Жердев Д.* Поэтика сказов Бажова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://mith.ru/alb/lib/bazov/mim2_1.htm

[10] Об этом см., в частности: *Литовская М. А.* Жанровая система творчества П. П. Бажова // Эволюция жанров в литературе Урала XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов. Екатеринбург: УрО РАН, 2010. С. 434-452; *Жердев Д.* Поэтика сказов Бажова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://mith.ru/alb/lib/bazov/mim2_1.htm

[11] *Чащин А. В.* Городское население Урала во второй половине 1920-1930-х гг. (Историко-демографический анализ). С. 117-118 // Вестник СамГУ, 2010. № 5 (79). С. 116-121. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vestnik.ssu.samara.ru/articles/322/hist_9.pdf

[12] Ассоциативная логика эпического певца эстетически сложнее и многограннее рационального отбора тем и сюжетов, о чем в свое время писал В. Блажес, анализируя принцип построения сборника Кирши Данилова См.: *Блажес В. В.* Содержательность

художественной формы русского былевого эпоса: учеб. пособие по спецкурсу для филол. фак. Свердловск: Урал. гос. ун-т, 1977.

[13] *Бажов П. П.* Жабреев ходок // Бажов П.П. Собрание сочинений. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1952. Т.1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/TALES/BAZHOV/skazki1.txt

[14] *Бажов П. П.* Таюткино зеркальце // Бажов П.П. Собрание сочинений. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1952. Т.1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/TALES/BAZHOV/skazki1.txt

[15] Максимум материала по типичным играм и занятиям детей дают сказы «Голубая змейка», «Каменный цветок», «Малахитовая шкатулка», «Огневушка-поскакушка», «Серебряное копытце».

[16] Здесь, вероятно, уместно вспомнить, что М. Мид, исследуя традиционные общества на Самоа («Взросление на Самоа», 1928), также пришла к выводу об отсутствии конфликта поколений и трудностей социализации подростков. См.: *Мид М.* Взросление на Самоа [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.psychol-ok.ru/lib/mead/vns/vns_02.html

[17] *Харитонова Е.* Сироты, сиротство в сказах П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия / Ред.-сост. В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 368-370.

[18] Там же.

[19] Там же.

Е. К. Дубцова

УРАЛЬСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ П. П. БАЖОВА И Н. А. СТЕПНОГО

В творчестве современников П. П. Бажова и Н. А. Степного (псевдоним Н. А. Афиногенова), «поэта горнозаводского Урала» и бытописателя оренбургского степного края, нередко просвечиваются сходные коллизии, связанные с темой Урала. Общепризнанным является тот факт, что П. П. Бажов – писатель большого дарования. По свидетельству современников, Н. А. Степной обладал талантом небольшим, но искренним.

Есть некоторое сходство в биографии двух писателей: подобно П. П. Бажову, занимавшемуся издательской деятельностью, повлиявшему на развитие регионального литературного процесса, Н. А. Степной многое сделал для организации литературной жизни в Оренбурге. Под его руководством издавались литературные сборники, писатель был редактором газеты «Голос трудового казачества» (1918 год), где публиковали свои произведения ставшие довольно известными впоследствии оренбургские авторы: Л. В. Исаков, Л. Котомка, А. И. Завалишин и др. В словаре «Литературное Оренбуржье» отмечается, что Н. А. Степному «не всегда хватало терпения, а может, времени для художественной отделки своих работ»[1], и вместе с тем в первые десятилетия XX века он был известным литературным деятелем Южного Урала и оказал непосредственное влияние на литературный процесс региона.

И в сказах Бажова, и в сказаниях Степного естественный ландшафт (горы, степь) противопоставлен ландшафту искусственному (город, цивилизация). Выявление общих мотивов в произведениях двух писателей, созданных на фольклорной основе, позволяет говорить об Урале не просто как о пространственно-географическом, но и как о ментальном локусе. А. И. Лазарев писал, что «регион, называемый Уралом, очень многообразен в географическом, экономическом и социально-культурном отношениях (горнозаводской Урал, казачий степной Урал, крестьянский лесостепной Урал со смешанным национальным составом населения и т.д.). И все же уральский фольклор обладает признаками, характерными для всей территории его бытования»[2]. Так, в числе общих для фольклора Урала признаков А. И. Лазарев называет «широкое бытование легенд и преданий о богатствах недр Урала», «смешение различных этнических традиций, предстающих, однако, как единое целое в конкретных циклах произведений или в одной песне, в одной сказке и т.п.»[3].

Рассмотрим общие уральские мотивы в «Уральских сказах» П. П. Бажова и в «Сказках степи» Н. А. Степного, созданных на фольклорном материале. О специфической жанровой природе творчества П. П. Бажова, об особенностях его сказов писали многие исследователи. М. А. Литовская указывает на то,

что появление сказов Бажова отчасти было обусловлено самой эпохой: «Появление сказа в литературе связано с определенными социальными условиями. Сказовая картина мира, специфическая сказовая условность активизируются при актуализации в структуре общества новых социальных сил. В советской литературе это происходит в начале 1920-х гг. и связано с послереволюционными социально-политическими изменениями. Демократизация общества, выход на историческую арену героев принципиально нового типа требовали обновления языка повествования…»[4]. Рассказчик в сказах писателя – человек, живо интересующийся историей Урала, запечатленной в коллективной памяти.

А. И. Лазарев в одной из своих статей обращает внимание на следующий факт: в фольклорных экспедициях он и его коллеги неоднократно слышали истории о девке Азовке, о Полозе, но все они были представлены в виде разрозненных сюжетных мотивов, а не в виде законченного, художественно проработанного рассказа. Привести все эти сведения в стройную систему под силу только одаренным, связанным с традициями людям, подобным П. П. Бажову[5].

Сборник «Сказки степи» (переизданный и дополненный в 1918 году в г. Оренбурге) занимает особое место в творчестве Н. А. Степного, выделяется среди других его текстов наибольшей художественностью. Книга состоит из двадцати семи сказаний, легенд, этнографических очерков и рассказов, написанных на «оренбургском» материале (в 1910 гг. Оренбургская губерния была огромной по своим размерам, в нее входили башкирские, казахские земли). Отдельные главы в «Сказках степи» имеют подзаголовки – указание на жанровую принадлежность: сказания, легенды, предания. Анализируя эти произведения, мы учитывали различные походы к определению названных жанров. Так, в «Литературной энциклопедии» легенда и сказание – сходные понятия, с той лишь разницей, что «легенда» возникает как жанр в западноевропейской литературе, а «сказание» – древнерусский аналог этого жанра[6]. В отличие от легенды (сказания), литературного жанра с довольно устойчивым сюжетом, предание – произведение устного народного творчества. Зачастую остается неясным, каковы жанровые различия в произведениях, субъективно названных Н. А. Степным легендой, сказанием и преданием.

В бажовских сказах обычно ведется повествование о жизни горнозаводских рабочих, в основном это русские, старообрядцы-кержаки, но есть среди них и башкиры. В сказе «Две ящерки», где отражена история создания завода на Полевой, барин Турчанинов считает, что беглых и башкир «к заводам близко подпускать не надо»: «У башкир опять язык свой и вера другая, – не углядишь за ними»[7]. «Так оно, слышь-ко, и вышло потом, – резюмирует рассказчик. – По нашим заводам, известно, все одного закону. У тагильских вон мне случалось бывать, так у этих вер-то не пересчитать, а у нас и слыхом не слыхали, чтоб кто по какой другой вере ходил. … Однем словом, подогнано»[8]. В сказе «Солнечный камень» повествуется о новом времени 1920-х гг., когда

башкиры работают на заводах наравне с русскими. Один из двух уральских «ходоков» к Ленину – «башкирец» Садык Узеев, подобно своему другу Максиму Вахоне, «с малых лет по приискам да рудникам колотился»[9].

Н. А. Степного также интересовала жизнь тюркоязычных этносов (башкир и казахов), старообрядцев-казаков и новоселов Оренбургской губернии.

Особое место у обоих писателей занимают описания гор. Мотив горы постоянно соприкасается с темами нестяжательства и обогащения, расплаты за грех корыстолюбия, что способствует созданию коллизии, связанной с нравственным испытанием человека.

В сказах «Дорогое имячко», «Богатырева рукавица» повествуется о том, как таят свои богатства горы от охотников до неправедного богатства, как дожидаются они честного человека, старающегося не для себя, а для народа. Е. Е. Приказчикова справедливо отмечает, что Бажов «создал свою мифологию золота, в которой отразилась специфика заводской ментальности»[10], что в его произведениях даже лучшим героям золото редко приносит счастье.

В сказаниях Н. А. Степного говорится о «несметных богатствах» гор, расхищенных людьми цивилизации, пришедшими в степь. Так, в легенде «Сурки» встречаем следующее описание: «Угрюмые горы-холмы, однообразные, без вершин, без единого кусточка растительности, вперемешку то красные, то желто-белые, раскинулись с правой стороны речки, а с левой была ровная, как доска, степь. Горы ждали еще предприимчивых людей, которые бы жадной стаей обсыпали их, врылись бы внутри и растерзали, разворочав и вытащив все их несметное богатство, которое хранили до сих пор как скупцы».[11] Степная природа выступает в роли мистического существа, враждебного башкирам и киргизам, (киргизами называет Степной казахов), вступившим в сговор с цивилизаторами, рубящими леса, строящими дороги, нарушающими веками заведенные порядки.

У обоих авторов есть произведения, где дается мифологизированное объяснение происхождения гор той или иной местности. В сказе П. П. Бажова «Богатырева рукавица» изначально уральские места «обживали» каменные богатыри. Некогда и Денежкин камень был богатырем Денежкиным, но, зажившись на свете и встретив наконец старающегося для общего блага человека, ушел на покой. В легенде Н. А. Степного «Гордость» рассказывается, как появились горы в Верхнеуральске. Два камня, венчающие конусообразную гору, – богатырь и его конь. Богатырь – сообщает рассказчику девушка «с орлиным носом и большими глазами» – освободил некогда город от татарского нашествия, но был наказан за гордость: он хотел, чтобы люди пришли к нему на поклон. Если в первом случае каменным богатырем движет любовь к людям, и после его смерти в памяти народа остается имя, то во втором – живой богатырь даже доброе дело совершает не бескорыстно, и в памяти потомков его имени сохраниться не суждено. Интересно, что в описании гордой

девушки с орлиным носом видна аллюзия на романтические произведения А. М. Горького, перекличка с портретными описаниями в «Старухе Изергиль», что объясняется влиянием эпохи.

В легенде Н. А. Степного «Смерть батыря» образ башкирского богатыря символичен, его судьба – это судьба всего Южного Урала. История Идельбая, бесстрашного батыря, ходившего в одиночку на медведя, «славы всего аула»[12], имеет печальный конец. Идельбай, одолевший в тяжелейшей схватке зверя и ставший «горбачом», растратил всю свою смелость, опустился и в итоге умер на каторге, «умер, как умерли вырубленные, подломанные вокруг леса, а вместе с ним и красота Южного Урала, где вместо огромных столетних великанов растут корявые, общипанные, обломанные дрожащие кустики березок да гуляют ветры <…> для башкира зима без леса стала не только беспощадной вечностью, но и адом – воплощением всех зол <…> Но главное, главное – нет человека, слово которого так страстно в течение целой – равной вечности – зимы ждет башкир»[13].

В сказаниях Н. А. Степного природа все еще ждет, что человек одумается, сбросит с плеч тяжелый груз гордости и попросит у нее помощи: «Воронкообразная долина, на которой я стою, окружена со всех сторон горами, которые высокими шапками поднялись к небу и на меня глядят свысока, словно хотят сказать: ”Ты маленький, ты в наших объятиях, но мы не хотим тебя давить, хотим только сказать тебе свой привет”» («Кашкыр»)[14].

С мифологемой *горы* нередко связана и мифологема *воды*. Во многих мифах о сотворении земли вода является источником жизни. В степном пространстве главный водный источник – озеро. Сказание Степного «Старый Челкар» начинается с описания охоты на уток. Разразившуюся на озере бурю, которая в этих местах бывает раз в десять лет, рассказчик связывает с выстрелами азартного охотника. Довольный охотой почтмейстер убивает напоследок сову, и звук выстрела словно порождает грозные раскаты бури, раскрывает само сердце земли. «Казалось, оно <озеро> посылало через свои обнаженные извивающиеся нервы проклятье и месть всему живому»[15]. По мнению бывалых киргизов, это Шайтан с Богом спорит. Киргиз стал оседлым, обзавелся самоваром, швейной машинкой, деньги от продажи скота складывает на почту, и только ради малочисленных «праведников» Бог не позволяет Шайтану уничтожить всех своих детей.

Сказ П. П. Бажова «Золотой Волос» основан на башкирском фольклоре, в нем рассказывается история озера с золотыми проплесками, которые натянуло из косы дочки Полоза. Действие сказа происходит в башкирских местах, и главным героем является богатырь Айлып. Сюжет «Золотого волоса» отчасти перекликается с сюжетом русской волшебной сказки; героям, убегающим от отца невесты, помогают волшебные помощники: лисичка, дедко Филин, а озеро укрывает их от отцовского гнева в своих водах. Если в «Старом Челка-

ре» Степного озеро показано как разгневанная стихия, персонифицированное существо, противящееся эгоистичному человеку, то в «Золотом волосе» озеро, наоборот, помогает богатырю Айлыпу и его невесте, поскольку любовь для них выше всего, а богатство им не нужно.

В сказе показано как давнее мифологическое прошлое, так и прошлое, близкое рассказчику: «Потом уж, на моих памятях, сколько за эти заплески ссоры было у башкир с каслинскими заводчиками»[16].

Оба писателя внимательны к теме старообрядчества, но раскрывают ее по-разному. Герои П. П. Бажова, люди сильные, твердые, зачастую не желают следовать утвердившимся в их общинах догмам. Реальным фоном сказа «Золотые дайки» является история кержацких родов Шарташа и мятежной Глафиры, девушки «пригожей и работящей»[17], чье поколение «заявку…заводу сделало»[18]. Старообрядцы у Н. А. Степного – беспоповцы, проживавшие на Южном Урале. Писателя интересуют культурные традиции, мельчайшие подробности быта старообрядцев. Героиня рассказа «Уволоком» Таня, подобно Глафире, идет замуж без благословения родителей, по местным обычаям ее забирают «уволоком». Таня «высокая, плечистая (у нас, у староверов, весь народ высокий), косы длинные, до пят… Глаза большие, серые с поволокой, так и манят…»[19]. И вместе с тем Таня, полагающаяся во всем на жениха, боящаяся преследования, – типичный образ, в то время как Глафира – яркий образ, девушка, обладающая незаурядным характером. Встретив после двух неудачных замужеств достойного человека Перфила, Глафира ставит ему условие, чтобы он никогда не напоминал ей о ее прошлом.

Таким образом, «Уральские сказы» П. П. Бажова и «Сказки степи» Н. А. Степного, принадлежащие к «уральскому тексту», написанные в различных стилистических манерах, нередко перекликаются в тематическом плане, имеют общие мотивы. Хотя Н. А. Степной относится к писателям третьего ряда, со своим талантливым современником его роднит интерес к проблеме взаимоотношений между культурой и цивилизацией, природой и человеком. Оба писателя внимательны к природе Урала, быту и нравам населяющих его народов, обращаются к уральскому фольклору как к источнику для своих произведений.

---

[1] *Прокофьева А. Г.* Литературное Оренбуржье: биобиблиографический словарь/ А. Г Прокофьева, В. Ю. Прокофьева и др. Оренбург: Оренбургская книга, 2006. С. 185.

[2] *Лазарев А. И.* Фольклор. Фольклористика. Народоведение: избранное/ Челябинская гос. академия культуры и искусств; сост. и науч. ред. А. С. Гришин, Г. А. Губанова. Челябинск, 2008. С. 167.

[3] Там же.

[4] *Литовская М. А.* Жанровая система творчества П. П. Бажова // Эволюция жанров в литературе Урала XVII-XX вв. в контексте общероссийских процессов/ О. В. Зырянов, Т. А. Снигирева, Е. К. Созина и др. Екатеринбург: УрО РАН, 2010. С. 445.

[5] *Лазарев А. И.* Указ. соч. С. 177.

[6] Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель,1925 . [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://literary_terms.academic.ru

[7] *Бажов П. П.* Малахитовая шкатулка/ предисл. и примеч. Л. И. Скорино. М.: Правда, 1984. С. 135.

[8] Там же.

[9] Там же. С. 343.

[10] *Приказчикова Е. Е.* Мир золота в сказах П. П. Бажова // Творчество П. П. Бажова в меняющемся мире: материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П. П. Бажова. Екатеринбург, 2004. С. 161.

[11] *Степной Н. А.* Сказки степи. Изд. 3-е, дополн. Оренбург: Изд-во «Степь», 1918. С. 60.

[12] Там же. С. 151. Сказки степи. Изд. 3-е, дополн. Оренбург: Изд-во «Степь», 1918. С. 60.

[13] Там же. С. 155.

[14] Там же. С. 21.

[15] Там же. С. 51.

[16] *Бажов П. П.* Указ. соч. С. 325.

[17] Там же. С. 231.

[18] Там же. С. 242.

[19] *Степной Н. А.* Указ соч. С. 103.

О. В. Зырянов

Д. Н. МАМИН-СИБИРЯК И Е. ГАДМЕР КАК ПРЕДШЕСТВЕННИКИ П. П. БАЖОВА: (к истокам «уральского текста» русской литературы)

Вынесенные в название статьи имена уральских писателей – Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк, Елизавета Саввишна Голова (Гадмер), Павел Петрович Бажов – это именно те имена, с которыми мы связываем процесс формирования классической модели «уральского текста» русской литературы (и – шире – русской культуры), формирующего целостный, символический образ Уральского региона и репрезентирующего саму идею Урала как исключительно самобытного геопоэтического и мифологического пространства. В указанном процессе нашему юбиляру – Павлу Петровичу Бажову – по праву отводится одно из самых почетных, можно даже сказать, ключевых мест. По точному выражению Майи Никулиной, именно Бажов явился «создателем новой уральской мифологии»[1]. Но на этом пути у него, естественно, просматриваются прямые предшественники, о которых и пойдет речь в данной статье.

Отдавая дань исторической справедливости, следует признать, что классический вариант «уральского текста» впервые формируется в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка. В сборниках его «Уральских» и «Сибирских рассказов», в романах горнозаводского, или – шире – уральского, цикла («Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Дикое счастье», «Золото», «Хлеб»), а также в очерковых статьях историко-публицистической направленности («От Урала до Москвы», «Старая Пермь», «Город Екатеринбург», «Самоцветы», «Платина»), пожалуй, впервые для общероссийского читателя приоткрывается природный и социально-культурный ландшафт Урала.

Пермский исследователь В. В. Абашев предложил интереснейший опыт ретроспективного чтения отдельных произведений Мамина-Сибиряка через призму *теллурического* (от лат. tellus – земля) кода, т. е. такого кода, который наиболее ярко представлен в уральских сказах Бажова и его последователей (например, Алексея Иванова и Ольги Славниковой)[2]. Попытаемся раздвинуть рамки такого ретроспективного прочтения Мамина-Сибиряка (а заодно и Е. Гадмер), пропуская произведения данных писателей через призму сказового мира П. П. Бажова.

По выражению М. Никулиной, «камень, гора и пещера – действующие лица уральских сказов», а сюжетная основа их – «роман с недрами земли». Не случайно сакральным местом у Бажова становится именно пещера, под-

---

Статья написана в рамках интеграционной программы УрО - СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования»

земелье, царство Хозяйки Медной горы. Отсюда и следующая особенность бажовских сказов: в них нет неба (и вообще небесного простора, воздушного пространства); мастер-каменщик, работающий с камнем под каменным небом, – вот, по мысли М. Никулиной, устойчивая модель, архетипический сюжет уральских сказов Бажова[3]. Поэтому и теллурический код (вообще «земной, относящийся к земле») получает свое объяснение, прежде всего, в плане мифологии камня или «романа с недрами земли».

Воспринятый именно таким образом теллурический код, символично выразившийся в геопоэтике бажовских сказов, не получил целостной реализации в творчестве Мамина-Сибиряка, захватив лишь периферийные элементы его поэтики. Но именно с этим кодом В. В. Абашев связывает по преимуществу глубинную художественную интуицию Урала и черты ландшафтного, геопоэтического мышления писателя. Отметим в этой связи характерное признание самого Мамина-Сибиряка из его дорожно-публицистического очерка «Самоцветы» (1890), в котором научный дискурс, согласующийся с доминирующей литературной конвенцией того времени, странным образом соседствует с мифопоэтическим представлением о «власти земли»: «В камне есть своя жизнь, темная и неисследованная, проявляющаяся в форме кристаллизации, в сопутствии известным породам, в антипатии к другим, в отношениях к свету, электричеству и химическим реагентам. Именно эта кристаллическая форма встала *на границе, отделяющей органическую природу от мертвой материи* (здесь и далее в цитате курсив наш. – О. З.), и человеческий глаз пытливо ищет здесь ответа своим внутренним свойствам, запросам и темным органическим движениям. *Мертвая земля смотрит на человека этими цветными глазами, говорящими о тайниках скрытой в ней жизни.* Это “последняя улыбка” цепенеющей в мертвом холоде неорганизованной природы»[4].

Выделенные нами в цитате характерные фрагменты, заключающие в себе метафорическую фигуру олицетворения, свидетельствуют в пользу того, что «мертвая земля», в представлениях Мамина-Сибиряка, не так уж и мертва, если «смотрит» на человека «цветными глазами» горных пород и «говорит» ему «о тайниках скрытой в ней жизни». Именно этой художественно-мифологической интуицией уральского писателя следует объяснить актуальный для его творчества статус теллурического кода[5].

Отметим, что из всех драгоценных камней Мамин-Сибиряк особо выделяет золото, нагружая его дополнительным комплексом социально-экономических и нравственно-философских представлений. Тема «золотой лихорадки», или старательского фарта, «дикого счастья», искушающей власти «шальных денег» входит в «уральский текст» именно с легкой руки Мамина-Сибиряка, что напрямую предвосхищает сюжетную канву сказов Бажова.

Вспомним, как в сказе «Тяжелая витушка» найденный героем золотой самородок, счастливая находка, оборачивается непредвиденной жизненной

трагедией для всей семьи. «Так-то… Думали мы с женой – счастье нашли, а оно в беду ей перекинулось. Подвели люди. Ну и меня поучили. Хорошо поучили. Знаю теперь, куда наше счастье уходит…»[6]. Выручennые старательским путем шальные деньги не приносят герою счастья, обратно перетекают в «купецкий карман»; они только подталкивают к пьянству и губят самого старателя Василия и его жену, Маринушку, которая вскоре «от жизни-то этой худой» умирает. Смерть жены остается тяжелой и нераскаянной виной на совести самого Василия.

В сказе «Про великого Полоза» о мифическом хранителе золотых сокровищ говорится так: «Не любит, вишь, он, чтобы около золота обман да мошенство были, а пуще того, чтобы один человек другого утеснял»[7]. Рассказанная история двух братьев Левонтьевых («Совсем хорошо у них дело сперва направилось. Ну, потом свихнулось, конечно») имеет печальный конец: Рыжий Костька забывает о родном брате Пантелее и данном обещании выкупить его на волю, за что и наказывается, как надо полагать, дочерью Великого Полоза (разбивается лбом о камень). Другой же брат Пантелей, выкупившись на волю, совсем отказывается от добычи золота («Без него спокойнее проживу»). В сказе «Синюшкин колодец» симптоматично наставление бабушки внуку, ее слова о худых думках – «про деньги да про богатство» («Хуже их нету. Человеку от таких думок одно расстройство да маята напрасная»[8]).

По сути, сюжетика бажовского сказа – концентрированно-сжатое изложение семейной трагедии, обстоятельно прочерченной в произведениях Мамина-Сибиряка: имеются в виду романы «Дикое счастье» и «Золото», а также пьеса «На золотом дне» (окончательный вариант «Золотопромышленников). Вот только несколько оценочных суждений героев романа «Дикое счастье» о золоте: «Я лично смотрю на богатство, как на испытание» (о. Крисконт); «От этого богатства просто один грех, точно люди всякого “ума решаются”», «С богатством-то соблазн везде, грех…» (Гордей Брагин); «Ведь в этом золоте настоящий бес сидит, ей-Богу, особливо для бедного человека» (Маркуша, на совести которого загубленная ради золотой жилки христианская душа); «Не губите вы себя и других через это самое золото!..» (Зотушка, сводный брат Гордея).

Объяснение поистине «магического» воздействия золота на душу человека находим в пьесе «Золотопромышленники» («На золотом дне»). В начале 3-го действия героями Белоносовым и Марфой Лукинишной обсуждается история царя Мидаса с уникальным даром последнего превращать все, к чему он ни дотронется, в золото. «Так по его и вышло. Потрогал царь разные вещи в своем дворце – все золотое делается; ну, понравилось ему, а потом царь устал и захотел поесть. Принесли разную закуску: он кусок в рот, а кусок золотой сделается. Тут уж царь взмолился, чтобы все опять по-старому было»[9]. Присоединяющаяся к обсуждению этого вопроса старая нянька Мосевна озвучивает

народно-христианский взгляд на участь мифологического царя: «Бедненький… Как это его угораздило-то, сердечного? <…> Грех один от этого золота – вот и стал бедненький. Ведь это только глядеть, что будто оно золото, а оно и есть самое злое зло… да! Сколько народичку около этого самого золота мается!.. А на что его, Христос с ним: лежало бы да лежало в земле… соблазн да грех – и все тут. Большая муть от этого самого золота идет, а другой человек так даже сам не свой сделается. Режут ножами из-за золота-то, одни режут, а другие плачут»[10]. Бедная участь царя Мидаса – лишь притчевое выражение судьбы многих маминских героев, зараженных «золотой» болезнью, подверженных «медленной отраве», которая неизбежно покрывает «живого человека мертвящей ржавчиной»[11].

С историей Мидаса перекликается фрагмент из романа «Дикое счастье». Вот как в нем изображено внутреннее состояние, испытываемое героем Гордеем Брагиным от соприкосновения с «бесом наживы»: «Он [Гордей] уже чувствовал себя хозяином в этой золотой яме, которая должна его обогатить. В порыве чувства Гордей Евстратыч пал на колени и горячо начал благодарить Бога за ниспосланное ему сокровище. “Эх, не вылез бы отсюда”, – думал он, в последний раз, оглядывая свои сокровища ревнивым хозяйским глазом»[12]. Герой, подобно царю Мидасу, готов погрести себя заживо в этой «золотой яме».

В романе есть еще одна сцена, выстраиваемая в параллель с мифологическим сюжетом царя Мидаса. Речь идет о предсмертном символически-пророческом сне Фени, героини, которая становится невольной жертвой охватившей Гордея Брагина страсти к наживе: «“Бабушка, оставь меня!” – кричала больная, открывая глаза; но перед ней вместо бабушки стоял уже Гордей Евстратыч, весь золотой – с золотым лицом, с золотыми руками, с сверкающими золотыми глазами. Он даже дышал какой-то золотой пылью, которая наполняла всю комнату и от которой Феня начинала задыхаться. Это золото жгло ее, давило, а Гордей Евстратыч ползал около кровати и плакал золотыми слезами. Больная видела себя уже женой этого золотого Гордея Евстратыча и сама постепенно превращалась тоже в золотую; и руки и ноги у ней были настоящие золотые и такие тяжелые, что она не могла ими пошевелить. Налитые золотом веки не поднимались; даже мысли в голове были золотые и шевелились в мозгу золотыми цепочками, кольцами, браслетами и серьгами – все это звенело и переливалось, как живая чешуя»[13]. Символика сна только подчеркивает, что в предсмертных галлюцинациях больной Фени, страдающей душевной горячкой, приоткрывается, говоря словами Ф. И. Тютчева, «бред пророческий духов». Вещий сон призван проявить авторскую позицию, точнее расставить смысловые акценты.

Но что же, по мысли автора, может спасти от губительной власти золота? В ответе на этот вопрос и Мамин-Сибиряк, и Бажов оказываются предельно солидарны, придерживаясь, в общем, единой системы ценностей. Что касается

Бажова, то честность и простота, детская наивность и чистота сердца – это то, что характеризует его идеальных героев: к примеру, заводского парня Илью, сохранившего верность этическим нормам и завету бабки Лукерьи («Синюшкин колодец»), или мальчика Федюньку с его природной непосредственностью («Огневушка-поскакушка»). Оценивая характеры героев в романах Мамина-Сибиряка, следует особо подчеркнуть расставленные в них христианско-религиозные акценты, которых, по всей видимости, в силу идеологической установки советского времени старался избегать П. П. Бажов[14].

В романе «Дикое счастье» показательна фигура младшего брата Гордея Брагина – Зотушки, который выведен странным человеком, «не от мира сего». Это христианская душа, заключающая в себе величайшее сокровище – «полную незлобивость» и «просветленное смирение». «Простота» и «кротость» отличают Зотушку как носителя основополагающих для народного сознания христианско-религиозных ценностей. Важно также и то обстоятельство, что Зотушка – это художническая натура: «Зотушка и походил на ребенка в своей детской обстановке, и по целым часам был занят обдумыванием самых остроумных комбинаций, при помощи которых из окружающей его дряни получались разные мудреные диковинки. Собственно говоря, в своей странной детской работе старик являлся не ремесленником, а настоящим художником, создававшим постоянно новые формы и переживавшим великие минуты вдохновения и разочарования – эти неизбежные полюсы всякого творчества. Вероятно, в силу своих художественных задатков Зотушка и пил иногда горькую чашу, как это делают и заправские художники»[15]. Как одаренной свыше художественной натуре Зотушке дано и поистине мистическое переживание, дар прозрения – именно он отделяет батюшкины деньги от «проклятой Маркушкиной жилки, которая всю Брагинскую семью загубила». Не случайно финал романа связан с осуществлением тайного плана Зотушки: вызволяя из дома последние оставшиеся «шальные деньги», он предпочитает истолочь в ступке Маркушкину жилку (золотой самородок) и всыпать ее в церковную кружку, т. е. отдать на богоугодное дело. Таким образом снимается роковое проклятие с жилки, а члены Брагинского рода освобождаются от фатальной власти золотого тельца.

Функционирование теллурического кода прослеживается и в «уральском тексте» Елизаветы Гадмер. Сразу же оговорим, что данный текст охватывает лишь небольшую часть ее литературно-художественного наследия. Более того, он задает как бы рамочное обрамление всего ее творческого пути: от первого стихотворного сборника, посвященного Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке 1887 г. в Екатеринбурге, до последних уже сугубо прозаических книг, выпущенных в северной столице в 1900–1910-е гг.

О стихотворном сборнике Гадмер нам уже доводилось писать[16]. Что касается ее прозаических книг на уральскую тематику, то к ним следует отнести

следующие издания: «Около железа и золота. Очерки из жизни уральских рабочих» (1-е изд., СПб., 1904; 2-е изд., СПб., 1913) и «Уральские легенды» (Пг., 1915). Заметим, что они показывают автора с совершенно неожиданной стороны, расширяя жанровый диапазон его творчества, обнаруживая в нем натуралистический очерк и мифологическое предание (прежде всего в форме топонимической легенды). В заглавиях (или подзаголовках) книг уже содержится характерное указание на конкретную регионально-географическую привязку: «Очерки из жизни уральских рабочих» и «Уральские легенды». Данное обстоятельство выдвигает Гадмер в ряды тех писателей, которые пытаются отстоять символический статус региона. Найденная ею формула художественного обобщения выбранной территории – «около железа и золота» – представляется весьма удачной для символической презентации Урала на литературной карте России.

Если первая книга «Около железа и золота» представляет собой серию физиологических очерков и несет на себе характерные черты поэтики натуральной школы, то последующая книга рассказов «Уральские легенды», ставшая последним изданием Гадмер, в какой-то степени контрастна по отношению к предшествующей. В ней доминирует уже иная творческая установка: не натуралистическое изображение рабочего быта, а поэтизация жизни края, символическое претворение регионального бытия, мифологизация природно-географического и горнопромышленного пространства Урала.

Книга включает в себя четыре легенды: «Чертово Городбище», «Невьянская башня», «Семь братьев» и «Плешивая гора». Показательно, что двум последним очеркам предпослан жанровый подзаголовок «Уральская легенда», напрямую пересекающийся с общим заглавием книги. Примечательны также и содержащиеся в книге иллюстрации, знакомящие столичного (и шире – общероссийского) читателя с природой и географией уральского региона, топонимикой Екатеринбурга: например, «Озеро Шарташ», «Чертово Городбище», «Невьянская башня», «Семь братьев», «Городской пруд в Екатеринбурге». Все это призвано подчеркнуть общую метажанровую установку сборника на топонимическую легенду.

Но, пожалуй, самое важное: этнографический колорит сочетается в книге Гадмер с ориентацией на оригинальное мифотворчество в духе широко распространенной в 1910-е гг. эстетической практики символизма. При этом, однако, заметим, что само выстраивание индивидуально-авторского мифа на «локальной» основе, попытка символизации отдельного географического региона, выявление своего рода «гения места» – несомненная заслуга Гадмер, выдвинувшая ее в ряд непосредственных предшественников П. П. Бажова. Вспомним, что и у последнего есть специальные сказы, которые выстраиваются с опорой на топонимические легенды (например, «Марков камень»), но

в них всегда важнее оказывается установка на живой сказ, жанровые возможности фольклорно-исторического повествования.

В легендарных рассказах Гадмер, напротив, больше следования литературной традиции, даже стилизации, нежели опоры на национальный фольклор. Так, «Невьянская башня» заставляет вспомнить сказку-притчу О. Уайльда «Мальчик-звезда». В истории Унды – дочери Водяного царя («Чертовом Городбище») также угадывается традиционный сюжет, уводящий к «Ундине» Ламот Фуке и В. А. Жуковского. Практически все «Уральские легенды» – это притчи на тему человеческого счастья. Именно эта сокровенная мысль выражается в финале легенды «Плешивая гора»: «Когда же поднимется великан?.. (туловище его ушло в землю, а возвышающееся над землей обнаженное темя объясняет сам топоним «Плешивая гора». – *О. З.*) Поскорей бы он выходил из земли. Ведь это значило бы, что люди постигли тайны земного счастья, и им остается только изучить тайны неба!»[17]

Однако в плане интересующего нас теллурического кода наибольший интерес представляет легенда «Семь братьев». Ведущая тема этого рассказа-притчи – золото с его реально трагическими последствиями для судьбы героев и, одновременно, утопическая мечта о преодолении социально-дисгармонических отношений, царящих в обществе. В центре легендарного сюжета – судьба семейства старого Монга. Верная ему супруга Джани обращается к Монгу со следующими словами: «Брось ты это золото! Оно приносит нам только одно горе, и, Бог знает, что еще принесет впереди! Как хорошо мы жили, пока мы растили свои богатства на ниве и в лугах, а не искали их под землей! <…> А теперь мы надеемся только на слепой случай, на дикое счастье; теперь мы стали жадны и завистливы, хотим иметь все больше и больше и досадуем, если ожидания наши не оправдываются»[18].

Старый Монг исходит из другой философии: «Будем и впредь мы доставать золото из земли, а греха из-за этого никакого не будет: все будет основано на справедливости»[19]. Но тут неожиданно происходит восстание слуг, подстрекаемых служанкой-предательницей. Старый Монг умирает под пыткой, умирает и его жена Джани. Семеро молодых братьев, спасая единственную сестру Дугитри, спускают ее в пещеру и заграждают туда путь восставшим и озверевшим слугам. Обращаясь к Богу с молитвой, они превращаются в семь гигантских каменных столбов, которые и получают прозвание «Семь братьев».

Концовка легенды призвана напомнить о неких идеальных ценностях, о которых мечтает все человечество, но которые, по мысли автора, оказываются недостижимы в реальных исторических условиях: «Прекрасная Дугитри, говорят, и поныне блуждает в подземелье, тщетно ища выхода на свет Божий. Оттого, говорят, неправда и зло так долго и держатся в людях, оттого им так нехорошо живется на свете. <…> Эх! Где же тот богатырь, кто отвалил бы тяжелый камень? Что он не приходит? Что не поможет людям устроить жизнь

свою по воле и правде Божией?»[20] Не случайно мечта о гармонии социально-производственных отношений передается словами старого вещего ворона, который, прилетая к окаменевшим братьям, утешительно каркает им: «Правда бессмертна, светла и сильна, – / Зло победит неизбежно она!»[21]

Идеи социально-утопической направленности легенды Гадмер перекликаются со сказом Бажова «Дорогое имячко». Сюжет бажовского сказа также разворачивается в пещере, внутри Азов-горы, где оказывается умерший человек из пришлых, соликамских, а рядом с ним – горюющая девица неописанной красоты, которая все стонет да плачет. Рассказчик из народа задается вопросом: когда же откроется клад Азов-горы и из нее раздастся «песенка повеселее»? Об этом загаданном времени, когда люди отнимут у золота его силу, и мечтает сказовый автор-повествователь.

Таким образом, содержание финальных строчек легенды Гадмер, пронизанное верой в светлое и справедливое будущее, гармонический строй новых социальных и производственных отношений, не случайно маркируется чисто стихотворной, поэтической формой («Правда бессмертна, светла и сильна, – / Зло победит неизбежно она!»). Заключающееся в них убеждение объединяют всех трех художников, создателей «уральского текста» русской литературы.

---

[1] *Никулина М.* Слово о П. П. Бажове // Бажовская энциклопедия / Редакторы-составители В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 9.

[2] *Абашев В. В.* Д. Н. Мамин-Сибиряк: у истоков геопоэтики Урала // Уральский исторический вестник. 2009. № 1 (22). С. 51–59.

[3] *Никулина М.* Слово о П. П. Бажове. Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 11, 14.

[4] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Очерки и статьи. Свердловск: Свердл. обл. гос. изд-во, 1947. С. 300–301.

[5] Однако еще раз заметим, что теллурическому комплексу воображения отводится строго локализованное место на периферии художественного мышления Мамина-Сибиряка. Очевидно, что самая заветная интуиция писателя, выводящая его к целостному образу Урала, скорее всего, связана с иной установкой – на простор полей и лесов, раздолье речных прибрежий. Геопоэтический, ландшафтный образ Урала не ограничивается только горной породой, шахтами, шурфами, копями... Наряду с символическим пространством горы и подземелья он включает, по крайней мере, еще два компонента – *лес* и *реку*.

[6] *Бажов П. П.* Малахитовая шкатулка. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1969. С. 478.

[7] Там же. С. 285.

[8] Там же. С. 334.

[9] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 6. Свердловск: Свердл. обл. гос. изд-во, 1949. С. 38.

[10] Там же. С. 39.

[11] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 3. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2007. С. 363.

[12] Там же. С. 326.

[13] Там же. С. 422.

[14] У Бажова и герои прошлого, пожалуй, выглядят как некие конструкты в духе социалистического реализма. Природная (языческая в своей основе) «тайная сила», к которой прибегают герои бажовских сказов – это, по сути, «часть той силы», как сказано у И. В. Гете, «что вечно хочет зла и вечно свершает благо». Аналогии с булгаковским Воландом выглядят здесь совершенно не случайными, напрямую выводящими к явлению «редукции традиционной христианско-романтической модели мира» (*Созина Е. К.* Традиции русской классической литературы в сказах П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия. С. 421).

[15] Там же. С. 485–486.

[16] *Зырянов О. В.* Уральский текст Е. Гадмер // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 83–90.

[17] *Гадмер Е.* Уральские легенды. С иллюстрациями. Пг., 1915. С. 106.

[18] Там же. С. 63–64.

[19] Там же. С. 68.

[20] Там же. С. 81–82.

[21] Там же. С. 83.

А. В. Иванов

ПАВЕЛ ПЕТРОВИЧ БАЖОВ – ИСТОРИК ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ НА УРАЛЕ

Когда заходит речь о Павле Петровиче Бажове, как-то сам собою возникает почти сказочный образ мудрого и доброго волшебника, всплывают запомнившиеся со школьных лет строки Демьяна Бедного: «Колдун уральский бородатый Бажов дарит нам новый сказ…» Имя Бажова прочно ассоциируется с «Малахитовой шкатулкой», с неповторимым, завораживающим языком его сказов. Впрочем, анализ литературных достоинств творчества П. П. Бажова – дело специалистов-филологов, у которых мне – историку – отнимать хлеб не пристало. Я хотел бы поговорить о другом Бажове – Бажове-историке.

В этой своей ипостаси Павел Петрович гораздо менее известен. Официальная историческая наука вообще отказывается признавать его историком, именуя лишь «краеведом» и относя написанные им труды к мемуарному жанру либо к исторической публицистике. Мне кажется, что вклад П. П. Бажова в развитие исторической науки в целом и, в частности, в формирование уральской исторической школы недооценен. Действительно, им были написаны всего лишь две книги, которые с полным основанием можно отнести к литературе научного характера. Но ведь порой и одно талантливо проведенное исследование может навсегда вписать имя его автора в историю. Полагаю, что к П. П. Бажову это относится в полной мере.

В 1934 и 1936 годах из-под его пера вышли труды о боевом пути известных на Урале частей Красной армии: 1-го крестьянского коммунистического (более известного как полк Красных орлов) и 1-го Камышловского (впоследствии – 254-го стрелкового) полков[1]. Это было сложное для исторической науки время, отмеченное идейной стагнацией. В сентябре 1931 года журнал «Пролетарская революция» опубликовал статью И. В. Сталина «О некоторых вопросах истории большевизма». В ней содержалось прямое указание прекратить дискуссии по ряду политических вопросов, представлявших собой аксиомы большевизма, и потому не ставившихся под сомнение[2]. Обвиняя участников дискуссий в троцкизме и измене рабочему классу, И. В. Сталин потребовал освещать историю только с точки зрения интересов коммунистической партии, утверждая «научный, большевистский подход»[3].

Развернувшаяся после этого письма вождя кампания по «очищению» советской исторической науки и утверждению в ней принципа коммунистической партийности на многие годы предопределила пути ее развития. Ограниченные строгими идеологическими рамками историки были вынуждены придерживаться единой трактовки событий, изложенной в статьях И. В. Сталина и в «катехизисе» революционера-большевика – «Кратком курсе истории ВКП(б)».

Все, что за эти рамки выходило, объявлялось рецидивом буржуазной идеологии со всеми вытекающими для автора последствиями. В первую очередь, это касалось истории революции и Гражданской войны в России.

Названными выше причинами в решающей степени было обусловлено переключение внимания историков на изучение частных проблем – хода боевых действий на отдельных фронтах, реже – на освещение событий в регионах. Отсюда становится понятной избранная П. П. Бажовым проблематика его исследований. Но, к чести автора, кажущееся «мелкотемье» в итоге вывело его на глубокие теоретические обобщения, касающиеся специфики протекания Гражданской войны на Урале. Как это ни парадоксально, именно труды человека, не являвшегося профессиональным историком, оказались наиболее содержательными и информативными в ряду региональных исследований, опубликованных в 1930–1940-е годы.

Наряду с историей формирования и боевой деятельности упомянутых красных частей П. П. Бажов осветил целый ряд вопросов, не связанных, на первый взгляд, с предметом его исследования. Так, например, он дал подробную социально-экономическую характеристику Исетско-Пышминского района (в него автор включил Шадринский, Камышловский и Ирбитский уезды Пермской губернии), на территории которого происходило формирование обоих полков. Его целью было обосновать объективность, неслучайность возникновения именно в этом районе наиболее крепких и боеспособных красных отрядов. Нельзя сказать, что эта попытка автору полностью удалась, но считать ее неудачной тоже нельзя.

Дело в том что, проанализировав весьма обширный материал земской статистики, П. П. Бажов слишком увлекся среднестатистическими показателями. Он стремился доказать наличие серьезной имущественной дифференциации в уральской деревне и численного доминирования в ней слоя бедноты, но на деле, оперируя только усредненными цифрами, нарисовал портрет крепкого середняка как типичного представителя уральского крестьянства. Это действительно так, поскольку здешнее среднестатистическое хозяйство имело от 2,3 до 2,7 голов рабочего скота, от 2,7 до 3 коров, от 4,8 до 6 голов овец и было обеспечено пахотными землями от 1,6 до 2 десятин на душу[4]. (В уездах эти цифры несколько отличались друг от друга, потому я счел необходимым привести верхний и нижний пределы обеспеченности крестьянских хозяйств).

Не убеждает и попытка П. П. Бажова в качестве доказательства бедности уральского крестьянина представить факт его занятия отхожими промыслами, которые действительно были распространены, особенно – в западной полосе обозначенного им района, где и земли были похуже, и заводы поближе[5]. Дело в том, что отходник отнюдь не всегда был пролетарием. Кстати, автор сам приводит подобный пример: крестьян села Ертарки, занимавшихся подвозом песка, извести и сульфита для расположенного поблизости стеклозавода он

называет «в большинстве – зажиточными». Причем настолько, что они даже подверглись со стороны советской власти репрессиям – конфискации «избыточного» поголовья лошадей, в результате чего завод остановился[6].

Но главным достижением П. П. Бажова-историка является исследование им весьма примечательного феномена аграрных отношений в Зауралье, который ни до него, ни после историки не замечали. Специфика этого региона заключается в том, что частновладельческих, церковных и прочих земель «нетрудового пользования» здесь было очень мало: в Шадринском уезде они составляли лишь 1,5% от всего земельного фонда, в Камышловском – 1,1% и только в Ирбитском – 5,8% за счет дачи Ирбитского завода[7]. Таким образом, дать сколько-нибудь существенный прирост крестьянскому землепользованию конфискация этих земель не могла. Поэтому борьба за осуществление аграрных законов советской власти здесь, казалось бы, неизбежно должна была вылиться в борьбу за передел земли внутри крестьянской общины. Но в Зауралье, по описанию П. П. Бажова, на первый план вышла не внутри- , а межобщинная борьба, причем чаще – в форме борьбы между малоземельными («бедняцкими») и многоземельными («кулацкими») волостями. Первые из них стали оплотом советской власти, вторые – вотчиной контрреволюции[8]. Таким образом, говорить о классовом размежевании в зауральской деревне можно с существенными оговорками, только с учетом размежевания территориального, при котором на первый план выходят другие социальные связи (соседские, родственные), способные определить место человека в Гражданской войне вопреки его имущественному положению.

Это был, действительно, общественно-политический феномен, а не единичный факт. Подтверждение тому мы находим в решениях Камышловского уездного съезда советов, проходившего в начале лета 1918 года. Делегаты критиковали исполком совета за либеральное отношение к «кулацким» волостям, выражавшееся в предоставлении им равных с «бедняцкими» волостями прав в сферах здравоохранения и просвещения, и требовали решительной их «изоляции, как в области товарооборота, так и в других областях»[9]. Отсюда и отмеченная П. П. Бажовым линия размежевания политических сил в Зауралье: крестьяне «бедняцких» волостей – в основном бывшие фронтовики – формировали отряды Красной гвардии для борьбы за землю и хлеб; крестьяне «кулацких» волостей создавали «контрреволюционные банды» для защиты своих имущественных интересов, причем и здесь преобладали бывшие фронтовики.

Хотелось бы выделить еще один важный аспект гражданского противостояния, отмеченный, но не акцентированный П. П. Бажовым – жесткий, террористически-репрессивный характер советской власти, установившейся в Зауралье. Во главе исполкомов советов всех уровней стояли солдаты-фронтовики, вступившие в большевистскую партию на фронтах Первой мировой войны. В большинстве своем – люмпенизированные и экстремистски настроенные,

что явствует из ряда описанных П. П. Бажовым эксцессов[10]. По сути своей это была военная диктатура в чистом виде, даже не диктатура пролетариата, численность и общественно-политическая роль которого в Зауралье были минимальны. О слабости позиций большевиков в регионе свидетельствует победа даже не эсеров, а кадетов на выборах в Учредительное собрание в Камышлове, который по сравнению с Шадринском и Ирбитом был «относительно пролетарским городом»[11]. Советский военно-диктаторский режим обрушил жестокие репрессии на крестьян: за продажу хлеба выше твердых цен – тюрьма, за укрывательство – вплоть до расстрела. Отряды Красной армии ставились на полное обеспечение в окрестные села, что вызывало естественное недовольство крестьянства советской властью [12]. В результате красные отряды оказывались небольшими островками в бушующем море контрреволюции.

Кстати, П. П. Бажов составил очень точный социально-психологический портрет зауральского крестьянина. Его понимание «народоправства» выражалось формулой «что захотим – то и сделаем», понимание свободы – «мне дай, а с меня не бери» и т. д.[13] Таким образом, стихийной идеологией деревни, по существу, был воинствующий анархический сепаратизм, несовместимый с коммунистическими идеями большевиков.

Это весьма точно подмеченное П. П. Бажовым явление абсолютно не вписывалось в схему Гражданской войны, выработанную большевистскими идеологами, и потому впоследствии было предано забвению. Но самому автору не забыли и не простили отклонения от «генеральной линии». Писателю инкриминировали «возвеличивание троцкистов», поскольку в книге «Формирование на ходу» были упомянуты фамилии тех, кто из героев Гражданской войны превратился во «врагов народа». Книгу запретили, а автора исключили из партии. На этом репрессии против Павла Петровича, к счастью, закончились, и он избежал участи многих собратьев по писательскому цеху, завершивших свой жизненный путь в лагерях. Однако преподанный урок П. П. Бажов усвоил и никогда больше не возвращался к теме Гражданской войны, полностью сосредоточившись на художественном творчестве. Конечно, можно сожалеть о том, что в результате мы потеряли проницательного и нестандартно мыслящего историка. Зато обрели ни на кого не похожего подлинного волшебника слова.

---

[1] *Бажов П. П.* Бойцы первого призыва: К истории полка Красных орлов. Свердловск: Уралгиз, 1934; Его же. Формирование на ходу: К истории Камышловского 254-го 29-й дивизии полка. Свердловск: ОГИЗ, 1936.

[2] См.: *Сталин И. В.* О некоторых вопросах истории большевизма // Сталин И.В. Соч. Т. 13. М.: гос. изд-во полит. лит-ры, 1951. С. 85.

[3] Там же. С. 99-101.

[4] См.: *Бажов П. П.* Бойцы первого призыва. Свердловск: Уральское изд-во. С. 8.

[5] См.: Там же. С. 9.

[6] См.: Там же. С. 57.
[7] См.: Там же. С. 7.
[8] См.: *Бажов П. П.* Формирование на ходу // Бажов П.П. Бойцы первого призыва. Свердловск: Книжное изд-во, 1958. С. 174-175.
[9] *Бажов П.П.* Бойцы первого призыва. С. 43-44.
[10] См.: Там же. С. 45-46.
[11] См.: Там же. С. 18, 21.
[12] См.: Там же. С. 41, 65.
[13] См.: Там же. С. 25.

Л. А. Кривцова

П. П. БАЖОВ И ХУДОЖНИКИ ПАЛЕХА: ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ «НАРОДНОСТИ» СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Советская культура всегда была внимательна к образу Родины, воспевая масштабы Страны Советов, ее природное богатство, красоту и разнообразие. Однако этот пафос исключал обращение к региональному масштабу. О существовании других городов, кроме столиц, можно было узнать только по именам строек первых пятилеток. Но, благодаря двум феноменам советской культуры 1920-40-х годов – литературному творчеству Павла Петровича Бажова и палехской лаковой миниатюре - вся страна узнала об истории, культуре и людях горнозаводского Урала и о мастерах и традициях древнего иконописного села средней России.

Несмотря на некоторое расхождение во времени этих культурных явлений (становление и расцвет палехской лаковой миниатюры приходится на 1924-1936 годы, а начало публикаций сказов Бажова относится к 1936 году), в советской культуре того времени это были явления однопорядковые и близкие по сути, во многом определенные контекстом эпохи, в частности, процессом формирования «народности» советской культуры, сопровождавшемся заменой классово-социологического понимания советской культуры на культуру «народную». После Первого съезда советских писателей постулаты «народности, доступности, простоты, ясности и массовости оказались теми нормами, которые … прочно утвердились в соцреалистическом каноне»[1]. Особое внимание с подачи Горького было обращено к фольклору как «устному творчеству трудового народа»[2]. Новую литературу и искусство должен был создавать художник из народа.

Для того, чтобы стать художниками из народа, и у П. П. Бажова, и у бывших иконописцев были подходящие биографии. По сути, они относились к одному поколению: писатель родился в 1879 году, даты рождения инициаторов создания Артели Древней живописи приходятся на 1883-1886 годы. К началу советского периода это были люди, уже хорошо освоившие профессию, стремившиеся найти применение своим знаниям и опыту в новых условиях. Все палехские художники-основатели нового искусства были родом из старых иконописных династий, но работавшие в наем. Немаловажным для идеологии было и то, что часть художников до революции участвовала в деятельности нелегальных кружков, проводила агитационную работу.

Поиск форм и нового изобразительного языка стал, как для Бажова, так и для палешан, решением не только профессиональной задачи, но и личной проблемой, решаемой с искренней самоотдачей. О «новом» в палехском искусстве

художник А. В. Котухин размышлял: «…Одними сказками не проживешь. Надо искать пути и методы стилизации в миниатюре явлений действительности. Взять трактор, самолет или другую машину. Это тебе не Конек-Горбунок и не ковер-самолет. Показать их в лаковой живописи надо? Надо! Но так, чтобы новь не вступала в ругань с нашим стилем»[3]. Особая миссия художника выражена в словах другого мастера – И. Голикова: «Художник должен своею кистью показать пролетариату красоту, дать ему полное наслаждение в жизни, как поет певец или играет музыкант»[4]. Таким образом, творчество палешан органично укладывается в новую культурную традицию; как и в сказах Бажова, в нем нет скрытой оппозиционности, идеологической двусмысленности.

Безусловным признанием таланта и органичности для «народа» творчества и Бажова, и палешан стала их популярность и массовость, но достигнуты они были разными путями. Известность к писателю пришла вместе с многотысячными тиражами книг. Искусство палешан не было массовым, так как вплоть до 1936 года все их изделия шли на экспорт. Увидеть произведения лаковой миниатюры можно было только на выставках, проходивших в основном в столицах. Но о художниках и их искусстве, об успехах на зарубежных выставках знала вся страна, благодаря многочисленным статьям в газетах и журналах. Слава палехских художников воспринималась советскими людьми как победа нового советского строя и свободного творческого труда.

Основанием для включения палешан в ряд народных творцов послужила артельная организация сообщества бывших иконописцев – то есть их коллективность. Несмотря на то, что артель была наиболее экономически выгодной формой организации художников, в контексте соцреалистического канона такая коллективность стала интерпретироваться как народность творчества, что привело к нивелированию конкретного автора-художника.

Публикуемые с 1936 года сказы Бажова также ложились в общую для советского искусства тенденцию «коллективного авторства» как обязательной черты народной культуры. В контексте потери советской фольклористикой в середине 1930-х годов четких границ между фольклором и литературой даже сам писатель утверждал свои записи как фольклорные. Как отмечают многие исследователи творчества Бажова, писателю было свойственно сомневаться в своем авторском статусе, границы которого были неясны ни ему, ни его критикам[5].

О статусе палехского искусства также шли горячие споры в первой половине 1930-х годов. Главная дискуссия развернулась вокруг вопроса: палехская лаковая миниатюра – искусство или кустарный народный промысел? Творчество палешан экспертное сообщество отнесло к авторскому искусству[6], однако на тот момент критерии соцреалистического канона и требования к новой социалистической культуре еще не были озвучены Горьким. Но уже в 1935 году в журнале «Наши достижения» материалам о Палехе предшествуют

следующие слова: «Художественные создания Палеха – творческий результат великих сил пролетарской революции. Палех – детище советской народной культуры. Палех – результат артельного, коллективного сотворчества, развившего и обогатившего себя в тесной связи с советским государством, с пролетарской общественностью и советской литературой.

…вырос Палех, ставший образом того, во что обращается в СССР разумно организованное и связанное с широкой общественностью, народное творчество.

Из «богомазов» ремесленников-кустарей – в мировое искусство»[7].

Таким образом, в основании «народности» Бажова и палехских мастеров лежали социальные характеристики, соответствующие идеологическим тенденциям эпохи.

Несмотря на уже упоминавшееся хронологическое расхождение, то общее, что объединяет Бажова и палехских мастеров в одно явление советской культуры, связано с органичным включением семантики и формы произведений, а также интерпретации образа «мастера из народа» в воображаемое пространство «народной» культуры, конструируемое с 1934 года официальной идеологией. Такое объединение проходит в двух плоскостях: во-первых, это субъектная плоскость, в которой Бажов и палешане первого поколения существуют как создатели произведений особого жанра и стиля, не относящегося ни к классическому искусству, ни к фольклору; во-вторых, объектная плоскость, в которой между образом бажовского мастера и палехского художника, сконструированного литературным и идеологическим дискурсом середины 1930-х годов, существует нечто общее.

Палехские мастера, как и уральский писатель, не были сами носителями фольклора – они выступали как его художественные интерпретаторы. Бажов – из горнозаводской рабочей династии; художники – продолжатели иконописных династий Палеха, которые в повседневном укладе жизни бок о бок соседствовали с крестьянской культурой. Именно хорошее знание крестьянской культуры, сюжеты на темы крестьянского быта да и просто место жительства уже к середине 1930-х годов дали повод отнести искусство палехской лаковой миниатюры к народному искусству, а художников «сделать» крестьянами.

Для Бажова-рассказчика и художников-палешан фольклор – это материал для интерпретации и художественной обработки. Однако и писатель, и мастера бережно, с тонким чувством меры «окультуривают» фольклорный материал, усложняют структурные содержательные смыслы, сохраняя дух горнозаводской или русской крестьянской культуры.

Бажов создает цикл сказов с собственной поэтикой, построенной на художественных приемах, которые во многом и обеспечивают особую «народность». Голос деда Слышко в сказах 1930-х годов – голос единственного рассказчика и знатока «мира сказов». Психологическая достоверность рас-

сказываемого скрыто подтверждается локальной привязкой, указанием на конкретные места событий. Нет между слушателем-читателем и рассказчиком языкового непонимания: это язык «не искаженный литературный, а имеющий право на самостоятельное существование как историко-культурный факт»[8].

Художественное повествование в произведениях палехских художников также ведется на языке, сознательно и бессознательно понятном для людей 1920-30-х годов, воспитывавшихся в православной традиции. Палех сохранил из старинной русской живописи лучшее и переложил в новые формы. Это не язык большого искусства европейской традиции, но в тоже время и не крестьянское архаическое искусство, о чем писал еще в 1927 году искусствовед А. С. Гущин[9]. Как и у Бажова, в мире палехского художественного космоса в каждом произведении слышен «голос» художника, вещающего на сказочном, изысканно-эстетическом языке нового искусства, корнями уходящего в иконопись XVII века. Отсюда и своеобразный легендарно-сказочный строй палехской живописи.

Изобразительный язык палехского искусства переводит мир реальный в иное пространство – пространство художественное, где нет четких границ между былью и сказкой. Как в сказах, повествуемых дедом Слышко, в композициях палехских художников зачастую можно узнать конкретное место событий – Палех 1920-30-х годов. Произведение палехских художников, таким образом, становится свидетельством советской реальности, что абсолютно соответствовало соцреалистическому требованию «правдивого и исторически конкретного изображения действительности», но изложено это свидетельство на языке, размывающем границы между реальностью и легендарностью. Художники показывают преобразования в жизни, вписывая их в сказочный мир живописного космоса.

В середине 1930-х годов в произведениях палешан все чаще используется сложная композиция, включающая несколько сюжетных моментов. Этот тип хорошо знаком по палехским житийным иконам и акафистам XVII века. В таком произведении художник зачастую не выделяет главного, ключевого момента. Особенно часто к подобным композициям мастера обращаются при работе с литературным произведениям, песнями и темами социалистической действительности. Изображения событий становятся сродни мифологическому представлению о времени, где все существует одномоментно.

Аналогично, организуется повествовательное время в рассказах деда Слышко, на что указывет Д. Жердев: «Слышко со своей Думной горы…. смешивает временные пласты, объединяя прошлое в единый пласт житейского опыта, связанный единым художественным переживанием»; «Слышко выступает как демиург сказового мира, из реальности он выхватывает фрагменты, подобные визуальным точкам, наблюдаемым с высоты Думной горы и жизненного опыта»[10].

Таким образом, время как в палехском художественном космосе, так и в сказах Бажова зачастую конституируется аналогично фольклорным представлениям о времени, что сближает произведения с фольклорными текстами. Как фольклорные тексты создают замкнутый мир, не знающий развития в будущее, так и мир палехской миниатюры представляет целостность, замкнутую на событиях, повторяющихся в ней. Цикличность внутреннего времени произведений 1920 – первой половины 1930-х годов поддерживается сюжетами из деревенской жизни и сценами крестьянского труда: пахари, жнитво, тройки, гуляющие в лесу девушки, целующиеся парочки, пляски. Реальность страны Советов редко попадает в поле зрения художников (чаще всего это заказы и работы для художественных выставок) – она вненаходима для мира миниатюры, а потому и не концентрирует на себе внимание.

Темы сказочные сосуществуют с современными, между сказкой и реальностью стерта граница. Персонажи современной истории сосуществуют с фольклорными сказочными героями. В 1932 году Н. М. Зиновьев создает композицию «Пионерский суд над бабой-ягой и лешим». Художник так писал о ней в 1932 году: «Это не песня, не сказка, не литературное произведение. Я долго раздумывал над этим сюжетом, не один раз разочаровывался, бросал писать, трусил выступить с такой темой. А тема эта явилась темой переломного характера для всего художественного Палеха… Я сомневался: как отнесутся ко мне мои товарищи, какую оценку даст выставка, кто эту вещь может купить? Но всюду «Пионерский суд» был встречен хорошо. Мы должны создать свою сказку»[11].

К середине 1930-х годов перед палехскими художниками острее встает проблема изображения современности. Уже в 1933 году на совещании во ВСЕКОХУДОЖНИКЕ ставится вопрос о необходимости обращения художников Палеха к изображению советской действительности. Стремление решить художественную задачу, поставленную временем, было у художников искренним. Однако, как и прежде, они не осовременивают изобразительный язык, не модернизируют живописное пространство, а стремятся органично включить в художественный космос миниатюры современные реалии и героев. Однако нельзя не заметить чуждость тем современности сложившемуся языку нового палехского искусства, о чем говорил на вышеупомянутом совещании искусствовед А. В. Бакушинский: «Значение Палеха в том, что он не мешает жить … формам аристократической культуры, но в этом и трагедия Палеха. Все, что становится ближе к современности, ближе к строю наших советских образов или ломает форму Палеха или подчиняется им».[12]

В сказах 1940-х годов перед Бажовым встает аналогичная задача, которую он решает, «не столько подстраивая мир сказов под идеологию, сколько включает в него реалии и идеологемы современного ему мира через их трансформацию согласно архетипам собственного мира»[13], как в сказах о

Ленине. Интересно то, что в случае с писателем и с палехскими мастерами целостность и сказов, и живописи сопротивляется этому неестественному, чуждому воздействию.

Вторая плоскость, связывающая «народность» Бажова и палехских мастеров, относится, скорее, к объекту изображения, каковыми являются образ горнозаводского мастера, созданный писателем, и образ палехского художника, формируемый в советском дискурсе. «Народность» в данном случае связана с общей тенденцию советской идеологии 1930-х годов по конструированию образа человека из народа, благодаря творческому труду, создающему быль, подобную сказке.

Главным качеством рабочего в сказах Бажова выступает творческое отношение к своему труду как главному виду деятельности, жизненной основе. «Бажовские мастера – люди, прежде всего творческие, доводящие ремесло до высокого искусства»[14]. Рабочий у ППБ, по замечанию Т. Кругловой, – «своего рода прообраз «нового человека», главным качеством которого является развитое чувство самоуважения, особенной гордости, основанной на фундаменте собственных умений и опыта»[15].

Для того, чтобы человек мог реализовать свое творческое начало в труде, необходимы твердые нравственные устои, поколениями поддерживающиеся в горнозаводском сообществе: подлинное товарищество, бескорыстие, честность, самоуважение, особая гордость, а также ценность творчества и гармонии с природой.

Сложность образа миниатюриста заключается в том, что статус художников-палешан в газетных и журнальных публикациях практически всегда принижался путем использования уничижительного слова «богомазы», подчеркивающего религиозный и ремесленный характер мастеров до революции. Но это было идеологическое лукавство, возможно, и нежелание понять истинные причины появления нового искусства. Такое определение задевало гордость художников. И. М. Баканов точно подметил лицемерие власти: «…Иностранцам-то нас показывают с похвальбой, а чуть что – говорят: “богомазы”. Терпеть не могу этого слова!»[16]

До революции палехские художники-иконописцы были близки по своему социальному положению рабочим. К концу XIX века за редким исключением иконописание превратилось в наемный труд. Художники нанимались к богатым владельцам, имевшим мастерские, больше напоминающие фабрики, где работало до 200 человек. Труд иконописца, разделенный на специализации, был лишен целостности, сотворения иконы от начала до конца. Поэтому статус искусства был снижен до ремесла. Однако мечта о «свободном труде свободных людей» существовала в среде мастеров. «В конце XIX и начале XX века усилился уход в область светского искусства, поступление молодежи в художественные школы Москвы и Петербурга»[17]. Некоторые из будущих

основателей Артели Древней живописи до Первой мировой войны готовились к поступлению в художественные учебные заведения столичных городов.

Только единицы из нескольких сотен палехских иконописцев смогли преодолеть лишения и тяжести эпохи, вернуться к профессии и прийти к свободному творчеству – они и становятся героями книг и очерков писателей группы «Перевал» в 1926 - середине 1930-х годов: Е. Вихрева, Б. Пильняка, Н. Зарудина, И. Катаева. В их произведениях формируется образ палехского художника-миниатюриста, имеющий много общего с фольклорно-литературным образом «горного мастера» Бажова. Образ угнетаемого, но не сдающегося, не отказывающего от мечты о свободном творческом труде человеке из народа был близок идеологии 1930-х годов.

Для знакомства массовой публики с художниками Ефим Вихрев пишет цикл очерков «Палех», а в 1934 году выходит книга «Палешане. Записки палехских художников о их жизни и творчестве, написанные летом 1932 года и иллюстрированные ими самими». По сути, это проект создания образа нового художника-творца. Рассказы написаны самими художниками без строгого плана и требований со стороны писателя, однако во вступительной статье Вихрев признается, что редактировать пришлось много, и некоторые моменты были вычеркнуты. В итоге, несмотря на разные характеры, темпераменты, прочитываются общие ценностные установки сообщества, благодаря которым и стало возможным появление нового искусства.

Во-первых, все художники принадлежат коренным династиям палехских иконописцев. Искусство – единственный жизненный путь для них, как и для их отцов, дедов, прадедов. Этот путь воспринимается как достойный и служит предметом гордости. К детской поре, по воспоминаниям художников, относятся первые эстетические переживания, связанные чаще всего с красотой окружающей природы, с работами отцов, с иконами и фресками.

Картины детства и пути к профессии в сказах Бажова и в рассказах о себе палехских мастеров словно увидены в одном месте: самодурство и жестокость хозяев и приказчиков на заводах и в иконописных мастерских, рано умершие от тяжелого труда и болезней родители, сиротство. Но несмотря на все трудности желание стать художником оказывается сильнее.

Палехский художник Н. М. Зиновьев приводит воспоминания своего отца: «Был такой мастер Гришка Панфилов, дрался, мерзавец, сильно. Хозяин так не дрался. Ни за что ни про что схватит, бывало, за волосы и отдерет, и ничего не скажешь, потому что мастер был он хороший. Так и молчишь. Бывало, возьмешь из дома хлеба каравай, да и живешь от воскресенья до субботы на хлебе, да на воде. Летом по грибы хозяйка посылала, сено косить, молотить хлеб, и жил я так шесть лет учеником. В сиротстве жили. Отец в Москве в холерный год умер – тоже иконописец был. Когда через год домой-то ходил, а то и через два»[18]. Не сильно отличаются и собственные воспоминания худож-

ника об ученичестве: «Обошел хозяин мастерскую, сделал соответствующие замечания. Ученику Колесову нарвал уши за то, что раньше восьми часов ушел с работы, а Лобареву приказал принести плеть из каморки. Лобарев передал плеть дрожащими руками хозяину. Хозяин заставил ученика снять с себя пиджак и лечь на него и начал стегать. Отстегав ученика, грозный хозяин ушел обедать»[19].

И уральские мастера, и палехские иконописцы стремятся к совершенному воплощению красоты в созданиях человеческого труда, поэтому процесс творчества – это и радость, и сложные эмоциональные переживания. Как похожи описания рождения произведения в сказе «Каменный цветок» и в очерке Вихрева «Угль превращается в алмаз»!

«Данилушка тут сна и лишился. Сидит над этой своей чашей, придумывает, как бы поправить, лучше сделать… Чашка вышла – никто такой не делывал, а ему неладно…

Про чашу – приказчику сказал. Тот прибежал, глядит – вот штука какая! Хотел сейчас эту чашу барину отправить, да Данилушка говорит:

Погоди маленько, доделка есть»[20].

«Когда-то иконописец был цельным художником - индивидуальным творцом художественного произведения, которое называется иконой. Ему, как всякому художнику, эта работа доставляла и радости и мучения. Нередко бывали такие случаи. Хозяин приходит к мастеру за готовой иконой. Мастер сидит перед ней, погруженный в размышления. Хозяин видит, что икона совсем готова. Он вынимает деньги. Но иконописец ему говорит: «Нет, я еще над ней поработаю, вот еще тут да тут нужно подправить»[21].

Мастера бажовские и палехские внимательны к природе, оттуда черпают вдохновение. Данилушка рассматривает листики и букашек, прообразом каменного цветка выбирает цветок дурмана. Художник Голиков откровенно признается: «Я краски разбрасывал направо и налево по своим предметам. Словом, пользовался собранными цветами с лугов и исходя из них. На первый взгляд у меня получался букет цветов, а когда вглядишься, тут бой или гулянка»[22].

Как Бажов с особым вниманием относится к «заводским старикам», считая их хранителями этических, эстетических народных ценностей, так и первое поколение палехских художников-миниатюристов молодые художники уже в начале 1930-х годов уважительно называют «стариками», не столько подчеркивая возрастные различия («старикам» было по 45-50 лет, самому старшему – 63), сколько демонстрируя особое уважительное отношение к людям, несущим секреты мастерства.

Пусть палехский мастер не связан с «тайной силой», но он не такой, как все. Особость художественного Палеха ярко проявляет себя на фоне нормальной повседневной жизни не только села, уезда, губернии. Понимают свою особенность и сами мастера. «Как художники мы много видим в природе и

вообще во всей натуре (жизнь и быт) такого, что неуловимо массам, где не видят ее другие»[23]. Только новая, преобразованная реальность в масштабе Советского Союза может органично включить «чудо, рожденное революцией». И только в масштабе страны и даже мира палехские мастера занимают места рядом с легендарными и уже почти мифологизированными персонажами: А. М. Горьким, И. Эренбургом, Альбертом Рис Вильямсом – другом и коллегой Джона Рида, Роменом Ролланом.

Почему же сказы Бажова и искусство палешан стали «народным» творчеством? Наверное, потому, что в них соединились мастерство профессиональных художников, тонкое чувство фольклора и столь необходимое на тот момент умение показать мир целостным, в котором труд – это творчество, а красота – результат труда. Вот почему мысль Николая Зарудина в очерке «Следы на земле» 1935 года звучит как утверждение: «Мне думалось – не мечта ли народа о самом себе пленяет в Палехе!»[24]

---

[1] *Юстус У.* Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // Соцреалистический канон: сборник статей /под общ.ред. Гюнтера Х. и Добренко Е. СПб: Академический проект, 2000. С. 71.

[2] Там же. С. 70.

[3] Цит. по: *Солонин П.* «Палех должен быть Палехом!» // Рабочий край. 1996. 3 сентября. С. 3.

[4] Цит. по: *Вихрев Е.* Палех. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1974. С. 216.

[5] См.: *Батин М.* Павел Бажов. М.: Современник, 1976; Блажес В. Фольклорно-этнографические интересы П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007; Круглова Т. Социалистический реализм в контексте творчества П. П. Бажова // Там же.

[6] Стенограмма совещания по итогам выставки «Русские художественные лаки» при ВСЕКОХУДОЖНИКе 28 октября 1933 года // ГАИО (государственный архив Ивановской области), Ф. 2977, Оп. 1, Ед. хр. 46.

[7] Наши достижения. 1935, № 5– 6. С. 8.

[8] *Жердев Д.* Поэтика сказов П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 305.

[9] *Гущин А. С.* Культурное значение палеховской миниатюры // Артель Древней живописи. Каталог выставки изделий палеховских кустарей, Государственный институт истории искусств. Ленинград, 1927. С. 7.

[10] *Жердев Д.* С. 308-309.

[11] *Зиновьев Н.* Возрождение // *Вихрев Е.* Палешане. Записки палехских художников о их жизни и творчестве, написанные летом 1932 года и иллюстрированные ими самими. Москва: Московское товарищество писателей, 1934. С. 154.

[12] ГАИО, Ф.2977, Оп.1, Ед.хр.46, л.29

[13] *Жердев Д.* С. 305.

[14] *Круглова Т.* С. 385.

[15] Там же.

[16] Цит. по: *Вихрев Е.* Палех. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1974. С. 142.

[17] *Бакушинский А. В.* Искусство Палеха. Москва-Ленинград: ACADEMIA, 1934. С. 118.

[18] *Зиновьев Н.* С. 131.

[19] *Зиновьев Н.* С. 136.

[20] *Бажов П. П.* Каменный цветок // Бажов П. П. Сказы. М.: Советская Россия, 1980. С. 73.

[21] *Вихрев Е.* «Угль превращается в алмаз» // Вихрев Е. Палех. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1974. С. 126.

[22] Цит. по: *Вихрев Е.* Палех. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1974. С. 214.

[23] Цит. по: Там же. С. 216.

[24] *Зарудин Н.* Следы на земле // Наши достижения. 1935. № 5 – 6 . С. 58.

Т. А. Круглова

П. П. БАЖОВ КАК СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ: ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ*

Для историков искусства процедура отнесения художника в ту или иную классификационную ячейку, подведение творчества под определенный тип и другие способы научного обобщения, – дело необходимое. Но в случае с искусством советского периода эти процедуры наталкиваются на ряд трудностей, а исследователи попадают даже в тупик. Какого рода эти трудности? Первая: совмещение самоидентификации художника и идентификации его творчества исследователями, живущими в другой исторический период. Речь идет о классификации по художественным признакам (манера, прием, стиль, жанр). С одной стороны, эта проблема постоянно возникает перед историками искусства, отдающими себе отчет в давлении разных факторов на самоидентификации художников. Например, в силу известных причин французские художники, которых вскоре после их первых выставок стали именовать импрессионистами, сами настаивали на том, что они-то и есть настоящие реалисты. Тем не менее, наименование «импрессионизм» закрепилось за ними и вошло в историю искусства независимо от того, что каждый из принадлежащих к этому кругу художников думал по этому поводу. Историки претендуют на объективность своих суждений, так как имеют дело с текстами, и критерием установления истины для них является поэтика. Вторая трудность связана с социальной, или, точнее, социокультурной идентификацией художника. Например, принадлежность к той или иной политической организации, причастность к общественной деятельности, наличие ярко выраженного идеологического компонента в творчестве становились убедительным основанием для отнесения того или иного автора к «левым художникам», «революционерам-демократам», «государственникам» и т.п. Надо признаться, что единого критерия здесь нет, а есть сложное сочетание анализа социально-политического дискурса эпохи, поэтики текстов, публичных самопрезентаций самих художников.

В случае с квалификацией «советский художник» дело дополнительно осложняется вполне оправданным сомнением в естественности процесса обретения «советскости» и уверенностью в активном участии власти в присвоении этого предиката. Историки искусства привыкли не доверять массовой самоидентификации деятелей искусства сталинского периода как «советских». В. Новикову, например, квалификация А. Ахматовой как советского поэта

* Статья выполнена в рамках гранта РГНФ № 13-23-08002 «Трансформации в литературных полях СССР и Франции: циркуляция «левой идеи» в период с середины 1920-х до середины 1950-х годов».

представляется неверной по существу и ничего не объясняющей в ее творческом своеобразии. М. Чудакова предложила простой (на наш взгляд, слишком простой, но зато временно примиряющий антагонистов) выход: она назвала свою книгу «Литература советского прошлого»[1]. Тем не менее, до сих пор существует множество споров о том, кого считать «советскими писателями», а кого – русскими писателями «советского периода».

Квалификация «советский писатель» возникла в течение конкретного исторического периода и обладала неопределенной новизной для литераторов. Определиться в качестве «советского писателя», что бы это ни значило в тот или иной исторический отрезок времени, означало быть или не быть писателем вообще. Но при всей кажущейся монолитности концепта «советский писатель» в нем всегда оставался пространство для выбора, и в силу неопределенности концепта, и вследствие ожиданий властью инициативы от самих художников. В пространстве советской культуры происходило два встречных процесса: раскручивались процедуры идентификации деятелей культуры со стороны властных инстанций и институтов, разрабатывались критерии и оценки; с другой стороны, представители художественного сообщества совершали самостоятельные шаги в поле культуры и осуществляли практики для активного позиционирования себя через процедуры самоидентификации. Проблема заключалась в поиске путей совмещения заданных правил и классификаций с личным художественным габитусом каждого автора. Для начинающих писателей правила внешней идентификации имели приоритетное значение. Несколько иная ситуация существовала для писателей, либо уже имеющих опыт самоопределения в другой системе координат, либо ставящих художественные задачи, для решения которых пока не было культурно-идеологических ориентиров. П. П. Бажов – интересный случай творческого подхода к самоидентификации в качестве «советского писателя», *тип автора, во многом опередившего социальный заказ, работающего как бы впрок.*

Идентификация «советский писатель» как путь к успеху. Первая публикация сказов сразу сделала Бажова известным, успех был необычайным и бесспорным. Очень быстро для провинциального журналиста его книги были выведены на всесоюзный уровень: уже к 1944 году. К нему сразу возник интерес академической науки, первая монография о нем вышла через несколько лет после публикации «Малахитовой шкатулки». Он был удостоен Сталинской премии в области литературы, отмечен и другими высокими наградами; в течение последующего десятилетия его произведения экранизировались, инсценировались в столичных и российских театрах, звучали на центральном радио, С. Прокофьевым был написан балет «Каменный цветок», поставленный в Большом и Кировском театрах, Бажову сопутствовали и прочие проявления широкого внедрения в канон при жизни. На самом высоком уровне собраний Союза советских писателей и кураторов искусства от ЦК партии о

Бажове говорилось только очень хорошо, его творчество приводилось в пример, ставилось в качестве образца для подражания. На сегодняшний день не удалось найти у историков литературы и биографов упоминаний о критике его произведений, о цензурных проблемах, о столкновениях с редакторами, о трудностях прохождения его книг от замысла к публикации. Из серьезных неприятностей – один раз, в 1937 году ему припомнили эсеровское прошлое, исключили из партии, на год лишили работы, но потом везде восстановили. Все это свидетельствует о том, что *произошло совпадение (или сильное пересечение) самоидентификации Бажова именно как советского писателя и официальных маркеров идентификации его в этом качестве.*

Интересно, что общие сверхположительные оценки современной Бажову критики и сегодняшней в основном совпадают. Более того, то, за что хвалили и продвигали Бажова тогда, несущественно расходится с теми моментами, за которые его ценят и наши современные исследователи и популяризаторы. Это тем более интересно, так как период конца 1930-х – 1940-х годов настолько сдавлен жесткими идеологическими клише, марксистко-ленинской эстетической догматикой и вульгарным социологизмом, какого не было ни до, ни после в нашей культуре. При этом ни в каком откровенном конформизме Бажов не уличен потомками, поднаторевшими на поздних разоблачениях кумиров эпохи сталинизма. Его репутация среди коллег была и остается безупречной. Случай успеха Бажова уникален еще и на фоне огромного количества новых интерпретаций знаковых текстов соцреализма, когда исследователи увлеченно обнаруживают под слоем известных значений скрытые, которые становятся источником альтернативных выводов.

Судьба П. П. Бажова интересна в контексте культурных процессов, происходящих и в мире, и в СССР между мировыми войнами, так как в это время довольно сильно трансформировалось поле искусства, возникали *новые варианты успешности, новые пути в творческие профессии, складывались неизвестные ранее типы авторства*. Почти никто не избежал конфликтных ситуаций с эпохой, властью, публикой, художественным сообществом: пути были извилистыми, драматичными, часто связанными с жертвами, уступками и компромиссами, несбывшимися надеждами, разочарованиями и нереализованностью. История советского искусства не знает, пожалуй, ни одного примера благополучной творческой биографии, у многих, даже самых признанных авторитетов, достигших вершины признания, были падения с этой вершины, периоды временной опалы, произведения, ставшие впоследствии популярными и удостоенными премиями, подвергались сокрушительной критике. Практически все рано или поздно подпадали под те или иные идеологические кампании, хотя и с разным результатом. Обнаружить закономерность, позволяющую разделить тех, кто знал ключ к успеху и тех, кто категорически не вписывался в систему, почти невозможно, если мы вспомним

случаи В. Маяковского, Ф. Гладкова, М. Зощенко, А. Фадеева, С. Прокофьева, С. Эйзенштейна, Д. Вертова, и т.д. Очевидно одно: всем им приходилось серьезно задумываться над тем, что значит быть советским художником в тот или иной период, как им быть, каким правилам следовать, как совмещать собственные творческие замыслы с вызовами времени. И, что очень важно, делать это не один раз за свою жизнь, переживая трансформацию идентичности то как обновление, то как трагедию. Особенно это характерно для самых сложных для человека искусства лет – конца 1930-х и 1940-х, когда давление внешних факторов, казалось, оставляло очень мало места для свободы выбора своей художественной позиции. Но именно на эти годы приходится основной массив художественных текстов Бажова, его творческая зрелость и вершина его признания. Феноменальный и стремительный успех, официальный и массовый, в годы позднего сталинизма – необычайно интересный предмет для исследования.

Творческий метод П. П. Бажова – ключ к успеху. Пытаясь ответить на вопрос, как П. П. Бажов пришел к такому успеху, обратим внимание на следующие обстоятельства, которые показались нам загадочными. Первый сборник сказов Бажова появился, произведя *эффект неожиданного художественного события*, так как ему не предшествовали публикации того, что обычно называют ранним периодом, ученичеством, пробой пера. Как писателя Бажова просто не существовало в литературном поле. Летопись его жизни показывает, что основной массив самых известных и любимых нами сказов писался с 1935 по 1938 годы, они буквально шли потоком, напоминая по силе творческой продуктивности своего рода пушкинскую Болдинскую осень. Сказы «Малахитовой шкатулки» и современниками писателя, и всеми поколениями потомков, и литературоведами, и читателями единодушно признаются эталонными (хотя это не значит, что потом творчество пошло по нисходящей). При этом Бажов был уже в очень солидном возрасте, к этому времени долго занимался разными видами литературного труда, причислить его к когорте «начинающих» авторов, у которых впереди зрелый и поздний период творчества, не представляется возможным. Его *вырастание как художника оказалось скрытым процессом*. Как из рядового провинциального журналиста, поглощенного рутинной газетной работой, возник однажды оригинальный художник, до сих пор неясно. Это особенно кажется невероятным, если мы рассмотрим случай Бажова на фоне процессов формирования советских писателей, как их описывает Е. Добренко на основе огромного массива документов. Прослеживая в цифрах потоки людей, идущих в литературу в результате культурной революции, деятельность институций, занимающихся подготовкой и поддержкой начинающих авторов, систему литературной учебы, Е. Добренко приходит к выводам, что основной массив классиков советской литературы сформировался из профессионалов, способных выполнить соци-

альный заказ на качественном художественном уровне, и вышли эти авторы отнюдь не из среды провинциальных журналистов[2]. В то же время масса авторов «второго ряда», действительно, прошла путь от работы в газете до собственной художественной книги, но их продукция характеризовалась определенным качеством. Что имеется ввиду? 25 лет непрерывной журналистской деятельности в условиях Первой мировой войны, революции, Гражданской войны, военного коммунизма, НЭПа, коллективизации и индустриализации, с постоянными переменами политического курса, неквалифицированными кадрами, необходимостью переписывать материалы селькоров, читать письма трудящихся, писать передовицы, полностью отвечать за идеологическую состоятельность печатной продукции, – казалось бы, должны были полностью истребить художественное чутье и природный талант, сделать из Бажова типичного советского писателя, выросшего из очерков до канонического соцреалистического романа, не дать развиться оригинальной авторской личности. Таких примеров среди советских писателей было немало, но многие ли из них дожили со своими книгами до наших дней? Генезис П. П. Бажова как писателя, казалось, предполагал именно такой вектор развития. Очеркист, газетчик, постоянно находящийся в силу профессии и образа жизни в самой гуще современности, ее потоке, на самом острие идеологической работы, где истина – последнее постановление партии. Работа собственно «художественная» заняла всего 12 лет, да и то совмещалась с плотной редакторской и активной общественной деятельностью.

Как соотносились генетически и конструктивно две ипостаси – документальность (идентификация с бытописателем, хронистом горячей современности, ускользающей натуры уральских рабочих поселков с их уникальным укладом) и художественность (вымысел, фантазия, авторское мифотворчество)? Здесь явно существовал некий *скачок, мотивированный невидимым нам выбором в пользу вымысла, до поры – скрываемого, то под маской собирателя, то под маской исследователя-фольклориста*.

Важными источниками для понимания мотивов скачка является авторская оценка писателем своего места в литературе и художественного метода, отношения с комментаторами и критикой. Бажов не вел дневников и, судя по всему, не принадлежал к типу художественной индивидуальности, склонной обосновывать свой творческий метод, размышлять над общими эстетическими вопросами, рефлектировать по поводу языка и формы. Мы узнаем о том, как он сам воспринимает себя и свое творчество только благодаря переписке с его настойчивыми исследователями – Л. Скорино и М. Батиным. В статье «Эпистолярное наследие»[3], написанной В. Блажесом, мы обратили внимание на частотность высказываний, в которых Бажов *старается дистанцироваться от идентификации с «писателем»*, так как эталоном этого звания для него является любимый Чехов. Он явно ощущает раздвоенность:

«Я сам одним боком принадлежу к авторам, другим – редактуре»[4]; «Сам себя не воспринимал как «писателя», а как «фольклориста»[5]; идентифицирует себя с краеведом, историком уральского быта и языка. Старался в предлагаемых ему для обсуждения трактовках литературоведов преуменьшить значение художественного элемента и вымысла, часто настаивал на фактических источниках, на свидетельстве услышанного, на памяти детства. Сказывается его более чем двадцатилетний опыт журналиста, для профессии которого необходимо уметь комбинировать компетенции репортера, литератора, редактора и цензора. Доказательством уклонения от роли «писателя», «художника слова» является то, что первые сказы опубликованы им под маской фольклориста, этнографа, с пометкой: «собрал и записал П. Бажов». При этом он также дистанцируется от идентификации с академическим фольклоризмом, все время оговариваясь, что он не ученый, подчеркивая свой дилетантизм в этом вопросе. Всего один раз он рискнул выступить на конференции фольклористов и опубликовать статью в научном издании.

От чего же он не дистанцировался, а, напротив, стремился утвердить? В письмах к М. Батину «он спрашивает, есть ли в научной литературе понятие «рабочая демонология», и если нет, то советует его ввести»[6]. Писатель не просто способствовал возникновению мифа о рабочем сказе[7], он его и создал. Как историк и краевед, он проявлял *избирательность* и *изобретательность по отношению к сохранению тех элементов языка, обычаев, уклада, которые сам помнил из детства, и которые наблюдал.* У избирательности был отчетливый вектор, акцент делался на том, что можно «втащить в будущее». Прошлое, которое он описывал, с одной стороны сохраняло свою и бытовую, и ментальную дистанцию (перекличка с доминирующей идеологемой показа «старого» как отжившего), но при этом оно удивительным образом не обретало черт устаревшего. Бажов ускользает от буквального повторения соцреалистической схемы, согласно которой «новое должно прийти на смену старому». При этом прошлое лишено ностальгического или элегического видения («золотой век»), он не оплакивает его, а делает его как бы вневременным. В бажовском сказе прошлое и будущее встречаются. Эта форма хронотопа – мифологическая, поэтому авторские усилия Бажова активно направлены в сторону создания новой мифологии. Социальный идеал – одновременно и в прошлом, и в будущем.

На первый взгляд, он выбрал художественный путь как бы противоположный своей журналистской деятельности. Нам представляется, что это впечатление обманчиво. Необходимо *вычленить в его основной литературной «внехудожественной» деятельности линию, отлившуюся затем в оригинальные художественные формы*. Мы обратили внимание на следующее: то, как он пытается сформулировать или описать свой способ работы, отвечая на вопросы Л. Скорино и М. Батина, выдает в нем того,

кого мы сегодня назвали бы *культурным антропологом*. В российской исследовательской литературе лучше всего позиция культурного антрополога по отношению к периоду формирования советского человека была сформулирована Н. Козловой. Она обращает внимание на заколдованный круг «интеллигенция - народ», характерный для позиции ученых, трактующих специфику советского человека как «отклоняющегося от нормы»[8]: «Нельзя не напомнить, что в ключевых своих определениях эта позиция наследует большевистскому просвещению, а большевистское восходит к народническому его варианту <…>. В этих последних отсутствовало обращение к абсолютным ценностным иерархиям, но явно присутствовал посыл к тому, чтобы из наличного человеческого материала – прежде всего через техники письма – создать человека, пригодного к жизни в новом обществе, человека, который не был бы тормозом на пути Прогресса. Масса виделась сырым материалом, который нуждается в собирании и просеивании <…>. И неважно, что народники любили, а большевики ненавидели... Народническая установка легко подвергается инверсии»[9].

Позиция культурного антрополога предлагает выход из заколдованного круга: «Попробовать отказаться от привилегированной точки зрения: я лучше туземца знаю, кто он такой. Осознать включенность свою в процесс. Тогда взгляд автора – прожектор, выхватывающий отдельные места и пытающийся их осветить. Направление света обусловлено не только познавательным интересом пишущего этот текст, но во многом детерминировано и жизненным опытом, и позицией автора в социально-историческом пространстве, включенностью «в процесс». Тогда жизнь автора – непосредственное продолжение той истории, о которой он пишет и которая служит познавательным предметом»[10].

Что позволяет нам увидеть в способе работы Бажова с материалом аналогии с установками культурных антропологов? Во-первых, *включение своего габитуса в авторскую позицию.* Для него персонажи сказов, как и заводские старики, несомненно, свои, уклад, речь которых не нуждаются в переводчике, чей жизненный мир находится в тех же границах.

Во-вторых, длительная *работа с письмами*. Для культурного антрополога неофициальные письменные артефакты – письма, дневники, так называемые «человеческие документы», – один из основных источников. На наш взгляд, невозможно переоценить опыт общения писателя с низовым языковым потоком – письмами, заметками селькоров; весь этот графоманский материал нес в себе черты переходности от неграмотного общества к грамотному (особенности этого нового письма подробно описаны Е. Добренко[11]). Письменная речь этих людей репрезентирует процессы перестройки идентичности, попытки приспособить габитус к новым правилам жизни, а значит, овладеть коммуникацией. Бажову в силу своего образования, как носителю высокой

просвещенной культуры, было привычно ощущать себя переводчиком по отношению к ним, медиатором между рядовыми гражданами и властью. Встреча с переходными типами письма в работе журналиста доминировала именно в провинции, Бажов имел дело не столько с профессиональными литераторами, осевшими в крупных столичных журналах и издательствах, сколько с дилетантами, новичками письменной культуры. Для нее характерно сращение документа, свидетельства и вымысла. Возможно, язык писем был одним из источников обращения к сказу. В сказах Бажова звучит вполне живая современная ему речь, это не вполне уходящая натура, что обеспечивает до сих пор при чтении эффект присутствия.

В-третьих, *работа с «устными историями»*. Устные предания и рассказы заводских стариков интересовали Бажова не только как источник фактической информации, он доверял им гораздо больше, чем существующим официальным документам. Как он сам выражался, «основная ставка» у него была «на биографию рассказчика». «Повествуя о своей жизни, рассказчик не только информировал писателя о работе на производстве, но и вносил много личных наблюдений, таких деталей, которые сразу оживляли рассказ, делали его исторически достоверным и неповторимым»[12]. В культурной антропологии есть *биографический метод*, представляющий собой структурную и историческую реконструкцию, объединяющую «социальное содержание биографического материала с точки зрения герменевтической, поскольку речь идет о поиске доступа к пониманию смысла жизни человека, структуральную, поскольку в поле исследования оказывается система смысловых координат, социологическую, ибо постулируется типика смыслов, и, естественно, историческая»[13]. Проблема типологичности здесь почти всегда центральна, ибо человек берется не «не сам по себе», а как член социального поколения, социальной группы. Заводские старики (информанты) передавали писателю не просто знание фольклора, который можно затем систематизировать по жанрам и художественно-выразительным средствам, а свою жизнь, в которой предание неотделимо от текущей рутины сегодняшнего дня. Историков, этнографов, фольклористов не интересует сам информант – человек, носитель языка и исторического знания, их объекты – тексты, обычаи, речь, события. Для культурного антрополога «желания и мечты, вербальный язык являются столь же органическим элементом повседневности, как обычаи, традиции, вещная среда, в которой человек живет, первичные структуры деятельности и социальные формы, которые определяют его поведение»[14].

Таким образом, художественное изобретение П. Бажова – уральский сказ – было подготовлено его предшествующей деятельностью, основной вектор которой нам видится в культурно-антропологической ориентации способа работы с «человеческим» материалом. Этот способ обеспечил писателю эффективное выполнение социального заказа, дал возможность

реализоваться в тех идентификационных формах, которые предоставлялись в советской культуре сталинского периода.

---

[1] *Чудакова М.* Литература советского прошлого. М.: Языки славянской культуры, 2001.

[2] *Добренко Е.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999.

[3] *Блажес В.* Эпистолярное наследие // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 494.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] *Блажес В.* Фольклорно-этнографические интересы П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 450.

[8] *Козлова Н. Н.* Горизонты повседневности советской эпохи (голоса из хора). М.: ИФ РАН, 1996. С. 6.

[9] Там же, С. 8.

[10] Там же, С. 10-11.

[11] *Добренко Е.* Указ. соч.

[12] *Блажес В.* «Институт заводских стариков» // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 181.

[13] Биографический метод в социологии. История, методология и практика. М., 1994. С. 8-9.

[14] *Козлова Н. Н.* Горизонты повседневности советской эпохи (голоса из хора). М.: ИФ РАН, 1996. С. 13.

М. Н. Липовецкий

ЗЛОВЕЩЕЕ В СКАЗАХ БАЖОВА

Жанр бажовских сказов изначально противоречив, поскольку в его основании лежат трудносовместимые установки сказочной и несказочной прозы[1]. По определению В. Терраса, сказ «предполагает нейтральную территорию между сказкой с ее открыто фантастическим содержанием, и былью, маркирующей содержание как “правду”… Сказ, однако, содержит дополнительную информацию, помещая повествование … на границу между повседневным речевым событием … и произведением устного искусства, способным пережить свое время и передаваемым из поколения в поколение»[2]. В то же время, несмотря на утверждения Бажова о том, что сказы основаны на дореволюционном рабочем фольклоре, современные фольклористы полагают, что, скорее, опираясь на достаточно разрозненные и фрагментарные фольклорные предания, автор «Малахитовой шкатулки» сплотил их в целостную мифологию прежде всего своей собственной творческой фантазией[3].

Промежуточное положение сказов Бажова между сказкой и былью предопределило ту специфическую роль, которую они приобрели в советской и, особенно, в детской литературе. Бажову удалось одновременно отозваться на несколько, на первый взгляд, противоречащих друг другу задач, поставленных перед советским писателем для детей. С одной стороны, его сказы «от первого лица» формировали исторические представления о тяжелой жизни уральских рабочих в дореволюционной России. В этом качестве сказы служили псеводокументальным подтверждением того дискурса о русской истории, который отвердел до состояния идеологической догмы в культуре 1930-х годов. Вместе с тем, они в полной мере соответствовали той модели социалистического реализма, которая была выдвинута в докладе Горького на Первом съезде советских писателей и предполагала фактическое обращение к классово понятому фольклору в качестве литературного образца. Нельзя не увидеть в сказах Бажова и наилучшее воплощение тех, большей частью комических, попыток создания «нового фольклора» (или фейклора), символами которого стали «новины» Марфы Крюковой и песни Джамбула Джабаева[4]. Сказы Бажова оказались особенно востребованы в связи с острым дефицитом «рабочего фольклора», долженствующего воплощать классовое сознание пролетариата, в то время как огромное большинство (псевдо) фольклорных текстов в литературе 1930-с годов принадлежали к крестьянскому фольклору, вступая в противоречие с насаждаемой культурной гегемонией пролетариата.

Вместе с тем, широкая популярность сказов Бажова вряд ли объяснялась

Полный вариант статьи см.: Quaestio Rossica, 2014, №2

резонансом с требованиями соцреализма. Дело даже не в том, что сказы создавали оригинальный и яркий мир фантазии – то же самое можно сказать и о сказках А. Толстого, Л. Лагина, Н. Носова или повестях Л. Кассиля. Рискну утверждать, что именно в силу промежуточного положения между сказочной и несказочной прозой, сказы Бажова обладали более выраженным терапевтическим эффектом – они не только, подобно сказке, уводили читателя в мир фантазии, но и предлагали квазиреалистическое (на самом деле, фантастическое, или точнее, символическое) разрешение психологических – и, как я постараюсь доказать, социальных кризисов, не угадываемых детьми, но отчетливо осязаемых взрослыми читателями Бажова. «Двойное кодирование», позволяющее читать текст на разных уровнях, буквальном и метафорическом, ни в коей мере не уникально для советской детской литературы, однако, бажовские сказы довольно плохо поддаются метафорической или аллегорической интерпретации. Их воздействие на взрослого читателя, скорее, кроется на уровне бессознательного.

Советская готика

Историю создания «Малахитовой шкатулки», хорошо известную специалистам, сам Бажов по понятным причинам не выпускал за пределы семейного круга. Она, однако, проливает свет на то психологическое состояние, которое запечатлелось, помимо воли автора, в сказах. Основная часть сборника была написана с января 1937-го до начала 1938-го годов, то есть в разгар Большого террора, когда он был уволен со службы в Свердловском книжном издательстве и исключен из партии за «прославление врагов народа» в написанной им книге «Формирование на ходу: К истории Камышловского 254-го 29-й дивизии полка» (Свердловск: Свердловское областное книжное издательство, 1936). Не следует забывать и о том, что Бажов в прошлом был активным эсером (проходил по списку эсеров в Думу), и за это уже однажды его исключали из партии в 1933 г. (позднее восстановлен). Кроме того, у него за плечами была многолетняя учеба в Пермской духовной семинарии, а также пребывание на территории Томского урмана, находившегося под контролем Колчака. Куда меньшего «послужного списка» было более чем достаточно для длительной командировки в Гулаг. Внук Бажова, Егор Гайдар так описывал дальнейшее:

В 1938-м его исключили из партии, сняли с работы. Потом получил повестку из НКВД: «явиться в такой-то кабинет. Понятно, что ничего хорошего от вызова не ждали. Бабушка сложила Павлу Петровичу «арестный чемоданчик». Обнялись, попрощались – и он пошел. Сидит у кабинета. Проходит час, другой, день к концу – не вызывают. Кто-то другой начал бы метаться, сунулся бы в соседний кабинет. Но дед был человеком мудрым. Взял тихонько свой чемоданчик, вышел, вернулся к себе на Чапаева, 11, запер калитку – и

год с лишним на улицу не выходил. Копался в огороде, вечерами разбирал бумаги: с двадцатых годов записывал уральский фольклор. Бабушка тоже из дому не выходила. С ними жила бабушкина сестра, Наталья Александровна, учительница – она стала «связью с миром». Затаились. Жили с огорода плюс крошечная зарплата Натальи Александровны. Потом оказалось, что это было правильное решение. В Свердловском НКВД как раз начались перекрестные репрессии: сажали следователей 1937 года. В чехарде и бардаке про Бажова забыли. А он про себя не напоминал. Бумаги, которые дед разбирал, оформились в знаменитую «Малахитовую шкатулку». По сути, Бажов написал ее за эти полтора года, ожидая ареста[5].

Обстоятельства создания «Малахитовой шкатулки» объясняют уникальное место этой книги – ведь это чуть ли не единственное зловещее по своей эмоциональной тональности произведение среди ликующего оптимизма советской детской литературы. Готический колорит сказов, на первый взгляд, оправдан изображением «мрачного дореволюционнного прошлого». Однако не изображение рабочих как жертв классовой эксплуатации играет главную роль в создании этого колорита. Как и многие другие тексты, авторы которых пытались отвлечься с помощью творчества от переживаемого травматического опыта, «сказы старого Урала» несут на себе отпечаток террора и страха, проступающий, по преимуществу, не в реалистических, а в фантастических мотивах и образах. Можно даже предположить, что та популярность, которую сказы Бажова приобрели во время войны, особенно во взрослой аудитории, объясняется как раз скрытой в них травмой. Позволю себе предположить, что в фантастических образах сказов происходит *возвращение вытесненного* – вытесненной травмы террора, вытесненного ожидания ареста – и именно благодаря этому возвращению «Малахитовая шкатулка» наполняется такой, беспрецедентной для советской (а особенно, детской) литературы, *жутью*. Жуткое или зловещее (*Unheimlich*) определялось Фрейдом именно как возвращение психологически вытесненного и репрессированного в неузнаваемом, часто фантастическом, виде [6]. Эта эстетическая категория не чужда мировой детской литературе (достаточно вспомнить Гарри Поттера)[7], но практически никогда не обсуждалась в контексте советской детской словесности. Трудно найти материал, более подходящий для такого обсуждения, чем сказы Бажова.

В интерпретации Фрейда, «зловещее – это тот род жуткого, который восходит к давно известному, издавна знакомому»; «... страшное есть нечто когда-то вытесненное, а ныне возвращающееся. Этот род страшного и оказался бы зловещим, причем совершенно независимо от того, было ли само оно изначально страшным или же сопровождалось каким-то иным аффектом.... если тайная природа зловещего действительно такова, то нам становится понятно, почему в языковом употреблении das Heimliche может переходить в свою противоположность, das Unheimliche, ибо зловещее это в действительности не является

чем-то новым или чуждым: это, напротив, нечто издавна известное душевной жизни, отчужденное от нее лишь под действием процесса вытеснения». Уточняя, что имеется в виду под «вытесненным, а ныне возвращающимся», Фрейд называет такие разнородные культурные и психологические элементы, как следы анимизма и магии, «чрезмерное акцентирование психической реальности в ущерб материальной» (или «всемогущество мысли»), страх смерти, различные формы удвоения личности (маски, куклы, двойники) и кастрационный комплекс (часто выражающийся в мотивах отрезанных конечностей и головы). Особую роль приобретает в этом контексте амбивалентное отношение к женской сексуальности, сочетающее в себе страх и влечение.

Любопытно, что Фрейд использовал сказочные идиомы при описании сексуальных аспектов зловещего. По его уточняющей характеристике, «зловещее впечатление часто и легко производится тогда, когда размываются границы между фантазией и действительностью, когда перед нами предстает вдруг наяву нечто такое, что до сих пор мы считали принадлежащим царству фантазии». Поэтому Фрейд не считает волшебные сказки с их четкой установкой на «нарочитую и поэтическую фикцию» (В. Я. Пропп)[8] формой зловещего: «Сказка вообще часто ставит себя на анимистическую точку зрения всемогущества мысли и желания, и однако я не сумел бы назвать ни одной настоящей сказки, в которой имелось бы нечто зловещее». С этой точки зрения, именно бажовский сказ с его неопределенно-размытой границей между былью и вымыслом куда ближе к зловещему. Недаром Бажов так методично усиливает эффект достоверности фантастического точными географическими указаниями, названиями уральских поселков, рудников, гор и лесов. Он так же щепетильно называет или описывает владельцев и управляющих заводов во время действия сказа, чем задает (квази)историческую рамку, в сущности, противоречащую внеисторическому хронотопу волшебной сказки.

Вместе с тем, несмотря на иллюзию историчности и релистичности, бажовские сказы сохраняют важные аспекты сюжетной структуры волшебных сказок. В частности, большинство сказов основано на сюжетной модели испытания (с последующей наградой или наказанием), осуществляемого над молодыми героями, как юношами, так и девушками, волшебным помощником. Как правило, в качестве волшебного помощника выступает Хозяйка Медной Горы, аналогичную функцию выполняют Синюшка, Огневушка-поскакушка, Голубая змейка или Великий Полоз (притом, что последние три также выступают в роли хранителей золота). В то же время именно эти персонажи и становятся у Бажова главными воплощениями зловещего.

Медной Хозяйка Горы, хранительница и царица всех подземных богатств, нередко появляющаяся в виде такого хтонического существа, как ящерица, – это, безусловно, самый зловещий из бажовских персонажей. В одних сказах она изображается как зрелая женщина, в других – как молодая девушка, при

том что ее коса никогда не скрыта платком – что явно указывает на то, что она не замужем: «Спиной к парню, а по косе видать - девка. Коса ссиза-черная и не как у наших девок болтается, а ровно прилипла к спине» («Медной горы хозяйка»).

«Ссизо-черный» цвет в сочетании с черными глазами намекает на неславянское происхождение Хозяйки, что подтверждает и такая фраза из того же сказа: «Слыхать - лопочет что-то, а по-каковски - неизвестно, и с кем говорит - не видно». Этот мотив восходит к памяти о коренном населении Урала, вытесненном на север в процессе колонизации XVI-XVII веков. Эта легенда отражается в самых ранних сказах Бажова, таких, как «Дорогое имечко» (1936) – с историей о «девке Азовке» из племени «старых людей» (оборот, устойчиво используемый Бажовым для описания коренного населения), закрывшейся в Азов-горе, чтобы оплакивать своего умершего жениха и хранить его несметные сокровища. В автокомментарии «У старого рудника» (1940) Хозяйка Медной Горы прямо соотносится с «девкой-Азовкой».

«Инородство» сочетается с другим важным аспектом в изображении Хозяйки – ее ассоциацией с «нечистыми», дьявольскими силами. Как отмечал В. В. Блажес, в образе Хозяйки угадываются черты «полудницы, буканушки, кикиморы и пр. неведомой и нечистой силы из народной демонологии <…> Во внешнем облике Хозяйки отражена ее двуединая сущность: Степан видит перед собой и прекрасную девушку, и создание демоническое опасное. Чуть позже он поймет, что Малахитница – настоящий оборотень, (“вместо рук-ног у нее лапы зеленые стали, хвост высунулся, по хребтине до половины черная полоска, а голова человечья”) и скажет: “Тьфу ты, погань какая!”»[9]. Недаром о Степане, которому Малахитница помогает, говорят, что он «душу нечистой силе продал» («Медной Горы Хозяйка»); подаренные Хозяйкой бусы ощущаются «как лед кругом шеи-то и не согреваются нисколько», причем именно в тот момент, когда надевающая их Настасья, жена Степана, «пойдет в церкву или в гости куда» («Малахитовая шкатулка»); и ни крест, ни молитва не смогут уберечь злодеев от Хозяйкиных зверей (или ее звериных инкарнаций) – волшебных кошек, глаза у которых украли золотоискатели («Сочневы камушки»).

Однако наиболее точно Хозяйку характеризуют три важнейших мотива, связываемые Фрейдом со зловещим: сексуальная власть, ассоциация со смертью и исходящая от нее угроза кастрации/лишения власти.

Сексуальность

Разумеется, отсылки к сексуальности в сказах Бажова могут быть только косвенными – и в силу советского цензурного пуританизма, и в силу оформившейся уже после первой публикации ориентации сказов на детскую

аудиторию. Однако, и непрямые мотивы достаточно красноречивы, чтобы упустить их из виду.

Не только сама Малахитница, но и весь мир подземных дворцов, лесов и лугов, сделанных из драгоценных корней, неизменно изображается как мир небывалой красоты: «Деревья стоят высоченные, только не такие, как в наших лесах, а каменные. Которые мраморные, которые из змеевика-камня… Ну, всякие… Только живые, с сучьями, с листочками. От ветру-то покачиваются и голк дают, как галечками кто подбрасывает. Понизу трава, тоже каменная. Лазоревая, красная… разная… Солнышка не видно, а светло, как перед закатом. Промеж деревьев-то змейки золотенькие трепыхаются, как пляшут. От них и свет идет. И вот подвела та девица Данилушку к большой полянке. Земля тут, как простая глина, а по ней кусты черные, как бархат. На этих кустах большие зеленые колокольцы малахитовы и в каждом сурьмяная звездочка. Огневые пчелки над теми цветками сверкают, а звездочки тонехонько позванивают, ровно поют» («Каменный цветок»); или: «Отворил он – что такое? Палата перед ним, каких он и во сне не видал» («Две ящерки»). Однако, те, кто познал красоту, вскоре ощущают ее смертоносный эффект – что, конечно, наиболее осязаемо представлено образом Каменного цветка: те, кто «цветок каменный видали, красоту поняли». Однако, в «Каменном цветке» звучит и предупреждение: «Слыхал, что есть такой цветок. Видеть его нашему брату нельзя. Кто поглядит, тому белый свет не мил станет» («Каменный цветок»).

Таинственный каменный цветок своей формой напоминает дурман (ядовитый цветок из семейства белладонных), который, как не раз упоминают персонажи Бажова, расцветает в Змеиный праздник. Этот праздник приходится на 25 (12) сентября и, по-видимому, является северной версией традиционных в языческих культурах осенних ритуалов, посвященных женской силе[10], что естественно связывает и цветок, и Хозяйку с символами сексуальности. Даже не вдаваясь в сугубо фрейдистские интерпретации символизма цветка[11], очевидно, что Хозяйка излучает сексуальные чары и то, что эти чары откровенно опасны. Так, например, в сказе «Жабреев ходок» возникает описание каменных губ, заманивающих центрального героя в глубину горы – сексуальный подтекст этого мотива вполне очевиден.

Считается, что Хозяйка помогает исключительно неженатым мужчинам («Женатым я не пособляю», говорит Хозяйка в «Травяной западенке»), однако в «Медной Горы Хозяйке» она предлагает Степану жениться на «каменной девке», несмотря на то, что он уже женат, вступая в соперничество с его женой и первой оплакивая смерть возлюбленного.

В «Горном мастере» сходная ситуация повторяется уже с новым героем – Данилой. Когда его молодая жена, Катя, которую он оставляет сразу после свадьбы ради Хозяйки, приходит за ним в подземное царство, Данила должен сделать выбор между двумя мирами и двумя женщинами: «Ну, Данило-мастер,

выбирай – как быть? С ней пойдешь – все мое забудешь, здесь останешься – ее и людей забыть надо» («Горный мастер»).

Каким бы ни был исход соперничества Хозяйки с земными женщинами (и Степан, и Данила возвращаются к своим женам), в обоих случаях неизменной остается эмоциональная привязанность Малахитницы к мастерам, не проходящая и после их смерти. Не случайно Хозяйка фактически становится приемной матерью дочери Степана, Танюшки: появляясь в доме Степана после его смерти в облике «странницы», обучающей девочку вышивать бисером и называющей ее «доченькой». Более того, Танюшка наследует сексуальную магию Хозяйки, в буквальном смысле ослепляя мужчин, от «хитника» до петербургского аристократа, когда она появляется перед ними в украшениях, подаренных Хозяйкой ее матери (и от которых та так страдала).

Отчетливые сексуальные мотивы окружают и других духов гор – таких, как Синюшка, появляющаяся то в облике дряхлой старухи, то прекрасной девушки; как Огневушка-поскакушка, танцующая в пламени; как Змеевка, рыжеволосая дочь Великого Полоза; как Голубая Змейка, появляющаяся в облике женщины, плывущей над землей в облаке золота, сопровождающем ее с одной стороны, и облаке черной пыли и золы – с другой. Как правило, все эти волшебные существа, несмотря на связь с миром камня, маркированы мотивами света, тепла и огня, что опять-таки оправдывает сексуальные обертоны. В случаях Змеевки и Огневушки все эти мотивы также оправданы метафорической ассоциацией с золотом. Но Хозяйка обладает властью над всеми рудами и минералами, кроме золота, так что ассоциация между золотом и пламенем к ней явно не относится. Но даже эта «каменная девка», часто являющаяся в облике холоднокровной ящерицы или змеи, так же часто сравнивается с подземным солнцем и изображается с огненным цветком в руке:

– А она сердитая? – спрашивает опять Таютка, а Полукарпыч и давай тут насказывать про Хозяйку, ровно он ей родня либо свойственник. И такая, и сякая, немазаная-сухая. Платье зеленое, коса черная, в одной руке каелка махонькая, в другой цветок. И горит этот цветок, как хорошая охапка смолья, а дыму нет. Кто Хозяйке поглянется, тому она этот цветок и отдаст, а у самой сейчас же в руке другой появится. («Таюткино зеркальце»)

Даже Хозяйкин подарок семье Степана – малахитовая шкатулка – как огонь, сияет из подпола; но этот огонь освобожден от всяких связей с золотом, оставаясь исключительно в сфере сексуального.

Все эти символы зримо воплощают женскую силу Хозяйки Медной Горы. Коротко говоря, Хозяйка и другие магические героини сказов воплощают Эрос Урала. Поскольку «старый Урал» предстает у Бажова территорией, исполненной неисчерпаемых природных богатств и ставшей первым, почти исключительно индустриальным краем, в художественной географии сказов нетрудно усмотреть мифологическую параллель к СССР 1930-х с доминиру-

ющей идеологией индустриализации и покорения природы. Характерно при этом и то, что заводы – в отличие от индивидуальных мастеров – практически во всех сказах вступают в конфликт с Хозяйкой. Иначе говоря, индустриализация и Эрос земли оказываются несовместимы.

Отсюда – следующий важный мотив в освещении Малахитницы: смерть.

Смерть

И Хозяйка, и Синюшка, и отчасти Змеевка воплощают неотделимость Эроса от Танатоса с явным превалированием последнего. Хозяйкин цветок недаром сделан из холодного камня, что указывает на смерть наряду с сексуальностью. Важна и прямая связь Хозяйки с малахитом: она одета в малахитовое платье, из малахита сделан каменный цветок, да и саму Хозяйку нередко называют Малахитницей. И сам малахит и, особенно, его пыль многократно определяются Бажовыми как ядовитые: «И то сказать, нездорово это мастерство, с малахитом-то. Отрава чистая" («Каменный цветок») – что, естественно, переносится и на Хозяйку Медной (т.е. малахитовой) Горы: «Медну хозяйку хоть видеть не довелось, а духу ее сладкого нанюхался, наглотался. В Гумешках-то дух такой был – поначалу будто сластит, а глотнешь – продыхнуть не можешь. Ну, как от серянки. Там, вишь, серы-то много в руде было. От этого духу да от игрушек у меня нездоровье сделалось» («Тяжелая витушка»). Аналогичным образом, как поясняет сам Бажов, Синюшка ассоциируется в фольклоре с обманчиво-смертельным болотным газом.

В соответствии с этой логикой, царство Хозяйки, несмотря (а может, и благодаря) его красоте, предстает миром мертвых – своего рода уральским языческим Элизиумом. Это царство изображается как подземный зеркальный двойник земного мира, знакомый и незнакомый одновременно – не случайно переход из одного мира в другой часто незаметен для героев сказов: «Катя идет, как ей привычно, на горку. Взглянула, а лес кругом какой-то небывалый. Пощупала рукой дерево, а оно холодное да гладкое, как камень шлифованный. И трава понизу тоже каменная оказалась, и темно еще тут. Катя и думает: "Видно, я в гору попала"». Примечательно, что Катя попадает в царство Хозяйки, только оплакав Данилу как мертвого: «Взяла Катя камешок и заплакала-запричитала. Ну, как девки-бабы по покойнику ревут, всякие слова собирают: – На кого ты меня, мил сердечный друг, покинул, – и протча тако…» Аналогичным образом Данила, заворожённый красотой каменного цветка, чувствует себя на вечеринке перед свадьбой, как на похоронах: «Пришел Данилушко домой, а в тот день как раз у невесты вечеринка была. Сначала Данилушко веселым себя показывал – песни пел, плясал, а потом и затуманился. Невеста даже испугалась: – Что с тобой? Ровно на похоронах ты! А он и говорит: – Голову разломило. В глазах черное с зеленым да красным. Света

не вижу» («Каменный цветок»). А после того, как Данила уходит к Хозяйке, Катю зовут «мертвякова невеста».

Эта образная логика сохраняется и в других сказах. Спасенный Хозяйкой от одиночного заключения в забое, Андрей из «Двух ящерок» поначалу думает: «Видно… мертвяком меня выволокли…» – а затем, когда появляется на белый свет, его принимают за привидение. И в целом, ни Хозяйка, ни Синюшка, ни Змеевка, ни Голубая змейка, не колеблясь, убивают или заманивают в смертельные ловушки тех, кто не проходит их испытаний. Но и те, кто награжден этими женскими духами, тоже «не жильцы». Степан, вернувшись от Хозяйки к Насте, «невеселый стал и здоровьем хезнул. Так на глазах и таял» («Медной Горы Хозяйка»). Но умирает он, придя к Хозяйке, и с улыбкой на губах. Илья из «Синюшкина колодца», которого волшебная бабка/девица награждает богатством за то, что не жадным оказался, влюбляется в духа и страдает от этой любви, пока не находит двойника Синюшки (в ее привлекательном облике, конечно).

«С этой девчонкой Илюха и свою долю нашел. Только ненадолго. Она, вишь, из мраморских была. То ее Илюха и не видал раньше-то. Ну, а про мраморских дело известное. Краше тамошних девок по нашему краю нет, а женись на такой – овдовеешь. С малых лет около камню бьются – чахотка у них.

Илюха и сам долго не зажился. Наглотался, может, от этой, да и от той нездоровья-то».

Учитывая фрейдовскую интерпретация мотива двойника как символической манифестации смерти и выражения зловещего, нельзя не заметить и того, как постоянно двоится образ Хозяйки: ее многочисленными двойниками становятся снующие повсюду ящерки (аналогичным образом, и у Синюшки обнаруживается множество личин – есть у нее и двойники среди земных женщин). Волшебным образом исчезая из Зимнего дворца, Танюшка из «Малахитовой шкатулки» оборачивается двойником Хозяйки: «Сказывали, будто Хозяйка Медной горы двоиться стала: сразу двух девиц в малахитовых платьях люди видали».

Сама Хозяйка постоянно окружена зеркалами, чья негативная – по ассоциации со смертью – роль подчеркивается во многих сказах. Например, в «Таюткином зеркальце», рабочие, нашедшие огромное каменное зеркальце, единодушно считают его дурной приметой: «Всяк от стариков слыхал, что это примета вовсе худая.– Пойдет такое – берегись! Это Хозяйка горы зеркало расколотила. Сердится. Без обвалу дело не пройдет». Но четырехлетняя сирота Тая Заря, найдя точную уменьшенную копию горного зеркала, считает находку подарком от Хозяйки (Бажов и тут непременно уточнит: «Большого счастья оно не принесло, а все-таки свою жизнь она не хуже других прожила»). А в «Малахитовой шкатулке» похожее зеркало-пуговка прямо подарено дочери Степана, Танюшке, Хозяйкой, переодетой «странницей». Именно благодаря

этому подарку и связью, установленной с Хозяйкой «через пуговку» («Как шелка переменить или что, так в пуговку и глядит… Танюшка украдкой на пуговку поглядела, а там зеленоглазая маячит – пущай продают»), героиня сказа и становится двойником Малахитницы. Вся эта череда зеркал и зеркальных персонажей соотносима с «навязчивым желанием повторять», которое, по Фрейду, характеризует как зловещее, так и влечение к смерти, представляющее собой инверсию эротического влечения (см. «По ту сторону принципа удовольствия»).

Угроза властям / символическая кастрация

Хозяйка Медной Горы настойчиво, а подчас и злобно подначивает горное начальство, заставляя героев нескольких сказов («Медной Горы Хозяйка», «Две ящерки») передавать оскорбительные послания урядникам, владельцам рудников и т.п. Более того, вдохновленная ею Танюшка бросает вызов самой императрице:

«Народу набралось полным-полно, и все глаз с Танюшки не сводят, а она стала к самой малахитовой стенке и ждет. Турчанинов, конечно, тут же. Лопочет ей, что ведь неладно, не в этом помещенье царица дожидаться велела. А Танюшка стоит спокойнешенько, хоть бы бровью повела, будто барина вовсе нет.

Царица вышла в комнату-то, куда назначено. Глядит – никого нет. Царицыны наушницы и доводят – турчаниновска невеста всех в малахитову палату увела. Царица поворчала, конечно, – что за самовольство! Запотопывала ногами-то. Осердилась, значит, маленько. Приходит царица в палату малахитову. Все ей кланяются, а Танюшка стоит – не шевельнется.

Царица и кричит:

– Ну-ко, показывайте мне эту самовольницу – турчаниновску невесту!

Танюшка это услышала, вовсе брови свела, говорит барину:

– Это еще что придумал! Я велела мне царицу показать, а ты подстроил меня ей показывать. Опять обман! Видеть тебя больше не хочу! Получи свои камни!

С этим словом прислонилась к стенке малахитовой и растаяла. Только и осталось, что на стенке камни сверкают, как прилипли к тем местам, где голова была, шея, руки.

Все, конечно, перепугались, а царица в беспамятстве на пол брякнулась. Засуетились, поднимать стали».

Очевидно, что Танюшкино требование показать царицу *ей,* по крайней мере, безрассудно. Однако очевидно и то, что именно она одерживает победу над Екатериной Великой. Ведь это императрица дожидается Турчанинова с невестой в другом зале, и это она, в конечном счете, приходит в Малахитовый

зал на аудиенцию к дерзкой красавице. Это Екатерина оказывается на полу, в то время как Танюшкина непочтительность (не кланяется, говорит о Екатерине в третьем лице, не представляется) символически демонстрирует превосходство девушки – ее красоты или Хозяйки, за ней стоящей.

В сказах встречаются еще более яркие примеры того, как Хозяйка или ее двойники вызывают эффект символической кастрации. Так, в «Приказчиковых подошвах» Хозяйка бросает вызов жестокому Северьяну Кондратьичу, вооруженному до зубов и окруженному бандой головорезов, терроризирующих рабочих. За неподчинение ее приказу Хозяйка превращает приказчика в камень – сначала от земли до пояса: «– До этого места нет его. – Как приказ отдала. И сейчас же приказчик по самое коленко зеленью оброс». В другом сказе Хозяйкино огромное зеркало плюется рудой в хозяина завода и его жену; в результате у надзирателя отнимаются ноги, «заграничному баринку… самый наконешничок носу сшибло. Как ножом срезало, ноздри на волю глядеть стали – не задавайся, не мыкай до времени!», а его жена «с той поры все дураков рожала. И не то что недоумков каких, а полных дураков, кои ложку в ухо несут и никак их ничему не научишь». Обрезанный нос, паралич нижней части тела, урон половым органам - налицо полный набор метафор кастрации.

Как правило, жертвами Хозяйки становятся «отрицательные» персонажи – именно благодаря этим жестам Бажов демонстрирует верность советскому нарративу классовой борьбы. Однако встречаются в сказах и ситуации, не поддающиеся классовой интерпретации. Например, в «Малахитовой шкатулке» огненное сияние, исходящее от подарка Хозяйки, ослепляет «хитника», вора, забравшегося в избу с топором: «Испугалась Танюшка, сидит, как замерла, а мужик сойкнул, топор выронил и обеими руками глаза захватил, как обожгло их. Стонет-кричит:

– Ой, батюшки, ослеп я! Ой, ослеп! – а сам глаза трет.

Танюшка видит – неладно с человеком, стала спрашивать:

– Ты как, дяденька, к нам зашел, пошто топор взял?

А тот знай стонет да глаза свои трет. Танюшка его и пожалела – зачерпнула ковшик воды, хотела подать, а мужик так и шарахнулся спиной к двери.

– Ой, не подходи! – Так в сенках и сидел и двери завалил, чтобы Танюшка ненароком не выскочила. Да она нашла ход – выбежала через окошко и к суседям. Ну, пришли. Стали спрашивать, что за человек, каким случаем? Тот промигался маленько, объясняет – проходящий-де, милостинку хотел попросить, да что-то с глазами попритчилось.

– Как солнцем ударило. Думал – вовсе ослепну. От жары, что ли».

Изображение взрослого мужчины, к тому же, с топором, испугавшегося девочки, наводит на мысль о тождестве ослепления с символической кастрацией (Фрейд разрабатывает эту параллель, анализируя «Песочного человека»

Гофмана). Впрочем, напрашивающаяся интерпретация носит отнюдь не классовый, а скорее, моралистический или гендерный характер.

Сходным образом и в «Синюшкином колодце» старуха (которой еще только предстоит обернуться прекрасной девицей) бросает герою вызов, предлагая ему напиться из ее колодца, что Илюхе удается сделать с большим трудом. Сексуальный подтекст этого испытания вполне очевиден, он, к тому же, подчеркнут тем, что герой насаживает ковш на длинный шест, который дает слабину и обламывается посредине к Синюшкиному удовольствию. Хотя после унижения Илюхи Синюшка все-таки награждает его, сам этот сюжетный ход нарушает сугубо сказочную логику, на которой основан этот сказ и никоим образом не объясняется категориями классовой борьбы.

Дом vs. Родина

Но если Хозяйка Медной Горы и другие женские духи в сказах Бажова воплощают зловещее, оформляемое сплетением мотивов опасной сексуальности, смерти и символической кастрации, то как это зловещее связано с теми историческими обстоятельствами, которые Бажов *вытеснял*, когда писал «Малахитовую шкатулку», и как выразившееся в его сказах зловещее повлияло на роль этих произведений в советской культуре?

Как упоминалось выше, в концепции Фрейда зловещее тесно связано с понятием дома и родины, представляя их в знакомо-незнакомом, отчужденно-узнаваемом виде: «Зловещее это, однако, есть ход, ведущий на древнюю родину (Heimat) человечества, в такую местность, где пребывал каждый из нас некогда и прежде всего. Liebe ist Heimweh, «любовь - это тоска по родине», утверждается в одном шутливом высказывании, и когда видящий сон человек еще во сне своем думает о какой-то местности или ландшафте: «Это мне знакомо, тут я уже был однажды», – то местность эту правомерно истолковать как гениталии или чрево матери. Таким образом, и в этом случае зловещее оказывается чем-то некогда родным (Heimische), давно известным. Приставка же «un» в этом слове (das Unheimliche) есть метка вытеснения».

Если приложить эти категории к сказам Бажова, то их интерпретация окажется достаточно парадоксальной, особенно в применении к текстам, будто бы написанным для детей. Как мы могли убедиться, в сказах Бажова зловещее крайне редко ведет к буквальному возвращению героя домой. Если герой и возвращается к себе домой, то ненадолго; если дом создается заново, то оказывается непрочным и пронизанным деструктивной энергией зловещего – отсюда смерть главного героя, следующая за, казалось бы, счастливым концом в таких сказах, как «Медной Горы Хозяйка» или «Синюшкин колодец»; отсюда иллюзорность семейной гармонии в таких циклах сказов, как «Каменный цветок» – «Горный мастер» – «Хрупкая веточка» или «Про

Великого Полоза» – «Змеиный след». Не возвращение в родной дом, а *бегство* представляется куда более счастливым финалом бажовских сюжетов – либо буквальное исчезновение главного героя или героини, или уход в царство Хозяйки. Из четырнадцати сказов, вошедших в первоначальную редакцию «Малахитовой шкатулки», семь заканчиваются именно так. Кроме очевидных Танюшки из «Малахитовой шкатулки» и «Данилы-мастера, в этом контексте вспоминаются сын Данилы и Катерины Митюха из «Хрупкой веточки», бунтарь Андрюха из «Двух ящерок», Дуня из «Кошачьих ушей», Марко из «Маркова камня», таинственная Змеевка из «Змеиного следа», Денис из «Жабреева ходка». Особенно примечательно бегство Айлыпа из «Золотого волоса»: после трех попыток украсть свою возлюбленную у ее отца, Золотого Полоза, герой прячется вместе с суженой под озером – что может быть понято как метафора царства смерти – где находится все нужное для жизни, но главным образом для любви и свободы.

Фантазм бегства, так отчетливо проявившийся в сказах, по-видимому, прямо соотносится с ситуацией письма. В ожидании ареста, Бажов пытался отвлечься погружением в мир фантазии, который окружал его детство и который вписывал его личность в более давнюю, сугубо уральскую, историю. Не имеет большого значения, действительно ли Бажов слышал что-то подобное сказам в детстве, или, настроившись на «волну памяти», свободно импровизировал в «уральском стиле» (который тут же и создавал) – ведь дело не в том, *куда* бежал писатель, а *откуда*. Созданный им мир – это побег из советской истории, а в дореволюционную этнографию Урала или в мир фантазии на темы уральской этнографии, неважно. Важно то, что этот мир давно *погребен и забыт,* что все реальные связи с ним утрачены. А вернее, то, что связывает советский мир и «уральскую древность» только одно – фантастическая жуть. «Малахитовая шкатулка» с этой точки зрения представляется картой побега из ненадежного дома на погребенную, тайную, родину; родину не в абстрактном, а в конкретном, культурном и биографическом смысле.

В этом контексте понятно, что Хозяйка Медной Горы становится зловещим двойником и антагонистом патриархальной Родины-Матери, мифологемы, создаваемой имперской культурой 1930-50-х. Эта гипотеза позволяет понять и то, почему все духи гор у Бажова – женщины, т. е. фигуры, подрывающие патриархальную власть, и почему, как упоминалось, Хозяйка акцентировано наделена неславянскими чертами, которые, к тому же, сплетены с чертами хтонического животного – змеи или ящерицы. Этническая «инакость» усугублена чертами монстра – но именно этот страшный и в то же время влекущий образ становится воплощением утраченного дома, вернуться в который можно только, пройдя через вр*е*менную или постоянную смерть. Даже сексуальная свобода, предполагаемая образом Хозяйки, звучала антитезой насаждаемой в 30-е годы патриархальной морали[12].

Как показывает анализ, даже в своих побегах герои Бажова находят не прочный дом, а зловещее – пугающие и разрушительные силы, скрытые в родном и знакомом мире. Дом (Heim), в котором можно было бы спрятаться от террора «большой» Родины (Heimat) – не забудем, что именно этим Бажов и занимался в доме на улице Чапаева – оборачивается в сказах *не-местом*, т.е. утопией, одновременно привлекательной и пугающей. Он, этот воображаемый дом, завораживает эротизмом, но этот Эрос неотделим от Танатоса; и красота этого мира неотделима от влечения к смерти как наиболее радикальному побегу. Дом в царстве Хозяйки Медной Горы обещает защиту от жестоких властей и социальных несправедливостей; зловещее надежно обороняет беглеца от их посягательств. Но дом этот защищен не только от вторжений социума и истории; он расположен подозрительно близко к границам смерти, под землей или под водой, что одновременно наполняет его вечной и неизменной красотой.

Почему же зловещее окрашивает образ дома, а шире – Урала в сказах Бажова? Иными словами, почему зловещее поглощает образ локальной, домашней родины? Возможны несколько объяснений, но на первом плане, конечно, страх «большой», государственной родины. Другой причиной является сознание гибели того традиционного уклада, который был жив еще в годы бажовского детства, но исчез без следа в советские 30-е, вытесненный громадами индустриализации. Именно страх перед государством в сочетании с памятью об исторической утрате старо-уральского дома спроецировался и на бажовский образ Урала, символом которого и стала Хозяйка Медной Горы.

Можно заключить, что важнейшей темой бажовских сказов стала необратимая трансформация дома, локальной родины – даже в варианте, альтернативном официальному, государственническому дискурсу – в нечто зловещее: одновременно родное и неузнаваемое, влекущее и пугающее, утопичное и смертельное. Эта трансформация обнажает глубокую травму 1930-х, выходящую за пределы советской социополитики, но имеющую самое непосредственное отношение к глобальным проблемам модерности. Эта травма, по-видимому, вызвана свойственным модерности вытеснением локальных культур индустриализированными и анонимными формами жизни; а местной памяти – государственными нарративами. Вместе с тем, сама попытка Бажова преодолеть эту травму с помощью фантазма побега на «древнюю родину» – в царство Хозяйки Медной Горы оказывается крайне двусмысленной: бегство из модерной истории приводит в утопический мир застывшей, вечной красоты (мир, граничащий, как не раз говорилось, со смертью), который подозрительно, а вернее *зловеще*, в отражениях горного зеркала, разыгрывает советский выход из истории во вневременную утопию.

Впрочем, возможны и другие интерпретации зловещего в сказах – среди которых заслуживает особого обсуждения тема имперского бессознательного, хранящего память о колонизации коренных народов, которые якобы ушли в гору, сохранив там, в глубине недр, свою культуру, свою древнюю родину. В этом контексте особенно примечательны мотивы, сближающие Хозяйку с языческими культами Великой Богини, нередко изображаемой как хтоническое существо[13].

Вытеснение исторической травмы через фантастические и, в особенности, монструозные и зловещие образы помещает Бажова в контекст тенденции, которую А. Эткинд выделил на материале постсоветской литературы и назвал *магическим историзмом*: «История и магия – странные компаньоны. Привидения и ведьмы внеисторичны, но охота на ведьм и ghost tours воплощают соответствующие исторические ситуации. Привидения, вампиры, оборотни и другие монстры помогают писателям и читателям говорить об истории, непостижимой иным образом. Таким был советский период с его “неоправданными репрессиями.” Зловещий пейзаж постсоветской литературы сигнализирует провал иных, более традиционных способов понимания социальной реальности. Вызовом для читателей становится не ясность социальной и культурной критики, но неисчерпаемая фантазия создателей альтернативных версий прошлого»[14]. Эти слова кажутся написанными о Бажове, что свидетельствует о том, что прототипы магического историзма присутствуют в советской культуре, а постсоветские феномены лишь *выявляют* то, что было скрыто в 1930-50-е (тоже в своем роде возвращение подавленного).

Известный американский исследователь литературных сказок Джек Зайпс писал: «Сам акт чтения сказки представляет собой зловещий опыт поскольку он отделяет читателя от ограничений, накладываемых реальным миром, чем позволяет распознать в подавленном нечто хорошо знакомое <…> Как только мы начинаем читать или слушать сказку, тут как тут эффект остранения или отделения от знакомого мира, проецирующий зловещее, которое одновременно пугает и успокаивает»[15]. Эта характеристика в полной мере подходит сказам Бажова, хотя эффект зловещего здесь явно превосходит, а вернее, радикально расширяет границы этой категории, оформившиеся в сказочном жанре. Обещанием побега из истории и открытие зловещего там, куда этот побег устремлен, эти эффекты и впрямь одновременно «пугали и успокаивали» советского читателя. Сказы пугали зрелищем смерти, гибельного соблазна и парализующего бессилия на месте родного дома. Они также успокаивали тем, что позволяли артикулировать травму исторической утраты локальной культуры и страха перед «большой» Родиной. Таким образом, сказы Бажова вступали в контакт с советским бессознательным, как индивидуальным,

так и коллективным. Этим, вероятно и объясняется *фантастическая* популярность «Малахитовой шкатулки» среди многих советских и, возможно, постсоветских поколений. Этим же, по-видимому, объясняется и практическая непереводимость сказов – не только лингвистическая, но и, в первую очередь, культурная[16].

---

[1] Подробнее о жанровой двусмысленности бажовских сказов см.: *Михнюкевич В.* Фольклорные истоки сказов П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия. Под ред. В. В. Блажеса и М. А. Литовской. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 449-454.

[2] Terras Victor, ed. *Handbook of Russian Literature.* New Haven and London: Yale UP, 1985. P. 420.

[3] См. об этом: *Блажес В. В.* К истории создания бажовских сказов // Известия УрГУ, 2003, №5-1. С. 3.

[4] Об отношении сказов Бажов к соцреализму см.: *Круглова Т. А.* П. П. Бажов и социалистический реализм // Творчество Бажова в меняющемся мире. Под ред. В. В. Блажеса. Екатеринбург, 2004. С. 18-27. О роли фольлора в сталинской культуре см.: *Миллер Ф.* Сталинский фольклор. СПб: Академический проект, 2006; *Богданов К. А.* Vox populi: Фольклорные жанры в советской культуре. М.: НЛО, 2009; *Юстус У.* Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // Соцреалистический канон. Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб: Академический проект, 2000. С. 70-86; Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в Советской стране: Ст. и материалы / Под ред. К. Богданова, Р. Николози, Ю. Мурашова. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

[5] *Нахамкин С.* Егор Гайдар: «У меня корни, которыми можно гордиться» // Известия-Наука, 21 января, 2004, URL: http://izvestia.ru/news/286028#ixzz2viSHDnio

[6] *Фрейд З.* Зловещее/ Пер. А. В. Гараджа. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Freid/Zlov.php Далее ссылки на Фрейда, кроме оговоренных случаев, приводятся по этому изданию.

[7] См.: *Trites Roberta S, "*The Uncanny in Children's Literature," *Children's* Literature Association Quarterly, 26: 4 (2001-2002): 162-211; *Coats Karen,* "Underwriting the Uncanny: The Role of Children's Literature in the Economy of the Subject," Paradoxa: Studies in World Literary Genres, 3 (1997): 489-97; *Zipes Jack*, "The Potential of Liberating Fairy Tales for Children*,"* New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation, 13: 2 (1982): 309-321.

[8] *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. М.: Наука, 1979. С. 81.

[9] *Блажес В. В.* «Медной Горы Хозяйка» // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 252.

[10] Выразительной параллелью к Змеиному празднику может послужить празднование Параскевы Пятницы (28 октября), который считается примером двоеверия, подменившего культом христианской святой куда более древние славянские ритуалы, посвящённые Мокоши. Во время Змеиного праздника, как и на Параскеву Пятницу, запрещена всякая женская работа (См.: *Hubbs Joanna.* Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture (Bloomington: Indiana UP, 1988), 116-23). Та же исследовательница указывает на связь мотива змеи с сексуальностью: «Луна-дождь-плодородие-женщина-змея [эта цепочка мотивов] служит означаемым смерти и возрождения в фольлоре, окружающем как Бабу Ягу, так и европейские гадания по фазам Луны» (ibid., 45).

[11] «Цветение и цветы символизируют женские гениталии, в особенности, девственность» Blossoms and flowers indicate women's genital, or, in particular, virginity" (*Sigmund Freud,* "Symbolism in Dreams," Freud. Standard Edition, trans. from German and under General Editorship of James Stracheu, in collaboration with Anna Freud (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1955), vol. XV, p.158).

[12] Показательно, что в фильме А. Птушко «Каменный цветок» (1946), на роль Хозяйки была выбрана Тамара Макарова, представляющая именно славянскую красавицу, Мать-Россию, а не «этнического другого». К тому же, Малахитница подчеркнуто не замужем, а Макарова появлялась в традиционном наряде замужней женщины, т. е. материнской фигуры, а не опасной соблазнительницы.

[13] О неславянских, в первую очередь, мансийских (вогульских) источниках образности сказов см.: *Иванов Алексей.* Угорский архетип в демонологии сказов П. П. Бажова // Творчество Бажова в меняющемся мире. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, Институт социологии РАН, 2004. С 142-55.

[14] *Etkind Alexander.* Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied. Stanford: Stanford University Press, 2013. P.234.

[15] *Zipes, Jack*. The Potential of Liberating Fairy Tales for Children// New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation, 13: 2 (1982). P. 309.

[16] Так, на английском с момента публикации книги вышло всего два перевода (совершенно забытых и не оставивших следа): The Malachite Casket: Tales from the Urals, trans. *Alan Moray Williams (*London, New York: Hutchinson, 1944) и The Mistress of the Copper Mountain: Tales from the Urals, trans. *James Riordan* (London: F.Muller, 1974).

М. А. Литовская

ТВОРЧЕСТВО П. П. БАЖОВА И ПРОБЛЕМА КОМПРОМИССА В ИСКУССТВЕ*

П. П. Бажов, являющийся для русского Урала своего рода «гением места», занял в отечественной литературе уникальное положение человека, чьи художественные тексты были восприняты как приемлемые для советской власти в период самого жесткого идеологического надзора, оказались созвучны представлению жителей региона о себе и своем месте в мире, органично вписались в историю развития отечественной словесности и относительно благополучно пережили смену общественного строя и доминирующих культурных парадигм. Причина столь редкого совпадения лежит, на наш взгляд, как в сугубо эстетических достоинствах бажовских сказов, так и в сложившейся на протяжении жизни писателя творческой стратегии, позволившей ему при жизни органично балансировать между государственными требованиями и насущной потребностью аудитории, а его текстам занять нишу нестареющей классики – главного представителя Урала в мировой культуре.

Бажов, родившийся в семье рабочего в 1879 году, получил типичное для гуманитарно одаренного мальчика из социальных низов духовное образование и стал преподавателем, немало – в силу статуса – занимаясь общественной работой. Когда подошло время революций, он активно и много занимается политической деятельностью, потом долгое время работает в издательствах и газете. Судьба, в первой половине жизни постоянно сталкивая Бажова с кардинальным несовпадением первоначальных социальных ожиданий и наличной реальности, сформировала у него выношенную мировоззренческую установку, определившую, среди прочего, и его писательские приоритеты. Непреходящими ценностями для него стали оседлость, глубокая привязанность к месту своего жительства, крепкая семья, умение продуманно и с отдачей выполнять определенную для себя как важная работу. Убежденность в том, что человек не только формируется местом и временем, но сам формирует место и время, что свое в*и*дение мира необходимо последовательно отстаивать, лежат в основе всего творчества Бажова.

Бажов обратился к профессиональным литературным занятиям, когда ему было уже за сорок, и досказовое его творчество носило, на первый взгляд, конъюнктурный характер. Он начинает с очерковых книг на исторические темы. «Уральские были. Из недавнего быта Уральских заводов» (1924), «За

---

* Вариант статьи под названием «Фабульные крючочки и петельки» поэтика компромисса в творчестве П.П. Бажова» см: Известия Уральского университета. Серия “Гуманитарные науки”. 2014. № 2 (126)

советскую правду» (1925), «К расчету!» (1925), «Пять ступеней коллективизации» (1930), «Бойцы первого призыва» (1934), «Формирование на ходу. К истории Камышловского 254-го 29-й дивизии полка» (1936) современному читателю практически неизвестны, и воспринимаются как типичная актуальная журналистика, где автор, как может, расцвечивает сверху спущенные тезисы об обязательности изображения тяжелой жизни рабочих до революции, нарастании революционных настроений в фабрично-заводской среде, триумфальном шествии советской власти и преодолимых трудностях строительства нового социалистического хозяйства. Однако комментарии Бажова к его собственным книгам, а также возможность ретроспективно оценить сделанное им в контексте как эпохи в целом, так и дальнейшего его творческого пути, позволяют уточнить эти прямолинейные оценки.

Бажов – об этом свидетельствует даже далеко не полностью опубликованная его переписка – осознавал социальную ответственность писателя и, видимо, не испытывал особых иллюзий по поводу независимости литературного творчества. Он сдержанно оценивает свои возможности как литератора, но при этом последовательно ведет одну линию, всеми доступными средствами привлекая внимание читателя к важным для него проблемно-тематическим поворотам. Сам имея цензорский опыт, не один год правя письма раб- и селькоров, сочиняя заметки в газеты, Бажов понимал важность балансировки между открытостью авторской позиции и ограничениями, накладываемыми литературным полем, между частной честностью пишущего и жесткими государственными требованиями. Поэтому такое место в его творчестве занимает поиск форм, позволяющих в наличных советских условиях выразить то, что он считает значительным, даже если оно идет вразрез с политическими установками.

Ценность первых бажовских книг при нашем повороте темы состоит в том, что они позволяют увидеть, как журналист ищет возможность выйти за пределы выполнения актуального заказа, чтобы передать важное для себя содержание. Сам Бажов в конце творческого пути свои первые книги не без иронии именовал «простейшим мемуарным родом, – “чему свидетель я в жизни был”», «продукцией летописного порядка»[1]. Так, книгу «Уральские были», имеющую подзаголовок «Из недавнего быта Сысертских заводов», содержащую богатейший исторический материал, Бажов начинает с воспоминания – бытовой зарисовки, тема которой – очередное временное увольнение отца с завода. Такое начало вполне отвечает условиям рассказа о прошлом, создаваемом для советского издательства, где в воспоминаниях человека из рабочей среды важно было показать тяготы жизни пролетариев в дореволюционной России.

При этом в название книги включена жанровая номинация «быль». Содержательность этого жанра предполагает ряд условий: историческую дис-

танцию между временем действия и временем создания текста, ориентацию на локально ограниченный, известный немногим материал, неразличения реально бывшего и вымышленного вплоть до фантастического, и, наконец, установку на коллективную культурную память. Бажов последовательно скрывает за доминирующей «коллективной» позицией, противопоставляющей интересы рабочих и «бар», свой интерес, в первую очередь, к описанию уникального уральского типа жизнеустройства.

Последующее досказовое творчество оказалось куда более жестко сковано актуальными политическими требованиями. К первой книге были добавлены недостающие с точки зрения государственно-партийных органов фрагменты: изображение не просто спонтанного недовольства уральских рабочих происходящим на заводах, но также их политической борьбы за свои интересы, по сути, последовательного рассказа о революционном движении в одном из регионов России. Бажов книгу с вынесенным в заголовок ключевым для классовой борьбы на Урале понятием «К расчету!» выпускает, но акцент уже делает не на личных воспоминаниях и преданиях, а на разного рода официальных свидетельствах. Так же дисциплинированно, но сдержанно будут написаны последующие его очерковые книги.

Бажов, принимая «заказ», заведомо не должен был нарушать предложенную заранее партийную интерпретацию событий. Единственное, что он мог допустить, – показать внутренний зазор между нею и позицией свидетеля, публицистически выравнивая бывшее – то, что вспомнили повествователь и его информанты – и должное, сохраненное в соответствующим образом «прореженных» документах. Бажов-повествователь наблюдателен и достаточно честен, поэтому картина, созданная им, в любом случае многограннее им же проведенного ее толкования. Он старается соблюсти полноту в описании социальной реальности прошлого (экспроприации, рейды карательных отрядов с обеих сторон и т.п.), одновременно пропагандистски сухо оправдывая все действия красных в соответствии с политической конъюнктурой середины 1930-х годов. Чуть позже он на собственном опыте убедится в опасности такого подхода: в случае смены политического вектора в тогдашних условиях «из оборота» изымалась не только книга, но и ее автор.

На известное внутреннее сопротивление «заказу» Бажов указывает, характеризуя жанровую природу этих своих книг как исторический очерк: «Род литературы, в котором я работаю, это исторический очерк. Писать документальную историю полка я не берусь»[2]. Противопоставление «истории» и «очерка» неслучайно. Бажов был опытным партийным журналистом, до этого его готовили к карьере священника, и, конечно, он отчетливо осознавал, что история предполагает цельную концепцию, которая не столько определяется видимой автором «объективностью», сколько изначально задается «сверху». Документальные факты, так или иначе, автору приходится непротиворечиво в

эту концепцию вписывать. Обязывающей жесткости Бажов стремился избегать, предпочитая жанры с заложенной в них установкой на описание события, а не на его однозначное концептуальное осмысление.

Возможно, именно поэтому Бажов постоянно говорит о «мемуарности» (= подчеркнутой субъективности) своих книг. Поэтому же он настаивает на очерке, жанре более свободном, допускающем и прерывистость изображение, и неполноту предлагаемого читателю знания. Объяснения, данные Бажовым уже в первой его книге, подчеркивают, что он не имеет права на окончательные выводы: «… мне за детские годы пришлось пожить – и не по одному разу – во всех заводах Сысертского округа. Не порывал связи с заводами и потом, хотя надо сказать, что эта связь была случайной. Знал лишь о выдающихся фактах заводской жизни: о смене начальства, о крупном недоразумении с рабочими, о каком-нибудь заводском "казусе". С такой внешней стороны жизнь Сысертского округа была мне известна приблизительно на протяжении тридцати лет… Многое из этой жизни, как я убедился, было типичным для всего горнозаводского Урала, поэтому я и решаюсь воспроизвести сохранившиеся в памяти обрывки картин заводского быта за последние три десятка лет перед революцией. Должен оговориться, что постоянного касательства к заводскому делу я никогда не имел, поэтому многое, может быть, очень важное, ускользнуло от моего внимания»[3].

Бажова как литератора, обладающего необходимой государственной дисциплиной, способностью писать доходчиво и ярко, привлекают к созданию советского варианта истории Урала, и он целое десятилетие отдает выполнению этого задания, пока не предпринимает редкую по тем временам попытку пойти вразрез с официально навязываемой интерпретацией, создав свой вариант «уральского» истории, опираясь на иное, чем в государственном варианте, основание – коллективную память.

В 1930-е – первой половине 1940-х годов, когда Бажов-писатель работал наиболее активно, несовпадение коллективной памяти с историей как нарративом проявлялось особенно отчетливо, так как в этот период шло открытое формирования новых общественных стереотипов, которые должны были обусловливать возникновение в коллективном сознании схематизированных образов разнородных явлений, в частности, непротиворечивую целостную «картину прошлого», которую бы значительная часть общества начала воспринимать как естественную[4].

Бажов с юности собирал данные по истории Урала, многое помнил сам, сопоставление известного ему со многим из того, что описывалось в литературе, как до-, так и послереволюционной, вызывало у него раздражение и несогласие. Не случайно в письме к Л. Скорино он пеняет ей, что хорошо бы при анализе его биографии «сконцентрировать внимание на малоизвестном материале и среде, которая в прошлом освещалась неправильно»[5]. Это непра-

вильное может быть обусловлено не обязательно злым умыслом, но, например, несовпадением опыта пишущего и тех, кого он описывает. Так, комментируя путевые заметки Вередревского, иронизировавшего по поводу «ограниченности» провинциалов, Бажов замечает: «Дело вовсе не в ограниченности вкуса к комфорту, а в другом понимании этого комфорта»[6]. Писатель, заставший исчезающий на глазах уклад, ощущает свою ответственность за сохранение его хотя бы в слове, выступая против принижения прошлого.

Воссоздание образа Урала, запечатленного коллективной и индивидуальной памятью, и становится сверхзадачей писателя. Естественная историческая память социальных групп в XX веке серьезно трансформировалась. Большую роль в этом процессе играла профессиональная историография, достижения которой в эпоху всеобщего образования, подвергаясь предварительно известному упрощению, транслировались в широкие народные массы. События прошлого отбирались и типологизировались для истории не теми, кто долгое время хранил живую память о них. Спасти воспоминания о том, что было важно для уходящей с арены истории социальной группы, можно, только письменно зафиксировав их в форме связного рассказа[7].

Стремление рассказать читателям о своем мире и восстановить правду взаимосвязаны, в такой постановке вопроса заложен мощный протестный потенциал. Бажов стремится актуализировать в регионе свой вариант исторических событий, основанный на собственных воспоминаниях и рассказах, бытовавших в уральских заводах, решается создавать тексты, опирающиеся на свое мнение, а не на готовые интерпретации, с которыми он ведет осторожную, но неуступчивую борьбу. Он стремится сделать общедоступной, то есть авторитетной свою интерпретацию доступного исторического материала, для чего необходимо было найти максимально яркую форму, способную организовывать исторический материал.

В середине 1930-х годов Бажов возвращается к материалу «Уральских былей» под двумя существенно отличными друг от друга и от всего ранее им написанного углами зрения. Первый был вполне традиционным. Бажов пишет автобиографическую повесть «Зеленая кобылка», где, рассказывая о детях рабочих уральского завода, опровергает принятое в литературе изображение жизни дореволюционных рабочих как страшного нищенского существования. Преодоление поверхностного видения истории – один из важнейших посылов бажовского творчества. Позже он объяснит, что в его повесть пришло от внутренней протестной потребности, а что – наоборот – от необходимости сделать «проходимый» текст. «Приключения мальчуганов, помощь революционеру – все это лишь фабульные крючочки и петельки. Главным ставилось другое и совсем не маленькое. Хотелось по-другому показать воспитание ребят в средней рабочей семье, в противовес тому, что у нас нередко изображалось. Да, была темнота, но не такая беспросветная, как в «Растеряевой

улице», в подъячевских рассказах или даже в чеховских «Мужиках». Была и нужда, и материальная ограниченность, но ребята не дистрофиками росли: из них ведь выходили те мастера и подмастерья, которые играючи ворочали клещами шестипудовые крицы и подбрасывали в валок тяжелые полосы раскаленного железа»[8].

Бажов, как видим, прекрасно понимает роль компромисса в современной ему литературе: создание текста по готовым фабульным моделям (уже была издана повесть А. Гайдара «Р.В.С. » и др. тексты о спасении детьми «красных») позволяет не только издать его, но и помочь читателю обнаружить в нем принципиальную новизну интерпретации, по сути, включить мемуарный материал в готовую популярную схему рассказа о детях, спасающих революционера. Однако содержательный ореол жанра не позволяет писателю достичь генерализующего результата: автобиографическое повествование слишком локализованно и недостаточно авторитетно для того, чтобы стать базой потенциальной региональной истории. Бажов хочет преодолеть заложенную в структуру жанра ограниченность. «Хотелось бы заменить свою биографию биографией той заводской среды, фольклор и говор которой привлекли внимание читателей к вещам за моей подписью… Это гораздо важней, чем привлекать внимание к географическим пунктам и хронологическим датам своей жизни, которая ничем не примечательна», – писал П. П. Бажов в письме Л. И. Апарникову 30 октября 1946 года[9]. Позже в рамках того же типа автобиографического повествования будет создана книга «Дальнее – близкое», но сомнения писателя не снимаются: «габариты биографии», помогая уйти от предопределенной публицистичности, в то же время чреваты «узкой односторонностью»[10].

Второй путь в направлении создания новой истории оказался более продуктивным. Бажов кардинально меняет используемый им жанр и начинает работать со сказом, который к этому времени отошел на периферию русской литературы. Бажов, очевидно, «запаздывал» по отношению ко всему литературному процессу, но появление подобной формы на фоне нарастающего доминирования авторитетного слова делало бажовские тексты более заметными. Художественный потенциал сказа позволял Бажову решить принципиально важную задачу: включить свое, идущее вразрез с официальным, понимание исторических событий в границы «чужого» видения происходящего. Главной особенностью художественной структуры сказа является, как известно, его специфическая субъективность, возведенная в основной формообразующий принцип[11]. В случае Бажова он базируется на имплицитном противопоставлении истории как сознательно сформированной в определенных интересах системы объяснения и группировки определенных фактов и памяти как спонтанно возникающей формы сохранения неких актуальных для индивида или группы фактов и их оценок. Идеологические требования к памяти как явлению сознания, в соответствии с советскими установками легко подвергающемуся

перестройке, не были столь жесткими, как к истории. Следовательно, было возможно, зафиксировав тексты как тексты памяти, предложить существенно отличный от официального вариант описания прошлого.

Рассказчиком в сказах выступает старый рабочий-мастер. Жизненный опыт рассказчика заведомо делает значимым в глазах читателя то, о чем он говорит, ведь он является носителем уникального образа прошлого, выработанного предками современных обитателей Урала. Рассказчик Бажова наделен стремлением открыть слушателю глаза, восстановить сокрытую истину, связанную с прошлом: «Про наших Златоустовских сдавна сплетка пущена, будто они мастерству у немцев учились.<…> И в книжках будто бы так записано. Только этот разговор в половинку уха слушать надо, а в другую половинку то лови, что наши старики сказывают. Вот тогда и поймешь – как дело было, – кто у кого учился»[12]. Он, по сути, является долитературным «голосом» своего сословия: «Наше семейство из коренных невьянских будет. На этом самом заводе начало получило <...>. Тоже, поди, за эти годы наши семейные что-нибудь видели. И глухонемых в роду не бывало. Одни, значит, рассказывали, другие слушали, а потом сами рассказывали. Если такое собрать, много занятного окажется»[13].

Бажов, ориентируясь на речевую манеру заводского старожила, рассказывает историю Урала не через «историю фабрик и заводов» или народных бунтов, а через историю мастеров – горщиков, золотоискателей, гранильщиков, металлургов. Историческое время в рассказах конечно, маркируется именем того, кто в тот период стоял у власти или каким-то общенародным событием, но содержательно наполняется достижением того или иного мастера – сделанной вазой, найденным самородком, отчеканенным узором, или чудесным событием, тесно связанным с Тайной Силой – персонифицированными творческими возможностями природы. Рабочий человек, живущий насыщенно и творчески, испытывающий глубочайшие чувства свободы, тоски, ярости и радости, лишенный обывательской ограниченности, обладающий ярким незаемным словом, – Бажов показывает неидеальных героев в сложнейших жизненных ситуациях, неизменно вызывая восхищение их верностью себе. Этот социальный тип, воплощенный во множестве бажовских персонажей, получает, благодаря найденной форме, не просто возможность «высказаться», но «передать» более молодому человеку из другого – социалистического – времени цельную и не утратившую актуальности систему ценностей.

То, что сказ выполнял у Бажова в известной степени «защитные» функции, подчеркивалось стремлением писателя выдать свои тексты за фольклорные, подчеркивая опору на авторитет народа. Как известно, сказы Бажова вызывали подозрение как не вполне самостоятельные, но в нашем случае важно, что этому подозрению сам Бажов немало способствовал. И тогда, когда в начале своей сказовой деятельности называл их фольклорными записями. И тогда,

когда ближе к концу жизни утверждал, что может писать только на основании готового «чужого» материала[14]. Характерны в этом смысле опасения Бажова оказаться непонятым в случае его отказа от фольклорной (коллективной) основы. В письме к своему биографу Л. Скорино, анализируя отклики на московское издание «Зеленой кобылки», он не без раздражения пишет, что «о главном никто даже не упоминает». И высказывает предположение, почему так произошло: «О чем это говорит? Только о том, что изучаемый Вами объект, как осенний листок, совершенно беспомощен, оторвавшись от дерева – фольклора. Беспомощен настолько, что даже редактирующие его люди не очень отчетливо понимают, что же он хотел сказать»[15].

Воссоздавая чужое видение, Бажов передает его рабочему. Это закономерно биографически и тактически выигрышно, так как именно ради рабочего человека, согласно раннесоветской пропаганде, происходили все изменения в России. Сказ становится формой выражения коллективного знания, которое в контексте времени и идеологических установок эпохи не может подвергаться пересмотру; рабочий, по крайней мере, официально считался носителем безупречно правильной точки зрения. Кроме того, в фольклорном контексте вся сказочная символика, разработанная Бажовым, отчасти сконтаминированная, отчасти изобретенная им самим, также оказывается более авторитетной как порождение не авторской, но «народной» фантазии.

Нельзя не сказать и о том, что найденный Бажовым способ говорить о прошлом оказался для жителей Урала как нельзя более своевременным, так как индустриализация лишила край запечатленного в дореволюционном искусстве своеобразия. Переустройство жизни шло очень трудно, требовало от большинства участвующих в нем сверхусилий, необходимы были опоры, которые могли бы помочь людям, как местным, так и многочисленным добровольным и насильственным приезжим, преодолеть углубляющийся социальный и идентификационный кризис. Именно в такой тяжелый период появляются бажовские сказы, являющие образец синтеза профессионального и стихийного словесного искусства, создаваемые в формате литературы «для народа», написанные от лица людей труда. Они предложили доступные сознанию широкого читателя яркие образы, созвучные представлению людей региона о себе и своем месте.

Бажов дарит региону подарок, от которого невозможно отказаться: создает тексты, которые могут выступать в обществе в качестве носителей «знаков» идентичности, использоваться как властью, так и рядовыми жителями в разнообразных ситуациях, идет ли речь о практиках мобилизации или – напротив – релаксации, о режиме самокритики или – напротив – самовосхваления. В сказах нет пустого оптимизма, человеческая жизнь в них изображена как процесс нелегкий, но они дают каждому читателю понятное правило полноценного существования, которое именуется «живинкой в деле».

Переживший революцию и Гражданскую войну, преследования за свои политические взгляды и всесоюзную славу, Бажов явно не был радикалом в отстаивании собственной позиции. Сложная и неизбежная система компромиссов, характерная для его деятельности в качестве организатора просвещения, редактора, депутата Верховного Совета СССР, председателя Свердловского отделения СП СССР, обычно именуемая мемуаристами мудростью, проявлялась и в творчестве. Постоянное стремление Бажова уточнять региональную историю, сделать видимым и авторитетным свое мнение о ней, предложить альтернативу тем концепциям, что закрепляли его предшественники и формировало современное ему государство, то есть в конечном итоге выиграть борьбу за «право памяти», побуждало писателя тщательно учитывать свои возможности, использовать «защитный» потенциал выбираемых им повествовательных форм, работать с доказавшими свою эффективность приемами.

---

[1] *Батин М. А.* Павел Бажов. Свердловск: Сред-Урал. кн. изд-во, 1976. С. 48.

[2] Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 529.

[3] *Бажов П. П.* Сочинения: В 3 т. /Под общей ред. В.А. Бажовой и др. М.: ГИХЛ, 1952. Т.3. С. 10.

[4] Подробнее об этом см.: *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое лит. обозрение. С. 266-306.

[5] *Бажов П. П.* Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск: Свердл. кн. изд-во, 1955. С. 157.

[6] Там же. С. 176-177.

[7] См. об этом: *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2 – 3 (40 – 41). UTL: http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html (дата обращения 20.02.2014).

[8] *Бажов В. П.* Публицистика… С. 164.

[9] Цит. по: Бажовская энциклопедия. С. 551.

[10] *Бажов П. П.* Публицистика…С. 56.

[11] *Васильев И. Е.* Сказ // Бажовская энциклопедия. С. 376-378 2007. 592 С. 376.

[13] *Бажов П. П.* Сочинения: В 3 т. Т.3. С. 22.

[14] *Там же.* Т. 2. С. 97.

[15] *Бажов П. П.* Публицистика…С. 164.

А. А. Медведев

«БЕСТИАРИЙ» П. П. БАЖОВА И ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

В бажововедении зооморфные образы Бажова рассматривались по преимуществу с точки зрения фольклорной традиции и их хтонической природы (Великий Полоз, голубая змейка, медянка, ящерицы, земляная кошка)[1]. В данной статье предлагается рассмотреть отдельные бажовские образы животных в христианской историко-культурной перспективе.

В русской культуре любовь к животным образует целую традицию, имеющую прежде всего христианские источники. Сострадательная, жалостливая любовь к животным в христианстве выступает важнейшим свойством духовного совершенства, неотъемлемой чертой святости: «Праведникъ милуетъ душы скотовъ своихъ: утробы же нечестивыхъ немилостивны (Праведный печется и о жизни скота своего, сердце же нечестивых жестоко)» – говорится в Книге Притчей Соломоновых (Притч. 12, 10). Это представление о праведнике раскроет в своем знаменитом слове о *милующем сердце* христианский мистик VII в. преп. Исаак Сирин, для которого «великая жалость» к животным, уподобляющая человека Богу в Его кенотической любви, – проявление духовной чистоты: «Что такое чистота? Кратко сказать: сердце, милующее всякую тварную природу. <…> И что такое сердце милующее? – и сказал: возгорение сердца у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слезы. От великой и сильной жалости, объемлющей сердце, и от великого терпения умаляется сердце его, и не может оно вынести, или слышать, или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварию»[2].

Архетипическим сюжетом, выражающим этот идеал святости, стала популярнейшая в Средние века на Руси и на Западе житийная история об авве Герасиме, «иже на Иордане» (†475), вылечившем и приручившем льва. Эта история вошла в «Луг духовный» (VII в.) Иоанна Мосха (в древнерусской традиции – «Синайский патерик»), приведем ее по житию святого: «Однажды шел он по Иорданской пустыне и встретил льва, показывавшего ему свою ногу, опухшую и наполненную гноем от вонзившегося шипа. Лев кротко глядел на старца и, не умея выразить свою просьбу словами, умолял об исцелении своим смиренным видом. Старец, видя льва в такой беде, сел, взял ногу зверя и вытащил из нее шип. Когда вытек гной, он хорошо очистил рану и обвязал платком. Исцеленный лев с тех пор не покидал старца, а ходил за ним, как ученик, так что святой Герасим дивился уму и кротости зверя. Старец питал его, давая ему хлеб или иную пищу»[3]. После смерти старца лев, не вынеся раз-

луки с ним, умер на его могиле. В служении св. Герасиму льва, носившему для монастыря воду, в их взаимной любви проявляется райская гармония Адама и животных – утраченный после грехопадения идеал Эдема: «Не мог ничего выразить лев словами, но все-таки, волею Божиею, прославил старца и при его жизни, и после смерти, показав нам, как послушны были звери Адаму до его грехопадения и изгнания из рая»[4].

В русской агиографии этот сюжет варьируется в так называемом «чуде о медведе» в житиях преп. Сергия Радонежского и преп. Серафима Саровского: «Однажды преподобный Сергий заметил перед своей келией медведя; видя, что он очень голоден, подвижник сжалился над зверем, вынес ему кусок хлеба и положил на пень. С тех пор медведь стал часто приходить к келии Сергия, ожидал обычного подаяния и не отходил до тех пор, пока не получал его; преподобный радостно делился с ним хлебом, часто даже отдавал ему последний кусок. И дикий зверь в продолжение целого года каждодневно навещал пустынника»[5].

В христианстве не только рай видится как гармония человека и животных, но и цель истории – Царствие Божие, выраженное послушанием ребенку примирившихся между собой животных: «Тогда волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (ИС. 11, 6).

Раскрытие образа праведника через его любовь к животному присутствует и в популярной на Руси «Повести о Петре и Февронии Муромских» (XV-XVI вв.), где Феврония предстает читателю за ткацким станом со скачущим перед ней зайцем: «Один из княжеских отроков забрел в село, называемое Ласково. Пришел он к воротам одного дома и никого не увидел. И вошел в дом, но никто не вышел ему навстречу. Тогда вошел он в горницу и увидел удивительное зрелище: сидела в одиночестве девушка и ткала холст, а перед нею скакал заяц»[6]. В этом первом появлении Февронии в повести Д. С. Лихачев отметил необыкновенную «тишину» ее образа: «Первое появление в повести девушки Февронии запечатлено в зрительно отчетливом образе. <…> В бедном крестьянском платье Феврония сидела за ткацким станком и занималась “тихим” делом – ткала полотно, а перед нею скакал заяц, как бы символизируя собой слияние ее с природой»[7]. Эпизод с зайцем изображается на житийных иконах Петра и Февронии Муромских, а в муромской иконописи заяц Февронии напоминает играющую собачку или спящего кота»[8]. Название села, в котором живет премудрая дева, выражает ее ласкосердие (ласковое сердце). В русском языке именно словом «ласка, ласкать»[9] чаще всего обозначается любовь человека и животных: «Собака взласкалась, заласкалась. Поласкай лошадку. Всю псарню переласкал. Проласкала все утро кошку»[10].

В русской литературе XIX века агиографическая традиция милующего сердца продолжается у Н. С. Лескова, переложившего сюжет о преп. Гера-

симе по тексту «Пролога» (от 4 марта) под названием «Лев старца Герасима. Восточная легенда» (1888). Лесков дает триединство святого, льва и осленка: «Герасим положил льву руку на голову, и так и пошли рядом трое: старик, лев и осленок»[11]. Преп. Герасим достигает «Исаева чуда»: «лев лежит рядом с осликом». Святой объясняет это чудо, а также то, что лев служит ему, нося воду, лаской: «– Поступайте со всеми добром да ласкою. <…> я зверя обласкал, а теперь он мне зла и не делает»[12].

В наибольшей степени христианскую традицию милующего сердца воплощает творчество Ф. М. Достоевского, для которого, как известно, «Слова подвижнические» преп. Исаака Сирина были одним из важнейших источников, как и «чудо о медведе» из жития преп. Сергия Радонежского, о котором вспоминает старец Зосима: «…приходил раз медведь к великому святому, спасавшемуся в лесу, в малой келейке, и умилился над ним великий святой, бесстрашно вышел к нему и подал ему хлеба кусок: “Ступай, дескать, Христос с тобой”, и отошел свирепый зверь послушно и кротко, вреда не сделав. И умилился юноша на то, что отошел, вреда не сделав, и что и с ним Христос»[13].

Тема эта пронзительно-щемяще звучит в автобиографических «Записках из Мертвого дома» (1862), где животным посвящена глава («милая лошадка» Гнедко, собаки Шарик, Белка, Культяпка, гуси, козел Васька, орел). Для Достоевского, трогательно раскрывающего «характер» каждой собаки, они выступают в своей духовной красоте (смирении, кротости, любви и доверчивости) образцом для человека. Достоевский отмечал поразившую его в животных «*правдивость*, наивность»: «Они никогда не притворяются и никогда не лгут»[14]. Описание животных у Достоевского пронизано мотивом ласки – чистая, бескорыстная любовь собаки ждет от человека ответной любви: Шарик «ласково встречает каждую партию, вертит хвостом и приветливо засматривает в глаза каждому вошедшему, ожидая хоть какой-нибудь ласки. Но в продолжение многих лет она не добилась никакой ласки ни от кого, кроме разве меня. За это-то она и любила меня более всех»[15].

Судьба собак у Достоевского трагична в мире человеческой жестокости: «по воле покорившего ее» человека «вся тварь совокупно стенает и мучится доныне» (Рим. 8, 22). В страдании и униженности собаки проступает концепт христианской жертвенности. Искалеченная Белка, по причине своей физической ущербности уже не надеющаяся на ласку не только людей, но и своих собратьев, проявляет глубочайшее смирение: «Оскорбленная судьбою, она, видимо, решилась смириться. Никогда-то она ни на кого не лаяла и не ворчала, точно не смела. Жила она больше, из хлеба, за казармами; если же увидит, бывало, кого-нибудь из наших, то тотчас же еще за несколько шагов, в знак смирения, перекувырнется на спину: “Делай, дескать, со мной что тебе угодно, а я, видишь, и не думаю сопротивляться”. <…> Бывало, перекувырнется и лежит смиренно, когда какой-нибудь большой вислоухий пес бросится на нее

с рыком и лаем. Но собаки любят смирение и покорность в себе подобных. Свирепый пес немедленно укрощался…»[16]. Неожиданно проявленная к Белке ласкосердая, жалостливая любовь вызывает чувство умиления (радость сквозь слезы) и у человека, и у собаки: «Я попробовал раз ее приласкать; это было для нее так ново и неожиданно, что она вдруг вся осела к земле, на все четыре лапы, вся затрепетала и начала громко визжать от умиления. Из жалости я ласкал ее часто. Зато она и встречать меня не могла без визгу. Завидит издали и визжит, визжит болезненно и слезливо»[17].

Если в «Записках из Мертвого дома» эти христианские интенции в восприятии животных присутствуют имплицитно, то устами Зосимы Достоевский прямо говорит о глубокой духовности животных. Разгоревшимся от любви сердцем он созерцает первозданную, «благолепную» красу Божьего мира, славу Божию, разлитую сиянием по всей твари: «Посмотри <…> на коня, животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого, посмотри на лики их: какая кротость[18], какая привязанность к человеку, часто бьющему его безжалостно, какая незлобивость, какая доверчивость и какая красота в его лике. Трогательно даже это и знать, что на нем нет никакого греха, ибо всё совершенно, всё, кроме человека, безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего»[19]. В гимне всеобъемлющей любви к творению Божию от «целого» до «песчинки» Зосима призывает любить животных и отказаться человека от своей гордыни: «Животных любите: им Бог дал начало мысли и радость безмятежную. Не возмущайте же ее, не мучьте их, не отнимайте у них радости, не противьтесь мысли Божией. Человек, не возносись над животными: они безгрешны, а ты со своим величием гноишь землю своим появлением на ней и след свой гнойный оставляешь после себя – увы, почти всяк из нас!»[20].

В творчестве П. П. Бажова мы также видим имплицитное присутствие этой христианской традиции милующего сердца – не столько на историко-генетическом, сколько на архетипическом уровне. Хотя в этом контексте важен факт духовного образования Бажова, который закончил Екатеринбургское духовное училище (1889-1893), Пермскую духовную семинарию (1893-1899), а затем работал учителем в Екатеринбургском духовном училище и Екатеринбургской епархиальной школе псаломщиков, где преподавал чистописание, русский, церковнославянский и латинский языки.

В эту традицию прежде всего органично вписывается сказ «Серебряное копытце» (1938), о котором автор говорил: «Рассказы о том, что есть такой козел с серебряным копытцем, я слышал в Полднев**о**й. Слышал от Булатова, охотника. В Полдневой поисками хризолитов занимались многие. А сюжет мой»[21]. Тема милосердия вводится в самом начале сказа образом удочеренной Кокованей сиротки Дарьи, имя которой обыгрывается в тексте как «подаренушка», тем самым выражая сущность ее образа как *милосердный дар* одинокому

старику. Мотив милосердия объединяет образы Даренки и Муренки: Даренка подбирает кошку («так еще кошку драную где-то подобрала»[22]), а Кокованя берет саму Даренку. Концепт милосердия (жалости) присутствует и в сказе «Ермаковы лебеди» (1940), где Васютка (тоже сирота) именно из-за жалости спасает осиротевшие яйца лебединой пары и подкладывает их гусыне: «Пощупал рукой, – они вовсе теплые, нисколько не остудились. Васютке жалко лебедей-то, он и подумал: – А что если эти яички под баушкину гусишку подсунуть? Выведутся, поди-ко? Как бы только их в целости донести да не остудить?»[23].

Даренка и кошка Муренка предстают, таким образом, в сказе как парный образ: «Отогнать не можем», – говорит о кошке неласковая хозяйка. Это единство выражается и в рифмовке имен (Даренка – Муренка). Даренка соглашается жить с Кокованей только вместе с кошкой: «– Пойду. Только ты эту кошку Муренку тоже возьми. Гляди, какая хорошая»[24]. В этой привязанности пятилетней Даренки к кошке важна тема особого дара общения детей и животных, вытекающего из их метафизического родства, духовной чистоты. Мы видим героиню впервые рядом с кошкой, и это ее первое появление архетипически отсылает к Февронии со скачущим перед ней зайцем.

Образы девочки «по шестому году» и кошки сближаются мотивами умаления и умиления (выраженные и нагнетанием уменьшительно-ласкательных суффиксов), а также, как и у Достоевского, мотивами бедности, брошенности, ненужности их окружающим «неласковым» людям: «На голбчике, у печки, девчоночка сидит, а рядом с ней кошка бурая. Девчоночка маленькая, и кошка маленькая и до того худая да ободранная, что редко кто такую в избу пустит. Девчоночка эту кошку гладит, а она до того звонко мурлычет, что по всей избе слышно». Мурлыкание кошки (от которого и образуется ее звукоподражательное имя) становится ответом на ласковое к ней обращение: «– Неласковые, видно, твои ребята. У ней вон мурлычет»[25]. При этом Даренка любит кошку не за внешнюю красоту, наоборот, как и у Достоевского, подчеркивается внешнее безобразие «худой да ободранной» Мурены. И в финале сказа выражается жалость по исчезнувшей кошке: «Все бы хорошо, да Муренки жалко»[26].

В Кокование проступают черты праведника («старик веселый да ласковый»): его ласка проявляется не только к Даренке, но и к кошке. Как и у Лескова, образуется своеобразное триединство Кокование, Даренки и Муренки: «Вот и повел Кокованя сиротку к себе жить. Сам большой да бородатый, а она махонькая и носишко пуговкой. Идут по улице, и кошчонка ободранная за ними попрыгивает»[27].

Мурена – носительница мудрого знания, разумное, загадочное, таинственное существо («Кошка будто тоже понимает весь разговор. Трется у ног-то да мурлычет: – Пр-равильно придумал. Пр-равильно»), проводник (посредник) человека в мир чуда и волшебства. «Месячной, светлой ночью»

она научает козла выбивать серебряным копытцем драгоценные камни. А после свершившегося чуда кошка прыгает на крышу, где стоит козел, и затем они таинственным образом вместе исчезают: «Встала рядом с козлом, громко мяукнула, и ни Муренки, ни Серебряного копытца не стало»[28].

Само Серебряное копытце, хотя и называется «лесным козлом», но в его описании – все признаки оленя как чистого и одухотворенного, духоносного животного. Грациозный образ оленя создается мотивами быстрого движения, хрупкости, легкости, растительной пищи, отсутствия тяжелого запаха, блеска серебряного копытца, умиления и умаления (через нагнетание уменьшительно-ласкательных суффиксов): ростом «не выше стола, ножки тоненькие, головка легонькая», «отменные» рожки «на пять веток», «травой да листом кормится», сеном и в отличие от домашних козлов пахнет «лесом»; «по лесу какой-то комочек катится. Как ближе подкатился, разглядела, – это козел бежит. Ножки тоненькие, головка легонькая, а на рожках по пяти веточек»; «Не громко, будто кто легонький да быстрый ходит»; «Правую переднюю ножку поднял – вот топнет, а на ней серебряное копытце блестит, и рожки у козла о пяти ветках»; «Стоит, ножку поднял, а на ней серебряное копытце блестит»[29]. Важна в создании образа и нумерологическая символика рожек (пять веточек на двух рожках – пятеричная[30] и десятеричная[31]), символика серебра (чистота, целомудрие) и правой части тела (правая ножка)[32]. Само чудо – высекание копытцем драгоценных камней происходит на третий день (характерная для фольклора троичная символика завершенности и полноты) отсутствия Коковани («Третий день прошел, а все Коковани нет») на крыше балагана, то есть относится к верхнему, небесному пространству.

А. Н. Афанасьев дал этимологический анализ слова «олень» в различных языках, возводя его к санскритскому корню «r, ar – ire (ara – быстрый, *ирл.* arr – олень), который переходит в al, il, el»: «Большая часть имен, даваемых в санскрите о л е н ю, происходит от корней, указывающих на б ы с т р о т у д в и ж е н и я»[33]. Афанасьев приводит русские и сербский фольклорные тексты о приходящем на праздник (свадьба и Рождество) олене, золотые рога которого имеют светоносную силу: «народный эпос знает и з о л о т о р о г о г о о л е н я. В свадебной песне (Московская губ.) поется о нем:

<…>
В тех ли лугах ходит
о л е н ю ш к а,
Ходит о л е н ь -
з о л о т ы е р о г а.
<…>
Будешь жениться – н а
с в а д ь б у п р и д у,
З о л о т ы м р о г о м в е с ь
д в о р о с в е щ у.

В другой песне (Саратовская губ.):
В чистом поле все полынь-трава,
В той полыни ходит б е л ы й
о л е н ь,
Б е л ы й о л е н ь - з о л о т ы е
р о г а.
<…>
Станешь жениться – н а с в а д ь б у
п р и д у,
На двор взойду – весь
д в о р о с в е щ у,
В терем взойду – всех гостей
взвеселю.

Сербская колядка, обращаясь к хозяйке дома, рассказывает о св. Петре, который на праздник Рождества Христова выезжает на златорогом олене <…>. В другой сербской песне блеск золотых рогов оленя сравнивается с солнечным сиянием»[34]. Афанасьев приводит также старинную немецкую песню о «с о л н ц е в о м олене», в которой олень, выступая солярным образом, соединяет земное пространство и небесное:

Den S o n n e n h i r s c h sah ich
Von Süden kommen, <…>
Auf dem Felde standen
Seine Füsze,
Die Hörner hob er zum Himmel[35].

Солнечного оленя видел я
С юга идущего. <…>
На поле стояли
Его ноги,
Рога поднял он к небу.
(перевод с немецкого мой. – *А. М.*).

В христианском средневековом сознании олень наделялся десятью христологическими «свойствами», почитался животным Христа: отметая характерные для Античности сексуальные аспекты в символике оленя, «Отцы и теологи превращают его в чистое и целомудренное животное, олицетворение доброго христианина, атрибут или субститут Христа наряду с агнцем или единорогом. Ради этого они смело играют на созвучии слов, сближая *servus*

(*лат.* слуга) и *cervus* (*лат.* олень): олень – это Спаситель»[36]. В известной рукописи середины XV в. (Henri de Ferrières. Les Livres du roy Modus et de la royne Ratio. Pays-Bas méridionaux (Bruxelles), vers 1455) «десять ответвлений его рогов являют десять заповедей, каковые Иисус Христос даровал человеку для защиты от трех врагов: от плоти, от дьявола и от мира»[37]. Как отмечает Мишель Пастуро, «Отцы Церкви, а вслед за ними и авторы латинских бестиариев, рассматривающие оленя как солнечного зверя, солярное существо, посредника между Небом и землей, в действительности опираются на ряд древних традиций. Отсюда же берут начало все агиографические, а затем и литературные легенды о белом олене, золотом олене, крылатом олене, о встрече охотника с чудесным оленем, у которого между рогами сияет крест. Олень, к тому же, становится символом плодородия и воскрешения (разве рога не отрастают заново каждый год?), образом крещения, противником Зла. Авторы вспоминают фразу Плиния, в которой говорилось, что олень враждует со змеей, которую заставляет выползти из норы и затем убивает[38]»[39].

Ключевым для средневекового сознания становится образ оленя (*греч.* ἔλαφος, *лат.* cervus) в начальном стихе 42 (41) псалма, в котором душа праведника в своем стремлении к Богу уподобляется оленю, жаждущему воды: «Имже образомъ желаетъ елень на источники водныя, сице желаетъ душа моя къ тебе, Боже – в синодальном переводе: Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!» (ПС. 41, 2). В толковании св. Августина (Ennaratio Psalmum 41. PL, t. 36, col. 466) этот стих объясняет, почему оленя изображают на купелях и в сценах крещения: он напоминает о душе христианина, утоляющей жажду из источника жизни[40]. Византийский богослов начала XII века Евфимий Зигабен приводит толкование преп. Григория Нисского, объясняющего великую жажду оленя тем, что он «пожирает змей», как и праведник, уничтожающий свои страсти: «он из числа рогатых и чистых по закону и пустыннолюбивых животных и ему свойственно истреблять зверей и прогонять род змий дыханием и особенным видом своим. Таков и всякий праведник, ищущи горнего и истребляющей мысленных пресмыкающихся, наступающей на змей и скорпионов, как получивший от Иисуса власть <…>. Он уподобляется оленю тем, что способностью различения истребляет гнездящиеся в своей природе на подобие ядовитых животных страсти»[41]. Это восходящее к псалмическому образу толкование оленя как праведника присутствует уже у аввы Евагрия (IV в.): «Олень есть деятельный муж, который право правит беспорядочные помыслы свои»[42].

В свете этой символики Серебряное копытце предстает как идеальный прообраз, архетип светоносного, солярного оленя, несущего праздничную радость и соединяющего землю и Небо; субститут Христа; как чистое и целомудренное животное – образ праведника в его стремлении к горнему и духовной борьбе со злом.

Серебряное копытце воплощает и христианский концепт чуда – это чудотворный образ, т. е. творящий чудо[43]: «Как искры, из-под ножки-то камешки посыпались. Красные, голубые, зеленые, бирюзовые – всякие. К этой поре как раз Кокованя и вернулся. Узнать своего балагана не может. Весь он как ворох дорогих камней стал. Так и горит-переливается разными огнями. Наверху козел стоит – и все бьет да бьет серебряным копытцем, а камни сыплются да сыплются»[44]. Мир переживается как встреча с чудом и открывается порайски преображенным прежде всего ребенку с его *чистым сердцем* – даром веры, удивления, благодатного созерцания мира в его изначальной чистоте, в чем также можно увидеть христианское восприятие ребенка как высшего мерила духовности: «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18, 3). Даренка любуется звездами («Посидела опять Даренушка у окошка, полюбовалась на звезды») и камнями, при этом чистое детское любование красотой отказывается от утилитарного отношения к ней: «Кокованя сразу полшапки камней нагреб, да Даренка запросила: – Не тронь, дедо! Завтра днем еще на это поглядим»[45]. Это переживание мира как праздника, утехи (Серебряное копытце «Потешил раз, – и будет») и *дара* («люди камешки находить стали») закольцевывает сказ, который и начинается встречей деда с *Дар*енкой «в праздничный день»[46].

Таким образом, в бажовских образах животных имплицитно, на архетипическом уровне (опосредованно, через фольклорные и литературные источники) репродуцируется христианская традиция милующего сердца. Бажов раскрывает нам метафизику животных, тайну первозданной, райской гармонии человека и животных. Эта христианская перспектива придает бажовским текстам смысловую глубину, духовный универсализм и вечную актуальность.

---

[1] См.: *Швабауэр Н.* Зооморфные персонажи в сказах П. П. Бажова // Бажовская Энциклопедия / Ред.-сост. В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 161-165.

[2] *Сирин Исаак*, преп. Слова подвижнические. М.: Правило веры, 2002. Слово 48. С. 194.

[3] Житие преподобного отца нашего Герасима, жившего на Иордане // Жития Святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского: В 12 кн. 2-е изд. М.: Синодальная типография, 1903-1911. Кн. 7. Март. С. 83.

[4] Там же. С. 85.

[5] Житие и чудеса преподобного и богоносного отца нашего Сергия Радонежского, чудотворца // Жития Святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского… Кн. 1. Сентябрь. С. 518.

[6] *Ермолай Еразм*. Повесть о Петре и Февронии Муромских (XV-XVI вв.) / Подготовка текста и комм. Р. П. Дмитриевой, перевод А. А. Алексеева и Л. А. Дмитриева // Библиотека литературы Древней Руси / ИРЛИ РАН. СПб.: Наука, 2000. Т. 9 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5116

[7] *Лихачев Д. С.* Великое наследие // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 2. С. 274.

[8] *Клиценко Ю. В.* Загадки святой Февронии Муромской // Уваровские чтения – VI: Граница и пограничье в истории и культуре. Материалы научной конференции (Муром, 16-18 мая 2005 г.). Муром, 2008 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.museum-murom.ru/page.html?pid=146

[9] «*Ласкать* кого, обращаться с кем приветливо, изъявлять нежное участье, расположенье, миловать, нежить. *Ласкаться* к кому, около кого, стараться войти к кому в любовь и милость нежностями и лестью; заискивать, лаская кого; увиваться. *Ласковый*, приветливый, любовный; дружеский, милостивый и благодушный. *Ласкосердый*, у кого нежное, мягкое, ласковое сердце» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. Т. 2. С. 199).

[10] Там же.

[11] Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1989. Т. 10. С. 168.

[12] Там же. С. 169-171.

[13] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. XIV. С. 268.

[14] Там же. Т. XX. С. 171.

[15] Там же. Т. IV. С. 189.

[16] Там же. С. 190.

[17] Там же.

[18] Кротость – одна из высших христианских добродетелей: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф. 5, 5). *Греч.* πρᾷος (πραΰς) (кроткий) означало и прирученного животного: «1) нежный, мягкий, тихий; 2) несильный, легкий; 3) кроткий, ласковый; 4) спокойный, сдержанный; 5) ручной, прирученный; 6) успокоительный» (Древнегреческо-русский словарь: В 2 т. / Сост. И. Х. Дворецкий. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1958. Т. 2. С. 1364).

[19] *Достоевский Ф. М.* Указ. соч. Т. XIV. С. 267-268.

[20] Там же. С. 289.

[21] *Батин М. А.* П. Бажов: жизнь и творчество. М.: ГИХЛ, 1963. С. 114.

[22] *Бажов П. П.* Сочинения: В 3 т. М.: Правда, 1986. Т. 1. С. 296.

[23] Там же. С. 306.

[24] Там же. С. 296.

[25] Там же. С. 295-296.

[26] Там же. С. 302.

[27] Там же. С. 296-297.

[28] Там же. С. 301.

[29] Там же. С. 300-301.

[30] «Согласно доктрине пифагорейского мистицизма, число пять, так же как и семь, является священным, соединяющим в себе тройку (знак неба) и двойку (знак земли)» (Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 299).

[31] Десятка, содержащая все числа (т. е. все вещи и возможности), – число космоса, парадигма творения, нечто всеобъемлющее, закон, порядок, власть, символизирует божественное; совершенное число, возврат к единому (Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: «Золотой Век», 1995. С. 382). «За десяткой тоже признавали значение совершенного числа, причем сокровенно выражающего единство Божественного и материального начал и, кроме того, символизирующего предназначенность, посвященность чего-либо Богу; древними она воспринималась как символ гармонии и

полноты, как совершеннейшее космическое число» (Кириллин В. М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVII вв.). СПб.: Алетейя, 2000. С. 31).

[32] А. Н. Афанасьев в своем классическом труде «Поэтические воззрения славян на природу» (1865-1869) приводит народные представления о правом (как божественном, добром, праведном, правдивом) в противоположность левому (как дьявольскому, злому, греховному, ложному): «По убеждению простолюдина, с п р а в о й руки человека стоит добрый ангел, а с л е в о й – злой; <…> Вставать с постели должно п р а в о ю ногою, встанешь л е в о ю – весь день будешь не в духе: брюзглив и невесел; обуваясь и снимая обувь, следует начинать с п р а в о й ноги; кто, входя в дом, ступит наперед п р а в о ю ногою, того ждет хороший прием; при древних гаданиях славяне наблюдали, какою ногою переступит священный конь через положенные жерди – п р а в о й или л е в о й, и в первом случае ожидали успеха, в последнем – неудачи» (Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. М.: Индрик, 1994. Т. 1. Репринт издания 1865 г. С. 186-187). Об аксиологической антитезе правого и левого в христианстве см. подробнее: Успенский Б. А. Крестное знамение и сакральное пространство: Почему православные крестятся справа налево, а католики – слева направо? М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 9-14.

[33] *Афанасьев А. Н.* Указ. соч. С. 637-638.

[34] Там же. С. 638-639.

[35] Там же. С. 639.

[36] *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья. СПб.: Alexandria, 2012. С. 78.

[37] Там же. С. 71, 77.

[38] «Он [олень] враждует со змеей. Он разыскивает змеиные норы и дыханием из своих ноздрей заставляет змей оттуда выползти. Поэтому запах обожженного оленьего рога хорошо отгоняет змей» (Плиний. Естественная история. Книга VIII, глава L, §7).

[39] *Пастуро М.* Указ. соч. С. 77-78.

[40] Там же. С. 384.

[41] *Евфимий Зигабен.* Толковая псалтирь // Азбука Веры. Православное общество [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/?Evfimij_Zigaben/tolkovaja-psaltir=41#sel=7:1,7:2

[42] Евагрия монаха 33 главы аналогий, или уподоблений // Добротолюбие в русском переводе, дополненное. [В 5 т.]. М.: Типо-Литография И. Ефимова, 1905. Т. 1. Глава 23.

[43] На лексическом уровне чудесное появление Серебряного копытца и чудесное исчезновение Мурены выражено словом «вдруг», преодолевающим время и пространство: «Хотела спать ложиться, вдруг по стенке топоток прошел» (Бажов П. П. Указ. соч. С. 300); «Вдруг Муренка скок туда-же» (Там же. С. 301).

[44] Там же.

[45] Там же. С. 300-302.

[46] Там же. С. 295, 302.

Ю. С. Подлубнова

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СКАЗОВ П. П. БАЖОВА ДЛЯ ДЕТСКОГО ТЕАТРА (КОНЕЦ 1930-Х – 1940-Е ГГ.): ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

Статья написана в русле интеграционной программы УрО - СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования»

Первые адаптации сказов П. П. Бажова для театра стали появляться в конце 1930 – начале 1940-х гг. Так, в 1939–1940 гг. на сцене Свердловского ТЮЗа и в Свердловском Дворце пионеров с успехом прошел спектакль «Малахитовая шкатулка» по инсценировке С. Королькова и самого П. П. Бажова. Пьеса была опубликована в московском издательстве «Искусство», а затем студия «Мосфильм» заключила с П. П. Бажовым договор о создании в 1941 г. полнометражного фильма «Малахитовая шкатулка», такой же договор заключил с писателем и «Союзмультфильм». В 1942 г. Свердловский ТЮЗ поставил «Ермаковы лебеди» Е. Пермяка, переложившего через несколько лет на язык драматургии и «Серебряное копытце» (1946). С 1943 г. инсценировкой сказов П. П. Бажова занялась К. В. Филиппова в сотрудничестве с кукольными театрами: ее «Синюшкин колодец» поставил Свердловский театр кукол, а «Сказы старого Урала» были написаны специально по заказу Московского театра кукол и рекомендованы к постановке кабинетом советского театра для детей при Всесоюзном управлении по делам искусств. В 1944 г. на сцене Свердловского государственного театра оперы и балета был поставлен балет «Каменный цветок» (авторы либретто – М. Мендельсон-Прокофьева и Л. Лавровский, композитор – А. Фридлендер), получивший одобрение самого П. П. Бажова, некогда сомневавшегося в возможности балетных постановок его сказов. После войны попытки популяризировать творчество уральского писателя средствами театра и кино продолжились. В этой связи нельзя не упомянуть фильм «Каменный цветок» (авторы сценария – П. П. Бажов и И. Келлер, реж. – А. Птушко), взявший на Каннском фестивале в 1946 г. приз за лучший цвет, и еще один балет, на сей раз всесоюзного значения, «Сказ о каменном цветке» (в дальнейшем получивший название «Каменный цветок», авторы либретто – те же М. Мендельсон-Прокофьева и Л. Лавровский, композитор – С. Прокофьев, первая постановка – в 1954 г. в Большом театре[1]). Разумеется,

---

Статья написана в рамках интеграционной программы УрО - СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования»

мы осветили далеко не все постановки уральских сказов, которые были предприняты в эти годы[2], однако этого достаточно, чтобы продемонстрировать их востребованность на Урале и за его пределами, особенно если учитывать, что большая часть инсценировок и постановок пришлась на тяжелое для страны военное время.

Своеобразным литературным итогом драматургических усилий конца 1930 – начала 1940-х гг. в плане превращения сказов П. П. Бажова в пьесы стал сборник «Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова»[3], выпущенный в 1949 г. в Свердловске (тираж 5000 экз.) по инициативе К. В. Филипповой и оснащенный предисловием К. В. Боголюбова, одного из ведущих литературных критиков и деятелей региона. Сборник самим фактом существования представил пьесы С. Королькова (в соавторстве с П. П. Бажовым), Е. Пермяка и К. Филипповой как самостоятельные литературные произведения, которые могут и должны быть прочитаны советским читателем. Другими словами, собранные и опубликованные тексты являли собой не просто механические переложения (если таковые вообще возможны), но авторские интерпретации сказов и вносили определенный вклад в формирование феномена «мира сказов Бажова», то есть предопределяли читательскую рецепцию произведений и отдельных образов уральского писателя, влияли на их популяризацию, определяли выход во внелитературное пространство. Пьесы, написанные уральскими авторами и вошедшие в этот сборник, и стали основным материалом нашего исследования.

Сама театральная и сопутствующая ей литературная активность, если рассматривать создание пьесы по прозаическим текстам как разновидность литературного труда, объясняется целым рядом факторов, среди которых не последнее место занимает тот факт, что в 1920–1930-е гг. количество театров, студий и художественных коллективов на Урале неуклонно росло[4], ощущался определенный голод на качественную драматургию, особенно если речь идет о региональном материале. В этом контексте неудивительно следующее высказывание К. В. Боголюбова: «Постановка “Малахитовой шкатулки” явилась крупным событием в жизни Свердловска и области. Впервые уральский зритель увидел уральскую пьесу»[5]. На самом деле, уральский зритель к 1939 г. увидел уже немало уральских пьес на театральных подмостках, как, например, «На заре нового мира» С. Дерябиной (поставлена в Екатеринбурге 7 ноября 1919 г.), «На пороге великих событий» А. Бондина (премьера – в Нижнетагильском железнодорожном клубе в 1919 г., обошла весь Урал и Сибирь, известна также под названием «Враги»), «Боевики» А. Баранова и И. Келлера (премьера – в Свердловском драмтеатре 22 декабря 1930 г.), «Возвращенцы» А. Наврозова (премьера – в Свердловском драмтеатре 17 марта 1933 г.) и т. д. Разумеется, К. В. Боголюбов не мог не знать про эти пьесы и постановки или про какую-то их часть, но его высказывание показательно определяет

масштаб именно корольковско-бажовской «Малахитовой шкатулки», указывая таким образом и на масштабность феномена самих сказов П. П. Бажова. Хотя стоит отметить, что тот же критик, в 1947 г. подводящий итоги развития литературы за 13 лет, написал: «Драматургия была наиболее слабым участком советской литературы на Урале. До прошлого года не было пьес об Урале»[6] (и далее назовет пьесу «Там, где не было затмения» В. Семенова, посвященную героическому труду уральцев во время войны).

Пьесы по сказам П. П. Бажова конца 1930 – начала 1940-х гг., без сомнения, закрывали брешь в репертуаре детского театра. Предысторию создания той же «Малахитовой шкатулки» детально изложил В. В. Блажес. «10 мая 1939 г. было принято постановление Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР о проведении Первого Всесоюзного смотра детских театров, и в конце октября должна была пройти декада Свердловского ТЮЗа в рамках этого смотра. Партийные власти решили сделать все, чтобы театр получил право поездки в Москву (отбиралось 10 театров из 52) и чтобы эта поездка была идеологически выдержанной: П. Бажову вместе с начинающим драматургом С. Корольковым было поручено написать по мотивам сказов пьесу "Малахитовая шкатулка", а местные камнерезы и гранильщики должны были сделать настоящую малахитовую шкатулку в подарок И. В. Сталину. "Уральский рабочий" освещал подготовку к декаде как важную тему: 11 августа прошла информация, что пьеса закончена и принята театром к постановке, затем последовали сообщения о ходе работы над спектаклем, о начале смотра (19 сентября, 20 октября, 1 ноября), и, наконец, появилась статья Ильичева "Заслуженный успех" (3 ноября), в которой речь идет о спектаклях Свердловского ТЮЗа во время декады и успехе "Малахитовой шкатулки". Успех обусловлен тем, что удалось "из отдельных сказов сделать пьесу, проникнутую сложной идеологией и спаянную единой сюжетной линией, бережно сохранив при этом колоритный бажовский текст"»[7].

Важным фактором, активизировавшим перевод сказов на язык драматургии, стал сам феномен Бажова, осознанный уже к концу 1930-х гг., о чем свидетельствуют празднования 60-летия со дня рождения и 20-летия творческой деятельности писателя 28 января 1939 г. и еще более масштабные – в 1944 г. «Певец трудовой доблести», «певец магического кристалла» – такие характеристики получал П. П. Бажов от поздравляющих (см.: Уральский рабочий. 1944. 28 янв.). К. В. Боголюбов, подчеркивая важность инсценировок сказов в первой половине 1940-х гг., отмечал общественное значение бажовского творчества: «Не случайно в эти годы еще более повысился интерес к произведениям Бажова: они будили священное чувство любви к Родине, уважение к русскому человеку, его природной сметке, его героизму. Они мобилизовывали на борьбу с врагом»[8]. Несомненный литературный дар уральского писателя, помноженный на запрос эпохи на квазифольклор, мудро выдаваемый П. П. Ба-

жовым за истинный горнозаводский фольклор (на что, как известно, купился Д. Бедный, бросившийся переводить на язык поэзии «Малахитовую шкатулку» дабы оказаться у истоков создания настоящего уральского эпоса), плюс идеологическая выдержанность – все это обеспечило несомненное признание сказов властью и ее представителями в области литературы, а также породило запрос на популяризацию этих текстов и отдельных образов, продвижение их к взрослому и детскому читателю и зрителю. Появление сборника «Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова» в таком контексте было предопределено.

Сам сборник нельзя назвать однородным, тем более в плане сюжетного/образного/смыслового соответствия драматургических переложений оригиналам. В частности, очень близки бажовским текстам пьесы К. Филипповой, сохраняющие «физиономию подлинника»[9], в то время как, например, Е. Пермяк значительно отклоняется от первоисточников, создавая по их мотивам вполне самостоятельные, по выражению В. Гуры, произведения[10]. Каждый из драматургов вносил в сказы смысловые трансформации, обусловленные комплексом причин, среди которых важны как изначальный художественный замысел и писательский опыт, так и отношения с идеологией и властью.

В этом плане выделяются как минимум две линии, которые программировали трансформации в пьесах по сравнению с бажовскими первоисточниками: собственно художественная, неизбежная для «прозы и сцены» (К. Л. Рудницкий, С. Л. Цимбал), «сценического перевода повествовательного источника» (А. А. Чепуров), «театрального прочтения прозы» (Н. С. Скороход), связанная, главным образом, с особенностями детского театра, и трансформации несколько иного порядка, обусловленные намеренными интерпретациями сказов в духе времени и идеологических установок власти.

Первый тип трансформаций наиболее очевиден в пьесах К. Филипповой, в максимально лаконичной и динамичной форме совмещающей сюжеты сказов: так были совмещены «Синюшкин колодец» (эту пьесу отдельно ставили в Свердловском театре кукол) и «Золотой волос», превратившиеся в «Сказы старого Урала», сказы «Про Великого Полоза» и «Змеиный след» – в пьесу «Полозова дочка», «Каменный цветок» и его продолжение «Горный мастер» – в пьесу «Каменный цветок».

Часть изменений, внесенных К. Филипповой в сюжеты сказов, была обусловлена также изначальной нацеленностью на детского зрителя. Так был изменен финал «Синюшкиного колодца».

У П. П. Бажова: «С этой девчонкой Илюха и свою долю нашел. Только ненадолго. Она, вишь, из мраморских была. То ее Илюха и не видал раньшето. Ну, а про мраморских дело известное. Краше тамошних девок по нашему краю нет, а женись на такой – овдовеешь. С малых лет около камню бьются, – чахотка у них.

Илюха и сам долго не зажился. Наглотался, может, от этой да и от той нездоровья-то. А по Зюзельке вскорости большой прииск открыли»[11].

У К. Филипповой: «Д е д у ш к а . С этой девчонкой Илюха и нашел свою долю. Она, вишь, из мраморских была. То ее Илюха и не видел раньше. Ну, а про мраморских дело известное – краше тамошних девок по нашему краю нет. А по Зюзельке вскорости большой прийск (*так в оригинале! – Ю. П.)* открыли»[12].

Данная трансформация перекодировала жанр «Синюшкиного колодца», придав ему черты сказки с ее непреложным позитивным финалом, где все живут долго и счастливо. Когда М. А. Батин спросил П. П. Бажова, как он расценивает произведения, созданные по сказам в других областях искусства, то писатель отметил, что «все в кукольном театре играют на преувеличении». «Скажем, я видел “Сказы старого Урала” – инсценировку Филипповой в московском исполнении. Вроде не плохо, но в то же время есть немного петрушечного преувеличения»[13]. Думается, этот ответ обусловлен не только тем, как играли пьесу в театре, но также и характером трансформации сказов, ибо известно, что писатель принципиально разводил сказы и сказки. В отличие от сказки «в сказе есть элементы действительной жизни, истории»[14], – отмечал П. П. Бажов.

Тем не менее, акцентуация сказочных мотивов в сказах была по-своему выгодна уральскому писателю, на протяжении долгого времени уверявшего, что его тексты являются лишь обработанным горнозаводским фольклором. Более того, в 1940-х он говорил, что имеет в запасе сказ о бурундучке, который М. А. Батин напрямую возводил к уральской сказке «О купце Семигоре, дочке его Настеньке и Иване Беглом»[15]. Бурундучок как персонаж, а также решительная перекодировка сказа в сказку встречаются в «Серебряном копытце» Е. Пермяка, пьесе, наиболее далекой от бажовского оригинала, хотя П. П. Бажов напрямую участвовал в ее создании, «приложил свою руку»[16].

Е. Пермяк внес значительные изменения в сюжет и систему персонажей «Серебряного копытца». История про деда Кокованю, приютившего сиротку Даренку, с которой они вместе увидели чудесного козла и набрали полную шапку самоцветных камней, превратилась в сказку о том, как Волчиха, Лиса и Медведь решили погубить Серебряное копытце и как Даренка, Муренка, собака Найда, бурундучок, Кокованя и даже Филин его спасли. Серебряное копытце оказался на самом деле сироткой Санчиком, наказанным за то, что воровал у артели старателей камушки, а Волчиха – злой мачехой Даренки, продавшей девочку Кокованe. В пьесе была выстроена узнаваемая пропповская структура, где сюжетом является борьба добра и зла, с предсказуемым торжеством добра в финале, и где в основе сказки находятся превращения людей в животных и наоборот. Если у П. П. Бажова Муренка произносила вариации одной фразы: «Пр-равильно говоришь. Пр-равильно», то в сказке

Е. Пермяка животные антропоморфизированы, они ведут осмысленные диалоги и выполняют функцию помощников людей.

«Б у р у н д у к *(рекомендуясь)*. Бурундук… Бурундук!

Д а р е н к а. А меня Даренкой зовут *(протягивает руку)*. А это хотя и кошка, но моя подружка Муренка.

М у р е н к а. Будем знакомы. *(Подает руку)*.

К о к о в а н я. Открывай, Найда, ставни. А ты, Муренка, за водой сходи. Ведра в избе. Самовар ставить будем. А ты, Даренка, знакомься тут с Бурундучком. Он хороший парень. Все лесные тропы знает. Везде своей нос сует. *(Филину)*. Здравствуй, дядя Филин. Как живешь?»[17]

Обращение к жанру сказки в случае «Серебряного копытца» объясняется, в первую очередь, попыткой адаптировать сказ для детской публики, привыкшей к определенной сказочной системе персонажей и их действий, а также тем, что Е. Пермяк, в отличие от П. П. Бажова, не видел особой разницы между сказом и сказкой, о чем неоднократно писал, например, трактуя «Серебряное копытце». «Правда, ее преимущество в том, что это не сказ, а откровенная сказка, и в ней много поводов, развив которые, можно получить эффектный спектакль для самых маленьких»[18].

Нацеленность на детский театр проявляется в пьесе и в том, что Е. Пермяк, имеющий колоссальный опыт работы с «Живой театрализованной газетой» (и соответственно специфическим самодеятельным искусством), использует перформативные элементы.

«Б у р у н д у ч о к. Ребята, кто самый смелый, подбегите к лесу, да голосом филина крикните. “А я за вами полечу, а я за вами полечу…” Я бы сам крикнул, да они мой голос знают, а у Даренки тоненький… Ну, кто? Выручайте.

После того, как кто-то из зрителей сказал: “А я за вами полечу”, звери останавливаются»[19]. Постановка, конечно, не приобретает вид детского утренника, но через игру вовлекает зрителя в сценическое действие, что, в свою очередь, верифицирует в сознании ребенка все происходящее на сцене. Игровую функцию имеет условность декораций, когда по ходу действия Медведь завешивает луну тряпкой, а Кокованя эту тряпку снимает (действия координируются рядом авторских реплик). Это тоже эффектный сценический ход, но работающий, напротив, на акцентуацию «невсамоделишности» сказочного пространства, также необходимую для детской постановки, поскольку сказка еще с 1920-х гг. была в определенной степени «под подозрением» [20] и не должна была подменять собою жизнь.

Таким образом, пьеса «Серебряное копытце» приобретала вид сугубо самостоятельного произведения, написанного по мотивам сказа П. П. Бажова, и даже не одного, если учитывать функции ухающего Филина, которого нет в оригинале и который позаимствован из «Огневушки-поскакушки» и «Золотого волоса». При этом «петрушечного преувеличения» в данной пьесе куда боль-

ше, чем у К. Филипповой, однако П. П. Бажов не оставил критических отзывов о ней, что связано, на наш взгляд, именно с осознанной установкой писателя: чем фольклорнее, тем лучше, а также с тем, что писатель выдал Е. Пермяку карт-бланш на инсценировку и затем подыгрывал во всех начинаниях: Муренке он предложил дать в лапы балалайку, Филину зажечь глаза-фары, а кроме Волчихи ввести в действие Лису [21].

Стремлению превратить сказы П. П. Бажова в сказки в детском театре противостоит, однако, другая тенденция: выявление связи сказа с действительностью. Эти две тенденции наглядно проявляют себя в случае деда Слышко, ставшего полноценным театральным персонажем и даже своеобразным сценическим двойником П. П. Бажова.

Дед Слышко в пьесах («Малахитовой шкатулке» С. Королькова и П. Бажова, «Сказах старого Урала» К. Филипповой), с одной стороны, персонаж почти фольклорный, с другой – один из многих старых уральских рабочих, что соответствует пониманию этого образа П. П. Бажовым, возводившего его к старателю В. А. Хмелинину[22]. В «Сказах старого Урала» деду, как и в бажовских текстах гумешевского цикла, передается функция рассказчика, знающего лишь истории «из старинного житья».

«Д е д у ш к а . Сказку говоришь? Сказка это, друг, про попа да попадью, а то вот про курочку рябу, да золото-яичко, про лису с петухом и протча. Старухи маленьким сказывают. Ты, поди, опоздал такие слушать, да и не умею я. Кои знал и те позабыл.

М а л ь ч и к . Умеешь, дедушка Слышко, умеешь! Ты ребятам нашим рассказывал.

Д е д у ш к а . Сказывал, да не сказки. Говорю, позабыл кои и знал. Про старинное житье – это вот помню.

М а л ь ч и к . Знаю, знаю! Про Азов-гору, про Полоза, про всякие земельные богатства»[23].

Как и у П. П. Бажова во вступлении к книге «Малахитовая шкатулка» «У караулки на Думной горе», Слышко сам объясняет основные особенности сказа, что важно для детей, которым хорошо знаком только жанр сказки.

В пьесе «Малахитовая шкатулка» функции деда Слышко значительно расширены: здесь он уже не столько рассказчик, но действующее лицо. Примечательно, что в начале пьесы дед говорит практически те же самые слова про сказки: «Так сказку велишь сказывать? Сказка это, Степа, про курочку рябу да золотое яичко, про лису с петухом и протча. Старухи маленьким сказывают. Ты поди опоздал слушать такие, да и не умею я. Кои знал и те позабыл. Про наше жить – знаю. Только это не сказки, а сказы да побывальщины прозываются»[24], после чего обещает рассказать Степану сказ про волю «Кошачьи уши». Слышко попадает в свою же историю, становится одним из ее героев. Именно он говорит Степану о Хозяйке и ее малахитовой шкатулке, о Емельяне

Пугачеве, именно он активно взаимодействует с другими героями: манит их волей, утешает в несчастье, ругает в глаза приказчика Северьяна Григорьевича и т.д. Он отвечает разозленному приказчику: «Я ведь всю жизнь в горе да в горе. Я ничего не боюсь. Да за меня и медной горы Хозяйка вступится»[25].

Слышко и фольклорен, и правдоподобен одновременно. Так, если говорить об фольклорности, архаичности, его образ соотносится с юнговским архетипом мудрого старца, характерном для сказок и бытующем в фольклоре многих народов мира[26]. В очерке «У старого рудника» П. П. Бажов прямо указывает на существование на Урале народного представления о «старике», «старце», который «собирает богатство в одно место», «ограждает заклятием», «переносит от людей», и соотносит его с Полозом[27] (териоморфность старца/духа, по Юнгу). Можно в этой связи вспомнить и старика-«чертозная» Семеныча из сказа «Про Великого полоза», который, как и Слышко у С. Королькова, является проводником между миром тайной силы и миром людей. В этом контексте понятна приписанная Е. Пермяком «дружба» деда с Малахитницей.

Если отвлечься от фольклорности образа, то заметны его активность, способность влиять на действие. Именно ему Степан поручает в случае своей смерти отыскать в камнях малахитовую шкатулку и передать ее Настасье и Танюшке, что Слышко и делает.

Востребованность образа деда Слышко в пьесах объясняется двояко: необходимостью драматизации повествовательного источника при переделке в пьесу[28] (Слышко является актором), а также стратегией П. П. Бажова, как бы снимающего с себя писательскую ответственность и перадресовывающего читателя/зрителя конкретному рассказчику из народа, про которого ни в коем случае нельзя забывать.

Вторая линия трансформаций, которую мы ранее наметили, обусловлена интерпретациями в духе времени и идеологических установок власти. Намеренная идеологизация пьес, предназначенных для детского театра, мотивирована глобальным заказом эпохи – научить ребенка «слышать голос государства, постоянно мобилизующего его на выполнение все новых надперсональных задач, которые он должен выполнять одновременно беспрекословно и творчески»[29]. Пьесы по сказам П. П. Бажова таким образом включались в идеологическую борьбу, обслуживали важнейшую задачу воспитания советского человека.

Этим стремлением обусловливаются идеологические интерпретации сказов, которые наиболее очевидны все в той же «Малахитовой шкатулке» С. Королькова и П. Бажова и «Ермаковых лебедях» Е. Пермяка.

В частности, в пьесе «Малахитовая шкатулка», созданной на основе одноименного сказа и сказа «Медной горы хозяйка», нарочито обостряются социальные противоречия: конфликт рабочих и приказчика, а затем и конфликт Тани и Царицы. «Оберегают нас от правды бары-то. Во как оберегают! Только

зря. Воля-то придет, если не с Омельяном-казаком, так с нашим братом – людом, в горе изробленном. Так-то, Степа!»[30], – говорит Слышко нетипичные для него революционные слова – по крайней мере, в бажовском контексте, актуальном до драматургической интерпретации образа.

Е. Пермяк в «Ермаковых лебедях» идет дальше, его интересуют не столько социальные отношения между обитателями Чусового городка и властью, сколько особенности становления государственности на Урале и в Сибири в связи с российской колонизационной политикой. Революционная проблематика теряет в пьесе актуальность, как она теряет ее в рамках социальной риторики сталинского времени – на первый план выходят проблемы строительства империи. По сюжету «героического представления» (как обозначил жанр автор), юный Василий бежит из Чусового городка, чтобы не быть наказанным Воеводой за непослушание, хотя сам Воевода своенравен и не верен Царю. Затем Ермак (возмужавший Василий) отправляется через городок в Сибирский поход, а по завершении его чуть не становится жертвой недоброжелателей, стремящихся очернить его перед Царем.

Одним из важнейших персонажей «Ермаковых лебедей» становится Иван Грозный. Напомним, в сказе он упоминается лишь единожды: после того, как Ермак покоряет сибирского хана, царь прощает казакам старые прегрешения и отправляет подарки, в том числе серебряную кольчугу с золотыми орлами для самого Ермака. Автор пьесы укрупняет образ царя. Как справедливо отмечает В. Гура, Е. Пермяк, не избежал «некоторой идеализации характера и деятельности Ивана Грозного, свойственной драматургам, не раз обращавшимся к созданию его образа в годы Отечественной войны»[31]. Причины подобной идеализации очевидны: Иван Грозный был одним из героев сталинской эпохи, а исторические параллели с Иваном Грозным, Александром Невским, Петром I как бы «преобразовывали» советского вождя, легитимировали его власть[32]. Известно, что Сталин, беседуя с С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым по поводу знаменитой кинокартины, назвал Грозного «великим и мудрым правителем», который «стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал»[33].

Примечательна в рамках советской риторики военизированность образа Грозного. «Этот сказ не только о славном прошлом Урала, но и об Урале дней борьбы с фашизмом, Урале – кузнице страны»[34], – писал В. Гура о «Ермаковых лебедях», ссылаясь на мнение Е. Пермяка. В пьесе Царь произносит знаковую фразу: «Ныне мы зрим деяния большого сына нашего народа – Ермака. Мы зрим его соратников – простых людей, чей подвиг греет сердце и украшает нашу землю. Растут в народе полководцы. И день тот недалек, когда они, окрепши, двинут войско в другую сторону земли, в другой разбойный улей тьмы»[36]. Грозный предстает здесь правителем, предвидящим угрозы с запада и при этом как бы озвучивающим клише советских газет. Подобная этой ри-

торика появляется и в финале пьесы: «Ц а р ь (*встает*). Еще не раз, не два в грядущие годины ворюга-враг позволит хитить землю нашу, но Русь крепка навек, и силы нет ее ослабить. Да будет ведомо волкам-ворюгам от всех концов земли, что всяк из них побитым будет и логово его разметено, как сделал то Ермак»[36]. «Ермаковы лебеди», таким образом, должны были воспитывать патриотизм в детях, формировать в их сознании матрицу государства с сильным правителем во главе, готовым дать отпор любому врагу.

Обе намеченные линии трансформаций – грубо говоря, художественная и идеологическая – в случае переложения сказов для детского театра часто сходились в пространстве одного текста и обслуживали, по большому счету, единую воспитательную цель: сказки формировали у детей представления о добре, сказы – о малой родине, «героические представления» – о родине Большой.

Однако стоит отметить, что трансформации идеологического характера не всегда смотрелись в постановках органично. В частности, в Фонде ОМПУ хранится Протокол обсуждения спектакля «Малахитовая шкатулка», поставленного Свердловским ТЮЗом в 1939 г., в котором среди недостатков спектакля указывается, что нельзя превращать актеров в «букварь политпропаганды»[37]. Тем не менее, в целом такие пьесы, были очень востребованы в годы войны, и, что немаловажно, ограждали их создателей, в том числе и автора уральских сказов, от нежелательного внимания со стороны блюстителей партийного курса в области литературы (вспомним историю с постановкой в Ленинградском театре Комедии «антифашистской сказки» «Дракон» Е. Шварца). Идеологизация к тому же не противоречила идейной составляющей сказов, поскольку их автор «один из первых утверждал своими сказами и сказками тему труда в литературе для детей, одним из первых заговорил в детской литературе о рабочем классе…»[38]. Она даже в некотором смысле напрямую вытекала из нее, если учесть, что П. П. Бажов так или иначе участвовал в создании инсценировок и был вообще не чужд идеологической проблематике.

Очевидно, что пьесы, созданные по сказам, делали явным то, что находилось в глубинах текстов П. П. Бажова, с одной стороны, упрощая их сюжетную, образную, смысловую структуру, с другой – усложняя интерпретационными механизмами. Пьесы в таком случае становились способом позиционирования творчества писателя, формировали отношение к нему и давали недвусмысленный инструментарий для прочтения.

ПРИЛОЖЕНИЕ: Из писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку[39]

Дорогой Евгений Андреевич!

<…> Челябгиз, не получая ответа в течение нескольких месяцев, замолчал об издании, а ведь 20 листов не шутка. Кинофабрика шпыняет по поводу сценария «Ермаковы лебеди». Думаю, что ничего путного у меня не выйдет, но по пьесе киношники не хотят. Между прочим возражают против Грозного. Говорят, что теперь, после выхода в свет работ А. Н. Толстого и Костылева, Грозный вскоре пойдёт на экран, и неизбежен повтор либо расхождение. Балет «Каменный цветок» в нашем Театре прошёл два раза. Считают, что успешно, но для меня это сплошной укор – не ходил на репетиции и не вмешался там, где можно было исправить, а теперь уж это стало почти невозможно. Боюсь, может получиться то-же, что с пьесой «Малахитовая шкатулка». На месте она тоже нравилась, была поставлена свыше 200 раз, имелось несколько альбомов с самыми лестными отзывами, а как вышла за пределы области, так её и раздели догола: снижение образа, примитивность сценического построения и т.д. А в балете ведь ещё имеется возможность говорить разные маловразумительные слова о мажорных и минорных гаммах, о свисании плеч, о мягком носке и повёрнутой пятке. Попробуй – разберись! А вообще-то не очень высок театральный потолок. Не то выходит, что хотелось бы видеть. Или тут большое преклонение перед установленными канонами? Но есть многое, что меня лично обрадовало и немножко даже удивило – это возможность при переходе от быта к фантастике и от фантастики к быту смело менять краски. При чём даже у очень равнодушного художника это оказывается действенным, а если это сделать с горением, так может получиться вовсе по-хорошему. Пока договорились – улучшать и улучшать, но опасаюсь, что внешний успех может успокоить театральное руководство. Там ведь, как известно, своя мерка: хлопают, – хорошо, перестали – пора снимать.

15/VIII/44 г.

Дорогой Евгений Андреич!

Сегодня получил Ваше письмо с копией посланного ТЮЗ'у. Пока мне никто оттуда не звонил и боюсь, что звонить не будут. Они же теперь занимаются исключительно современной тематикой. Точнее ищут её. «Серебряное копытце» – не то, что им надо.

Слышал, что недавно шёл разговор о возобновлении «Малахитовой». Может быть, не без участия Королькова, который вынырнул откуда-то. Чего проще: пьеса есть, музыка готова, в коллективе многие не прочь пройтись по знакомому, но отвергли не по качеству пьесы, а по несвоевременности материала. Может, впрочем, это и враньё, как десятая передача того, что слышали другие.

Во всяком случае, как только получу право выхода в мир, постараюсь «случайно» встретиться с руководством ТЮЗ'а, хотя бы для того, чтобы посмотреть пьесу Олигер «Сказка о правде». Это как раз та вещь, о которой тоскуют руководители детских театров. Поэтому тем интереснее посмотреть, как её воспринимают зрители.

Разговор о паритете по оплате за пьесу – это, конечно, дипломатический приём. Не стану же я подсаживаться к Вашей работе с одной её едовой стороны. Хватит и отчислений, если вещь пойдёт. Это ведь тоже не всегда пустяк.

Запрос меня смущает, и ссылка на Малый никак не тянет в Вашу сторону, а наоборот. Если Малый при его ценах и количестве мест даёт только 30, то сколько-же может дать ТЮЗ? 1000, 1500? Но кто-же станет за такую сумму работать?

Вообще, не следует ли этот вопрос ещё «провентилировать промеж себя»? Бессребничество, как и сребролюбие, одинаково вредны в деловых отношениях: одно прозевает, другое оттолкнёт, а в результате там и тут сумма к нулю ближе. Так что... жду дальнейших указаний. Кстати, почему Вы не отвечаете мне по поводу заявки Драмтеатру? Не прочитали этого места? А оно в двух письмах было. Не беспокойтесь, помню. А пока всё с тем же Новым годом и самыми искренними пожеланиями всего лучшего по всем должным адресам.

27/12/46 г.

---

[1] Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 198–199; Карп П. М., Левин С. Я. «Каменный цветок» С. С. Прокофьева / под ред. Ю. Слонимского. Л.: Музгиз, 1963.

[2] Наиболее полную библиографию инсценировок П. П. Бажова см.: Павел Петрович Бажов: библиографический указатель (1913–2010). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 445–447.

[3] Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова / сост. К. Филиппова. Свердловск: СвердлОГИЗ, 1949.

[4] Как пишет А. Панфилов, характеризуя начало 1930-х гг., «принципиально новое явление этих лет – возникновение постоянных драматических, музыкальных, детских и национальных театров в наиболее крупных промышленных центрах Урала». См.: *Панфилов А.* Театральное искусство Урала. Свердловск: Сред.-Ур. кн. изд-во, 1967. С. 77.

[5] Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова. С. 4.

[6] *Боголюбов К.* По пути роста // Уральский рабочий. 1947. 12 ноября.

[7] *Блажес В.* Журналист Вл. Ильичев и П. Бажов // Урал. 2008. № 8. С. 242.

[8] Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова. С. 4.

[9] Там же. С. 5.

[10] *Гура В.* Путешествие в мастерство. Очерк творчества Евгения Пермяка. М.: Детская литература, 1972. С. 29.

[11] *Бажов П. П.* Собр. соч: В 3 т. Т. 1. М.: Правда, 1986. С. 294.

[12] Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова. С. 167.

[13] Некоторые вопросы литературного творчества. Беседы с М. Батиным // Ба-

жов П. П. Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск: Свердл. кн. изд-во, 1955. С. 123.

[14] Там же. С. 120.

[15] Там же. С. 121.

[16] *Пермяк Е. А.* Долговекий мастер. О жизни и творчестве Павла Бажова. М.: Детская литература, 1974. С. 148.

[17] Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова. С. 122.

[18] *Пермяк Е. А.* Долговекий мастер. С. 147.

[19] Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова. С. 122.

[20] См., например: *Гринберг А.* Лицо советской детской книги: (Первое десятилетие) // Печать и революция. 1929. № 7. С. 114–121.

[21] *Пермяк Е. А.* Долговекий мастер. С. 147–148.

[22] Бажовская энциклопедия. С. 456–457.

[23] Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова. С. 153.

[24] Там же. С. 9.

[25] Там же. С. 17.

[26] *Юнг К. Г.* Алхимия снов; Четыре архетипа: Мать, дух, трикстер, перерождение / пер. с англ. СПб.: Тимоти, 1997.

[27] *Бажов П. П.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М.: Правда, 1986. С. 316–317.

[28] См.: *Скороход Н. С.* Проблемы театрального прочтения прозы. Автореф. … канд искусствоведения. М., 2008.

[29] *Литовская М. А.* Региональный журнал для детей в контексте советской периодики 1920-х – 1930-х годов: динамика идеологических приоритетов // «Убить Чарскую…»: этические и поэтические парадоксы советского творчества для детей (20-е – 30-е годы). СПб.: Наука, 2012. С. 134.

[30] Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова. С. 10.

[31] *Гура В.* Путешествие в мастерство. С. 31.

[32] О чем пишет, например, *М. Вайскопф*. См.: *Вайскопф М.* Писатель Сталин. М.: НЛО, 2001. С. 51.

[33] Сталин: Вы историю изучали? Эйзенштейн: Более или менее... // Российская газета. 2012. 25 янв. URL: http://www.rg.ru/2012/01/25/ivan-groznyy.html.

[34] *Гура В.* Путешествие в мастерство. С. 30.

[35] Пьесы для детского театра по сказам П. Бажова. С. 104.

[36] Там же. С. 106.

[37] Протокол обсуждения спектакля «Малахитовая шкатулка» (конкурс ТЮЗа) // ОМПУ. Фонд 2 (Бажова). Б/н.

[38] *Гура В.* Путешествие в мастерство. С. 32.

[39] ОМПУ. Фонд 2 (Бажова). Ед. хр.: НВФ 5108 (Копии писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку, 1940-е гг.). Л. 122–123; л. 26–31. Сохранены авторские орфография и пунктуация.

Биография П. П. Бажова

В. В. Горева

ЧЕТЫРЕ УЧЕБНЫХ ГОДА (П. П. Бажов в Екатеринбургском епархиальном женском училище. Август 1910 - ноябрь 1914 гг.)

Четыре учебных года… Хронологически это август 1910 - конец 1914 г., время работы П. П. Бажова в Екатеринбургском епархиальном женском училище. Обращение к этому жизненному отрезку вызвано желанием понять, что стоит за фразами: «Бажов участвовал в пастырском собрании духовенства» (1910)[1] и Бажов – «член Проповеднического комитета Екатеринбургской епархии»[2]. Просмотр «Екатеринбургских епархиальных ведомостей» (а это основной источник в изучении темы) дал достаточно весомый результат: период содержательно богат, наполнен интересными фактами, знакомит с новыми лицами из окружения П. П. Бажова. Хотелось бы сразу, предваряя главное, обратить внимание на два имени: Митрофан и С. А. Увицкий. Митрофан (мирское имя Митрофан Васильевич Афонский), епископ Екатеринбургский и Ирбитский, возглавлял епархию в 1910-1914 гг. Человек с громадным опытом церковно-организаторской, педагогической, литературно-редакторской (был постоянным сотрудником «Орловских епархиальных ведомостей», одно время редактировал официальный отдел) работы. Прибыл в Екатеринбург в марте 1910 г., в 1912 г. исполнилось 25 лет его служебной деятельности, а чуть раньше (1911) в день тезоименитства его приветствовали по случаю пятидесятилетия. Среди поздравлявших – «корпорации духовных учебных заведений в полном составе». 11 июня 1911 г. воспитанницы Екатеринбургского епархиального училища на акте по случаю его окончания вручили Митрофану фотографию своего курса и художественно вышитую скатерть, а В. Иваницкая «произнесла приличествующую случаю речь». Напутственное слово выпускницам сказал инспектор учебных классов С. Увицкий, вступивший в должность в августе

1910 г.[3] Уроженец Вятской губернии, окончивший с отличием Казанскую духовную академию (тема выпускного сочинения – «Христианский идеал воспитания в истории педагогики»), он прибыл в Екатеринбург из Могилева, где преподавал богословие в духовной семинарии, был священником Воскресенской церкви.

Педагогический коллектив епархиального училища был небольшой – 14-16 преподавателей. Основные предметы вели кандидаты богословия, выпускники Казанской духовной академии. У П. П. Бажова академического образования не было. Он имел чин надворного советника с 13 октября 1909 г. (приказ от 22 февраля 1910), к 6 мая 1911 г. был награжден орденом Святого Станислава 3-ей степени[4]. Кстати, такой же орден имел, но никогда о нём не упоминал А. П. Чехов. Знающим биографию Бажова хорошо известно, что он преподает русский язык в 1-4 классах, алгебру – в 5-6-х; в 1912 г. ему переданы часы церковно-славянского языка в 1-2 классах (так как у Н. Г. Младова – учебная перегрузка). Годовой оклад П. П. Бажова с учетом образования и стажа работы в эти годы 1350-1450-1500 рублей при 29-30 недельных уроках, за чтение письменных работ ему полагалась доплата 60-75 рублей. Для сравнения, у Далматова, окончившего Казанскую духовную академию: 1800 рублей при 30 уроках.

Особое внимание преподавателями и инспектором классов обращается на письменные работы, классные и домашние: по русскому языку в 1-3 классе – диктанты, в 3 классе в дополнение к диктанту домашнее изложение. Сочинения в 4-6 классах введены как самостоятельный предмет циркуляром Учебного комитета Синода от 2-18 июля 1908 г. Их пишут по разным учебным дисциплинам, в том числе и по Закону Божьему, темы рассматриваются обязательно на Совете училища, составляется специальное расписание. При желании можно составить таблицу: учебный год, предметы, количество работ[5]. По русскому языку ежегодно воспитанницы училища выполняли 12 домашних письменных работ (в 1909/1910 учебном году – 9 работ), по русской литературе – 4 работы. Осмысливать тему, рассуждать, грамотно излагать материал помогали не только уроки, но и чтение книг; учебная и ученическая библиотека были в этом подспорьем.

В годовых отчетах об учебно-воспитательной работе указана литература, которая использовалась в учебном процессе: «Практическая грамматика», подготовленная московскими училищами («Издание Сытина»), книга для чтения «Светлый луч» Кл. Лукашевич, «Живое слово» А. Я. Острогорского (предложены П. П. Бажовым ещё в 1908/1909 учебном году), «…Начала алгебры и собрание задач» В. Я. Гебеля, «Синтаксис в образцах» К. Ф. Петрова (рекомендованы П. П. Бажовым в 1911/1912 учебном году). Церковно-славянский язык с 1901/1902 учебном году изучали по «Сокращенной грамматике…» для низших классов духовных училищ и высших классов церковно-приходских

школ М. Григоревского, а для чтения и перевода Советом училища введен «Парімійник», собрание паримий на всё лето, ч. 1 и 2.

Училище чувствовало постоянную заботу и благорасположение епископа Митрофана; посещал он и уроки П. П. Бажова: был в 1-м классе, в 3-м классе спрашивал синтаксический и этимологический разбор стихотворения И. Аксакова «Вечер», учениц 5-го класса на одной из больших перемен – об извлечении квадратных корней. Ответами остался удовлетворен. Уроки П. П. Бажова, вероятно, возвращали его в молодость, так как в начале своей службы он тоже преподавал русский язык во втором духовном училище Орла. Думается, что епископ Митрофан был расположен к П. П. Бажову, ценил его. Накладывая резолюцию на смету училища (1912), он отмечает, что желательно бы ввиду долговременной службы Бажова оплачивать ему 75 рублями вместо 60 исправление письменных работ, а чтение письменных работ - 100 рублями вместо 90. По его предложению в феврале 1912 г. Бажов введен в Совет попечительства о нуждающихся воспитанницах сверх нормы, положенной по Уставу, а в марте 1913 г. ему была объявлена благодарность как казначею и делопроизводителю правления Общества (в течение многих лет он безвозмездно исполнял эти обязанности).

Кто были коллеги П. П. Бажова? С кем ему приходилось делить учебные заботы? В биографической литературе встречается, пожалуй, только одно имя – Иван Александрович Далматов, «поручитель по женихе» (1 июля 1911 – бракосочетание П. П. Бажова и В. А. Иваницкой). Преподаватель общей и русской гражданской истории, он приступил к работе в августе 1910 г.

С августа 1907 г., как и Бажов, в училище работает Николай Григорьевич Младов, преподает теорию словесности и историю литературы. Их фамилии часто можно видеть рядом, они единомышленники, работают в контакте. В 1910 г. вошли в Училищный совет с докладной запиской о нуждах фундаментальной и ученической библиотек, приложив список наиболее необходимых книг. Ими поставлен вопрос о праве устраивать платные вечера в пользу воспитанниц, Бажов ссылается на опыт Тульской духовной семинарии и Волынского духовного училища. Первый платный вечер (решение было положительное при условии распространения билетов среди духовенства, родственников) дал сбор 369 руб. 51 коп. А вечер 20 декабря 1912 г., где Бажов прочел реферат «Д. Н. Мамин-Сибиряк как писатель для детей», был проведен в двух отделениях; в первом с докладом об И. А. Бунине выступил Н. Г. Младов.

Арифметику и геометрию преподавал Евг. Дюков, выпускник Пермской семинарии, он работал в училище с 1877 г., многое сделал для усовершенствования учебных программ. Из окружения П. П. Бажова стоит хотя бы упомянуть учительницу музыки Марию Николаевну Сенилову (позднее она тоже будет работать в Камышловском духовном училище), сохранить в памяти фамилию преподавателя рисования и черчения Николая Михайловича

Плюснина, выпускника Академии художеств, одно время он вел в училище уроки чистописания.

И… Сергей Александрович Увицкий. Администратор, наряду с начальницей училища Варварой Ронгинской, непременный член Училищного совета, член Совета образцовой церковно-приходской школы при епархиальном училище (существует с 1897), священник училищной церкви. Разница в возрасте с П. П. Бажовым около 3-х лет (род. в 1881), человек семейный: старшие дети Михаил и Ольга родились в Могилеве, двое младших Нина и Николай – в Екатеринбурге. И чтобы не возвращаться к лично-семейным делам, сразу отметим: служебно-деловые отношения Бажова и Увицкого в 1912 г. дополнились духовным родством. Бажов – крестный отец его сына Николая (крестная мать – М. Сенилова), а Увицкий – дочери (или дочерей?) Бажова. Для документального подтверждения необходима работа с метрическими книгами. Пока источником информации являются воспоминания Николая (семейный архив Увицких) и… затерявшаяся где-то в архиве Н. В. Кузнецовой карточка-запись, сделанная явно на бегу. Не исключено, что сделана эта запись была со слов краеведа А. Коровина. И как материал для размышления – в 1911/1912 учебном году у Бажова и Увицкого пропуски занятий (2 часа) по семейным обстоятельствам.

Насколько тесным, повседневным было их общение, говорят учебная нагрузка Бажова и обязанности Увицкого как инспектора классов, одна из них – просмотр черновых письменных работ, анализ проверенных! Все хорошее и доброе о педагогической работе Бажова в училище знаем из отчетов об учебно-воспитательной работе, а они написаны и идут (по крайней мере, за 2 года) за подписью С. Увицкого. Отчеты открывают новую грань общественной деятельности П. П. Бажова – участие в отправлении правосудия. По причине вызова в суд в качестве присяжного заседателя в 1912/1913 учебном году им пропущено 48 занятий (уроков)[6]. Любопытно, что в отчете за 1912/1913 учебнй год дан процент «малоуспешности» по учебным предметам (годовой и итоговый, по баллам годовым и экзаменационным):

русский язык 3,3 и 4,6
церковно-славянский 1,6 и 0,4
теория словесности, история литературы 1 и –
алгебра 1 и 1
арифметика 4,6 и 2,9
гражданская история 2,4 и 1,7

Условия работы в училище крайне тяжелые: теснота помещений, переполненность классов, духота, слабая освещенность. Растет число пропусков занятий по болезни (у Бажова 50 час. в 1913/1914 учебном году; у Младова – 115 час. в предыдущем). Усадьба у Ново-Тихвинского монастыря куплена ещё в 1906/1907 учебном году, вопрос о строительстве нового здания находился в

стадии решения, Бажов и Увицкий были членами комиссии по его постройке. Закладка здания состоялась только 30 мая 1913 г. Периодически поднимался вопрос о штатном расписании: должны быть свои (не совместители) преподаватели, которым необходимо иметь высшее образование. В фразе «ныне русский язык, алгебру ведет лицо с высшим образованием» при обсуждении сметы епархиального училища на 1915/1916 учебный год (Бажов уже в Камышловском духовном училище) есть что-то торжествующе-колющее. Если б уровень преподавания зависел только от диплома…

Жизнь и работа внеучилищная, религиозно-церковная, общественная – это калейдоскоп различных организаций, обществ, собраний, лекций, проповедей… Собрания отцов духовенства и церковных старост, Пастырские собрания, Проповеднический комитет, Церковно-археологическое общество, Общество милосердия, различные общества трезвости и т.д. Инициатором многих начинаний был епископ Митрофан, время правления которого, по словам протоирея А. Сахарова (1914), одна «из самых светлых страниц Екатеринбургской епархии». Мелькают имена Н. Буткина (законоучитель мужской гимназии, весьма активен в работе), Градомыслова, Обтемперанского, Увицкого, Бажова, Далматова и др. Бажов и Увицкий нередко были в одних комиссиях, комитетах, на долю первого обычно приходились обязанности делопроизводителя, секретаря.

П. П. Бажов участвует в Пастырских собраниях 1910, 1911 гг. Их проведение было прервано в 1906 г. и возобновилось в 1910 г., первое время они были маложизненными, бессистемными. Комиссия по их организации (Бажов, Увицкий, Далматов её члены)[7] разрабатывает проект нового положения, который определяет два формата собраний: чисто пастырские и пастырско-открытые (с присутствием мирян). В качестве первоочередных ставились три задачи: сближение пастырей с паствой, необходимость иметь епархиальную библиотеку, борьба с упадками нравов.

Для совершенствования проповеднической работы, для самообразования духовенства многое делал Проповеднический (своего рода методический) комитет, причем светские лица могли помочь своими знаниями. «Вопрос о миссии интеллигенции, – говорил Н. Буткин, обращаясь к Митрофану при его отъезде из Екатеринбурга в марте 1914 г. к новому месту службы. – Вы решили просто: привлекли на службу церкви, и она появилась в Храме и в Вашем доме». На собраниях Комитета (а он немногочисленен), проходивших в покоях епископа, читались лекции (об отношении современной интеллигенции к Церкви и Вере, лекция Н. Буткина), слушались рефераты (например, на разборе книги Я. К. Амфитеатрова «Отношение церкви к христианам» присутствовал Бажов). Обсуждение книги Ч. Спердженa «Как сделаться оратором» переросло в разговор об условиях успеха церковной проповеди. Слушали и

обсуждали проповеди, подготовленные теми, кто готовил себя к этой миссии. Примеры можно продолжать.

Не касаясь религиозных воззрений, сугубо церковных форм работы, укажем на широкую постановку вопросов нравственного воспитания. Поднимаются волнующие проблемы: упадок нравов в обществе, хулиганство молодёжи, богоборство, необходимость помощи сирым и бедным. Организуются Общество милосердия (Увицкий – член Совета) и различные общества трезвости («сердце русского человека, рассудку вопреки, наперекор стихиям» тосковало по опьянению). Небезынтересно, что примерно через год пребывания в Екатеринбурге (март 1911) епископ Митрофан вынужден обратиться ко всему духовенству по поводу анонимок: «Место и судьба поступающих ко мне анонимов не иная, как всяких ненужных бумаг – в корзине под столом». На анонимки способны люди низкой нравственности, не заслуживающие доверия. Для народа на Уктусе и в Верх-Исетском заводе проводятся религиозно-просветительские чтения, для интеллигенции – лекции. На одной их них – «Суд над господом Иисусом Христом при свете истории», которую читал С. Увицкий, зал Екатеринбургского музыкального общества был переполнен[8]. В епархиальном училище не оставляли без внимания и крупные исторические даты: 100-летие Отечественной войны, 300-летие царствующего Дома Романовых, 1600-летие Миланского эдикта, юбилеи Гоголя, Лермонтова и др.

Несколько слов о Церковно-археологическом обществе. Первый заведующий музеем (а им мог быть только священник) о. Сергий (С. Увицкий) отмечен благодарностью с вручением архипастырской грамоты. Был ли Бажов членом этого общества, пока вопрос. А вот не знать о бесплатных пожертвованиях для музея Д. П. Соломирского, о его фотографиях различных животных и растений для кабинета природоведения епархиального училища Бажов не мог.

Четвертый учебный год (1913/1914) принес немало изменений. С 1-го сентября 1913 г. введен новый закон, по которому оклады духовных семинарий и училищ уравнены с окладами преподавателей Министерства народного просвещения. В епархиальных училищах поурочное вознаграждение осталось прежним, из средств епархии. «Платежные силы епархии напряжены до крайности», епископ Митрофан озабочен большими затратами на хозяйственные дела свечного завода и напоминает о первостепенности нужд просветительских и благотворительных. Съезду отцов духовенства «всей душой хотелось бы удержать г.г. преподавателей епархиального училища на их посту, тем более, что о их учебно-воспитательской деятельности слышатся лишь лестные отзывы»[9]. Но прошение Увицкому об увеличении вознаграждения Бажову отклонено. Происходит перемещение по службе: С. А. Увицкий назначен смотрителем Камышловского духовного учили-

ща. Синод удовлетворил ходатайство Митрофана, хотя до установленного 10-летнего стажа учебной службы у Увицкого не хватало двух лет. 19 ноября 1913 г. он выехал к новому месту работы. Ровно через год епархиалки прощаются со своим плюсом-минусом (так они прозвали Бажова)[10], он избран пожизненным членом Общества вспомоществования[11]. Время работы в училище Бажов назвал «приятным памятником» своей служебной деятельности. Екатеринбургский опыт 1910-1914 гг., многие выработанные тогда жизненные подходы просматриваются в его дальнейшей работе, особенно в области народного образования как в Усть-Каменогорске, так и в Камышлове.

В заключение, хотя это выходит за рамки темы, скажем несколько слов о судьбе С. А. Увицкого[12] и проведем некоторые параллели. Жизненные пути-дороги П. П. Бажова, его общественно-политическая деятельность хорошо известны. Отметим лишь следующее: Бажов – член Союза воинствующих безбожников; в «Крестьянской газете» «по разделу антирелигиозной пропаганды печаталось тоже немало» его статей. Название одной из них в сентябре 1929 г. звучит как лозунг-призыв - «Рвите религиозные путы». С. Увицкий до конца остался преданным Церкви и Вере, обновленчество не признал. В 1919 г. Бажов и Увицкий двигались в одном направлении … географически: Бажов – в томском урмане, Горном Алтае, Усть-Каменогорске. С. Увицкий с семьей в Иркутске (эвакуация из Камышлова перед отходом белых), служит в училище, работает на аптечном складе. Летом 1920 г. возвращается на Урал. По разным причинам неоднократно меняет место службы: Покровский собор в Камышлове, Успенский собор Верх-Исетского завода, три года в Меркушино, Введенская церковь и Выйско-Никольский собор в Нижнем Тагиле, последнее место его служения. Два ареста: первый в Камышлове (1920), приговор – пожизненное заключение – в дни амнистии заменен 1 годом; второй – в феврале 1930 г. В заявлении – письменном дополнении к протоколу допроса – писал, что «принципиальным практическим противником советской власти не был, признавал её, как власть, «сущую от бога» и как власть, признанную народом для осуществления социальной справедливости…». В проповедях говорил об утрате добрых христианских нравов и призывал к их исправлению. Обвинен по статье 58-10, часть 2-я, тройкой ОГПУ приговорен к 5 годам лагерей. Лагеря: два вишерских (один палаточный около дер. Воронье) и Беломорканал, где 12 марта 1932 г. оборвалась его жизнь. Канонизирован Русской православной церковью в 2006 г.; реабилитирован, занесен в «Книгу памяти жертв политических репрессий. Свердловская область».

Что знали-ведали друг о друге П. П. Бажов и С. А. Увицкий? Возвращались ли мыслями в общее прошлое? Вспоминал ли Бажов о своем крестнике Николае, когда проезжал или бывал в Невьянске, куда переехала семья о. Сергия после его ареста? Никто сейчас не скажет. В любом случае

вычеркивать имя С. А. Увицкого (о. Сергия), как и епископа Митрофана, из окружения П. П. Бажова нельзя. Это Личность, достойная нашего знания и нашей памяти о нём.

---

[1] *Саранцев А. С.* Павел Петрович Бажов. Челябинск: Челяб. кн. изд-во, 1957. С. 71.

[2] Справочная книжка Екатеринбургской епархии на 1915 год. Екатеринбург, 1915. С. 14.

[3] *Увицкий С.* Речь к воспитанницам Екатеринбургского епархиального женского училища, окончившим курс учения в 1910-11 учебном году // Екатеринбург. епарх. ведомости. 1911. № 27. С. 593-596. Отд. неофиц.

[4] Екатеринбург. епарх. ведомости. 1910. № 23. С. 287; 1911. № 22. С. 172. Отд. офиц.

[5] О методике обучения, программном обеспечении, специфике преподавания учебных дисциплин см.: *Чумакова Э. Е.* Епархиальное женское училище Екатеринбурга (1880-1920). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 269-301.

[6] Екатеринбург. епарх. ведомости. 1913. № 45. С. 20. Прил. к офиц. отд.

[7] Там же. 1911. № 44. С. 988, 989. Отд. неофиц.

[8] Опубликована в «Екатеринбург. епарх. ведомостях». 1913. № 19-22. Отд. неофиц. Есть отд. изд.

[9] «Екатеринбург. епарх. ведомости». 1914.№ 4. С. 52. Прил. к офиц. отд.

[10] Сведения со слов Н. П. Тарасовой, зав. Музеем П. П. Бажова.

[11] «Екатеринбург. епарх. ведомости». 1914. № 51. С. 1128. Отд. офиц.

[12] См. кн: Жития святых Екатеринбургской епархии/подгот. Комиссией по канонизации святых Екатеринбург. епархии. Екатеринбург, 2008. С. 25-42.

Л. С. Григорьева

ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА П. П. БАЖОВА: МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

«Если бы захотел, он мог бы написать библию Урала», – говорил о Бажове Ф. Гладков[1]. То, что Павел Петрович обладал энциклопедическими знаниями, – факт известный. Он мог вести беседы на абсолютно разные темы, и собеседники при этом не относились к нему, как к любителю: люди многих специальностей шли за профессиональным советом. Это могли быть не только писатели, журналисты, краеведы, но и охотники, агрономы, инженеры[2]. При этом Гладков не оговорился, а выразился предельно точно: могла бы быть не энциклопедия, а именно Библия, т.е. книга о сотворении мира. Бажов знал об уральской земле такую историю и такие истории, от которых было далеко научное сообщество его времени (вспомнить хотя бы случай с археологическими находками на Азов-горе). Взгляды писателя основывались на равенстве прав факта и фольклора. Осваивая новую творческую тему, Бажов всегда кропотливо, даже въедливо, изучал как чисто научные сведения, так и народные знания и мнения, народную мудрость, учитывал их. Конечно, много читал. И читал разное. Его личная библиотека – яркое тому подтверждение.

Бажов собирал книги ещё со времени преподавания. Его ученицы из Екатеринбургского Епархиального училища, в числе которых была и его будущая жена В. А. Иваницкая, вспоминали, что преподаватель имел превосходную личную библиотеку: «В ней были собрания сочинений Гоголя, Пушкина, Чернышевского, а также книги по истории, экономике и естествознанию»[3]. Этой библиотекой он разрешал пользоваться во внеурочное время. После возвращения Бажова, его жены и детей в начале 1920-х г.г. в Екатеринбург, от той самой «учительской» библиотеки почти ничего не осталось, т.к. дом на Чапаева, 11 в период почти девятилетнего отсутствия хозяев сменил несколько разных жильцов.

Любовь к чтению прививалась всем членам семьи Бажова. Павел Петрович всегда внимательно следил за книжными предпочтениями своих детей и внуков. Старший внук Володя вспоминал: «Надо сказать, что книги подбирались дедушкой не только для меня. Они подбирались им и для моего двоюродного брата – Алика. А после 1946 года для малышей – младшего брата Славы и двоюродного брата Никиты»[4]. При выборе книги Бажов меньше руководствовался возрастом ребёнка, чем её качеством. «Правило, которого он всегда придерживался, было: плохую литературу не надо читать ни в каком возрасте, а особенно в детском, когда закладываются представления об основных понятиях, формируется вкус»[5]. Первыми книгами для маленького

ребёнка в доме были русские народные сказки, басни И. А. Крылова, сказки А. С. Пушкина, братьев Гримм, Ш. Перро, Э. Гофмана и т. д.

Библиотека, которая сегодня представлена в экспозиции Мемориального дома-музея П. П. Бажова в Екатеринбурге, насчитывает более двух тысяч изданий. Это книги, которые читал сам Павел Петрович, книги с дарственными надписями его современников, а также книги, собранные вдовой писателя в 1950-60-е г.г., в том числе и подаренные авторами ей лично. Книги были переданы музею Валентиной Александровной в 1968 г. вместе с другими подлинными предметами, принадлежавшими семье.

К сожалению, весь этот долгий срок, пятьдесят с лишним лет, личная библиотека Бажова серьёзно систематически не изучалась. На сегодняшний день узнать что-либо об изданиях, которыми интересовался писатель, можно лишь со слов экскурсоводов в Мемориальном музее Бажова или из обзорной статьи Е. К. Полевичек, главного хранителя Объединённого музея писателей Урала с 1987 по 2010 г.г., в «Бажовской энциклопедии». Между тем, тема эта не менее интересна для науки, чем любая другая, в основе раскрытия которой лежит изучение подлинных документов и предметов.

С 2010 года в ОМПУ началась работа по составлению электронной базы данных имеющихся в его распоряжении фондов, а также их оцифровка. На данный момент в эту базу занесена лишь одна треть всех книг личной библиотеки Бажова. Это лишь первоначальный этап научного описания, заключающийся в протоколировании внешних признаков музейного предмета. Но даже этот небольшой материал стоит вводить в научный оборот.

Изучение личной библиотеки писателя может выявить не только его взгляды по тем или иным вопросам, ход его мысли при чтении, но и его привычки, т.е. то, что сложно определить без живого общения с его ближайшим кругом знакомых, членами его семьи. Например, то, что правки в своих и чужих рукописях, пометы в книгах Бажов чаще предпочитал делать красным и синим карандашом. Эта же привычка была и у Валентины Александровны. Или то, что пометы в тексте всегда делал очень лаконичными: основную мысль держал в голове.

Один из самых интересных разделов библиотеки – это книги с дарственными надписями. Основная их часть – это издания писателей и поэтов, современников Бажова. Многие литераторы считали долгом подарить председателю Свердловского Отделения Союза Писателей по экземпляру своего сборника стихов, рассказов, повестей. Много книг, присланных писателями из Союзных Республик в 1940-х г.г.: от Павло Тычины и Оксаны Иваненко, от Салавата Миасова со словами: «Павлу Петровичу Бажову, патриарху уральских писателей, - любимому всеми народами», от армянских поэтов Геворга Эмина и Сильвы Капутикян, от Содыка Каландара на узбекском языке, от Сайфи Кудаша два номера журнала «Октябрь» на башкирском языке и многие другие.

Кроме художественных изданий, в библиотеке есть ряд книг с дарственными людей других профессий, друживших с Павлом Петровичем. В основном, учёных в разных областях. Книги историков В. В. Данилевского, Б. Б. Кафенгауза. Л. М. Каптерев в 1924 г. подписал свою книгу «Дубинщина» так: «Милейшему сысертскому историку, Павлу Петровичу Бажову от Далматовского историка».

Книги литературоведов: Е. А. Боголюбова, И. Сергеева. Сохранилась книга «Уральский фольклор» с дарственной М. Г. Китайника (Свердловск, 1949 г.) – сборник, который Бажов читал в рукописи и давал советы по классификации материала. Были и подарки от художников, например, иллюстрированное издание «Выставка работ художника Василия Игнатьевича Бояринцева» с дарственной автора.

Известно, что Бажов всегда интересовался минералогией и геологией. В командировках по Уралу несколько раз заезжал в Ильменский заповедник и был лично знаком с легендарным для этого места человеком Сергеем Львовичем Ушковым, именем которого назван биологический зал современного Естественнонаучного музея Ильмен, а также зоологический зал Пермского краеведческого музея. Памятью об этих визитах осталась книга «Ильменский государственный заповедник им. В. И. Ленина» 1946 года с дарственной надписью Ушкова.

П. П. Бажов дружил с обоими братьями Бирюковыми. В его библиотеке есть и книги с дарственными Владимира Павловича, известного краеведа, и книга врача-педиатра г. Шадринска со вторым высшим образованием агронома Аркадия Павловича «Как я стал садоводом» (1946 г.). Аркадий Павлович Бирюков был мичуринцем и в собственном опытном саду вывел сорта яблонь, наиболее устойчивых к уральскому климату. По воспоминаниям близких Бажова, яблони в семейном саду – бирюковские. Их саженцы были подарены писателю самим Аркадием Павловичем. У П. П. Бажова была также и книга агронома Н. Ларцева и тоже с дарственной надписью.

Важное место на полках в стеллажах занимают произведения, созданные по мотивам творчества П. П. Бажова, переводы его сказов. Большинство с дарственными. Например, пьесы Е. А. Пермяка или присланная из Риги «Малахитовая шкатулка» 1947 г. от переводчика В. Реи на латышском языке. К этой же группе косвенно относится книга журналиста З. А. Янтовского «На шестидесятой параллели» (в 1968 году Янтовский был одним из сценаристов документального фильма о Бажове «Сказы Уральских гор» режиссёра О. Воронцова).

Есть в библиотеке и различные каталоги от организаций: Молотовской Государственной художественной галереи, Тульского Дома народного творчества, Музея Т. Г. Шевченко в Киеве, Свердловской Государственной публичной библиотеки им. В. Г. Белинского.

Интереснейший раздел библиотеки составляют книги с дарственными самого П. П. Бажова. Среди них – жене и детям. На первом издании «Уральских былей» (1924 г.) надпись: «Моему неизменному товарищу в годы мира и борьбы, постоянному другу, дорогой жене – Валентине Александровне о той полосе жизни, которую она не знала». На «Малахитовой шкатулке»: «Теперь уже совсем взрослой моей младшей дочери Ариадне». Или – камернее: на «Малахитовой Шкатулке» 1942 г.: «Моей Валянушке второе издание той же книги».

Среди книг, появившихся в доме уже после смерти Бажова, много подаренных Валентине Александровне в память о муже от Б. Н. Полевого, Б. С. Рябинина, Е. Е. Хоринской, К. В. Рождественской, М. А. Батина, В. П. Бирюкова и его жены Ларисы. Книги с дарственными Валентины Александровны, например, школьникам, довольно часто посещавшим её: на «Зелёной кобылке» 1953 г.: «Дорогим юным друзьям на память о посещении дома Павла Петровича» и др.

Судя по всему, разного рода выделения текста при чтении были для Павла Петровича привычным делом. Каждая третья книга – с пометами. Чаще всего это подчёркивания, обведения слов, вертикальные линии и вопросительные знаки на полях. Большинство помет носят творческий характер. В Полном собрании сочинений А. Н. Майкова пометы только в тех местах текста, где речь идёт о Ермаке («Рассказы из русской истории», «Завоевание Сибири»), в книгах Д. Н. Мамина-Сибиряка, в сочинениях П. И. Мельникова-Печерского много помет. А на заднем форзаце «Сборника арифметических задач и численных примеров для приготовительного и систематического курса», 1900 г. молодой П. П. Бажов придумывал себе подпись.

Сохранились книги, предположительно, с автографом Н. С. Смородинцева, ветеринара, краеведа, друга семьи Бажовых, благодаря содействию которого ребёнком Павел Петрович приехал в Екатеринбург и попал в духовное училище. Это журнал «Народная читальня» 1905 г., книга Н. В. Гоголя «Сочинения» (1893 г.) – издания периода конца 1890-х г.г., когда Бажов оканчивал обучение в Пермской духовной семинарии и сам только начал преподавать. Здесь, возможно, отмечал отрывки для диктантов, важные для понимания произведений места.

В библиотеке есть несколько брошюр, которые, по-видимому, из-за нехватки времени, П. П. Бажов так и не прочитал: листы книжного блока не разрезаны. Это политическая литература: Лейканд М. «Урал через пять лет» 1929 г.; Горов М. «Борьба крестьян Болгарии» 1927 г.; Ефремин А. В. «Методическое пособие по политической грамоте», тогда как художественные издания не только прочитывались, но и перечитывались, и служили рабочим материалом для Бажова-писателя. Литература и история по значимости обогнали политику. Но, прежде всего, он был внимательным читателем.

Таковы общие тезисы о начальном этапе изучения личной библиотеки П. П. Бажова. В дальнейшем планируется продолжить работу по внесению в фондовую электронную базу данных всех оставшиеся книг библиотеки, а также провести их полное научное описание. Исследования такого рода могут послужить дополнительным источником информации для разных разделов бажововедения.

---

[1] *Гладков Ф. О* Павле Петровиче Бажове // Мастер. Мудрец. Сказочник: Воспоминания о Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 454.

[2] *Бажова-Гайдар А. П.* Глазами дочери. М.: Советская Россия, 1978. С 114-115.

[3] *Бажова В. А.* О муже // Там же. С. 5.

[4] *Бажов В. Е.* Воспоминания о дедушке. Екатеринбург, 2003. С. 46.

[5] *Бажова-Гайдар А. П.* Глазами дочери // Там же. С 53.

Н. С. Журавлёва

ПЬЕСА «МАЛАХИТОВАЯ ШКАТУЛКА»: БОРЬБА ЗА АВТОРСКИЕ ПРАВА П. БАЖОВА И С. КОРОЛЬКОВА

В отличие от Павла Петровича Бажова, имя его современника – свердловского прозаика Серафима Фёдоровича Королькова – известно лишь узкой группе специалистов. Он родился 23 ноября 1910 г. в Екатеринбурге в семье служащего. В 1930-е гг. активно печатался в журналах «Штурм» и «Уральский следопыт», работал в газете «Уральский рабочий», входил в Свердловское отделение Союза советских писателей. После конфликта с Бажовым выбыл из состава организации и переехал в Москву, где попытался найти себя в качестве драматурга[1]. Однако в справочные издания Корольков вошел как детский писатель – автор пьесы «Малахитовая шкатулка» по мотивам сказок Бажова и повести «Салют Никандра Киле» (1952) о жизни нанайцев в годы Великой Отечественной войны[2].

Судя по рецензиям московского критика Бориса Гроссмана, можно говорить о творческом потенциале этого автора. Так, среди публикаций журнала «Штурм» за 1935 г. он выделил новеллы Королькова, назвал писателя талантливым, имеющим свою тему и вдумчиво работающим над художественной прозой. Хотя и признал, что в рассказах «живопись словом» становится иногда искусственной, но возложил вину на редакцию, «которая делает все возможное для того, чтобы оставлять некоторые неудачные неграмотные и безвкусные обороты начинающих писателей в неприкосновенности»[3].

Вероятнее всего, имя Королькова оказалось предано забвению и не вошло в историю уральской литературы из-за конфликта с Бажовым – конфликта, который приобрел скандальный характер и вышел за пределы региона.

Его отправной момент – постановление о проведении Первого Всесоюзного смотра детских театров, принятое 10 мая 1939 г. Комитетом по делам искусств при СНК СССР. В конце октября прошла декада Свердловского ТЮЗа в рамках этого смотра. Партийные власти решили сделать все, чтобы театр получил право поездки в Москву (отбиралось 10 театров из 52)[4]. Осенью 1939 г. Свердловский ТЮЗ взялся за инсценировку «Малахитовой шкатулки» и предложил Бажову в качестве соавтора Королькова. Бажов согласился, хотя и не был с ним знаком. Пьесу написали, и она с успехом прошла на сцене театра[5]. Специальная комиссия допустила спектакль на заключительный тур, который должен был состояться в ноябре 1940 г. в Москве.

Произведением Бажова и Королькова заинтересовались различные театральные коллективы, что, по мнению современников, вскружило голову последнему. Особенно вызывало его неприязнь то обстоятельство, что за советами и разъяснениями все обращались преимущественно к Бажову. В

местной и столичной печати появилась серия статей, в которых Корольков представлялся вымогателем и обидчиком Бажова, пытавшимся его лишить авторских прав на пьесу. Так, в «Уральском рабочем» отмечалось, что Корольков «среди литераторов стал компрометировать П. Бажова», пытался «стушевать его роль в создании пьесы»[6]. В «Литературной газете» председатель Свердловского Союза писателей А. Ф. Савчук на примере Королькова показал, что до сих пор сохранился тип «литератора», ничего не написавшего, но каким-то образом присутствующего в литературе[7].

И хотя 11 мая 1940 г. правление свердловской организации писателей исключило Королькова из кандидатов «за вымогательство и бесчестное отношение к Бажову», конфликт не был исчерпан и потребовал вмешательства вышестоящих руководящих органов. В частности, в Москве 27 мая 1940 г. прошло заседание секретариата Комиссии по драматургии Союза советских писателей. Большинство уральских литераторов (Н. А. Куштум, К. В. Боголюбов, В. Головин и др.) поддержали Бажова, о чём свидетельствуют протоколы заседания. Их возмутило, что Корольков без согласия соавтора «вовсю торговал пьесой»: предлагал театрам и клубам, издательству «Искусство», иркутскому и воронежскому театрам, отдал ее на распространение республиканскому Всесоюзному комитету по делам искусств[8]. Савчук отметил, что Корольков за время пребывания в организации ничего не написал: точнее, его «беспомощные насквозь фальшивые сочинения» браковались. Зато успел заслужить славу хулигана (в январе 1940 г. избил начинающего автора Гудкова), а прежде был уволен из газеты «Уральский рабочий» за поведение, порочащее советского журналиста.

Документы отражают, что особую неприязнь коллег вызвало стремление Королькова заработать деньги на инсценировке. Так, уполномоченный Главреперткома Раздьяконова запретила Кировоградскому ДК ставить спектакль по пьесе «Малахитовая шкатулка». Корольков же при условии выплаты гонорара обещал прислать вариант, разрешенный к исполнению, приписав, что «с театров я получаю от 2 до 3 тысяч рублей»[9]. В итоге после выдачи Кировоградским ДК аванса 1000 рублей он согласился на возобновление постановки: «В связи с тем, что в пьесе «Малахитовая шкатулка» изменения, сделанные режиссером-постановщиком, незначительны и не имеют расхождения, а также не снижают ее художественной ценности, считаю возможным постановку в вашем драмколлективе в том варианте, который находится у вас (первый вариант)»[10].

В числе прочего на заседании озвучили факт, что с помощью той же Раздьяконовой Корольков вынудил свердловский Дворец пионеров снять с программ и афиш фамилию Бажова, мотивируя это тем, что автором инсценировки является только он. Более того, совместно с Иосифом Келлером он уже

начал работать над либретто к балету «Малахитовая шкатулка», не спросив согласия Павла Петровича.

Так выглядела в официальных документах эта «некрасивая история», испортившая репутацию Королькова. Между тем изучение архивных материалов и свердловской периодики 1930-х гг. позволяют взглянуть на эти разногласия иначе – со стороны обвиняемого. Во-первых, Савчук заблуждался насчет отсутствия у Королькова публикаций[11]. Московский писатель К. В. Горбунов, посетивший Свердловск с проверкой в 1936 г., отметил, что, по отзывам издательства, тот работает весьма успешно[12]. Во-вторых, Корольков признался, что из «Уральского рабочего» его «выжила» В. Виноградова, считавшая себя всесильной из-за покровительства мужа И. Д. Кабакова – первого секретаря Свердловского обкома ВКП (б)[13]. В-третьих, по «делу Бажова» Корольков отметил, что было три варианта пьесы, два из них оказались изъяты. Деньги с Кировоградского ДК он получил, так как Бажов в это время был болен. И, вообще, он не считал себя виноватым: «Во всех документах значится, что я инсценировал пьесу. На этом основании я считал себя автором. Я мог бы вообще нигде не упоминать фамилию Бажова, но я его очень уважаю как хорошего старика, поэтому первое время не возражал, что фамилия его ставилась в афишах. Вообще, Савчук сфабриковал все документы и настроил против меня т. Бажова. Т. Савчук оскорбляет меня и т. Раздьяконову. Партийная организация отдела искусств уже занимается этим делом, скоро Савчука пригласят в обком партии и ему попадет за это. <…> Я уезжаю в Москву не как кандидат Союза, а как драматург. Оставайтесь творить свои маленькие делишки»[14].

Между тем эта резонансная для провинции история была воспринята в столице совсем иначе. На совещании бюро областных комиссий Союза советских писателей 4 июля 1940 г. московские писатели признали правоту Королькова. По их мнению, не имелось материалов, характеризующих его как жулика: он прямо написал – по мотивам уральских сказок Бажова. Исключение Королькова из Союза большинство присутствующих посчитало ошибкой, а сделанную им инсценировку – добросовестной, хотя и отметили неэтичное поведение инсценировщика. Алтерс отметил, что из-за близости к деньгам нравы драматургов резко отличаются от нравов всей писательской братии: «Эта торговля пьесами, стремление подсунуть театру свою пьесу накладывают неприятный отпечаток на этих людей»[15]. Получается, москвичи поддержали Королькова, тогда как свердловские писатели категорически выступили против него.

Все вышеперечисленное ведёт к размышлению, что, возможно, разбирательство по делу Королькова отражало внутренние противоречия в литературной организации Свердловска. Это подтверждают и архивные документы. В частности, существовал острейший конфликт между Савчуком и редактором УралоГИЗа К. В. Рождественской. Писатели разделились на две группировки,

и, по замечанию Б. А. Вадецкого, «в обеих чувствуется антипартийный душок и поведение их недостаточно тактично. Это почти все кандидаты партии. Они ведут себя, как лютые враги»[16]. Группа Рождественской состояла преимущественно из В. А. Старикова, Б. С. Рябинина, И. С. Панова. Остальные находились в группе Савчука.

По мнению критика Ф. М. Левина, командированного для расследования обстоятельств этого дела, конфликт усугубил Савчук, который «оттеснил все правление, администрировал, работал один и пытался навязывать всем свои вкусы. Если считает, что книга плохая, об этом говорит везде, а сам писатель очень небольшой»[17]. Книгу Савчука «Крушение» критик признал «плохой и не оригинальной». «Он почувствовал себя как бы не на троне и стал напирать на Облгиз. Стал шельмовать Королькова. Еще немного и перед нами бы вырос помпадур. Чтобы спасти его от полного разложения, его надо сделать рядовым членом»[18], – такова причина разлада среди писателей, по мнению Левина. Рождественскую, напротив, он поддержал, назвав ценным работником, одним из лучших советских редакторов.

На совещании бюро областных комиссий 4 июля 1940 г. заведующая издательским управлением ОГИЗа Е. Смородинская подтвердила, что в Свердловске писательская организация стремится «подмять» под себя издательство: «Вся грызня идет вокруг третьего альманаха*. Всё, что Рождественская одобрит, Савчук начинает ругать»[19]. Отметив, что провинциальные альманахи курируют местные Союзы советских писателей, она признала бессилие ОГИЗа в этом вопросе. Особенно, в случае невмешательства в работу альманаха свердловского обкома ВКП (б). Рождественская призналась, что литературные итоги года незначительны: «Умерла секция прозы и детской литературы и, не начав работу, секция критиков. Писатели в течение года взволнованно обсуждали, но не свои произведения, а то, что затеял руководитель, на кого напал, как тот ему ответил, собраний было мало»[20].

По сути, это была борьба за влияние на местных писателей и возможность принимать решение о публикациях, а значит, и гонорарах. В отличие от столицы в Свердловске было одно издательство. Как отметил Левин, «если о тебе оставили плохое мнение, то выхода у тебя нет – или уходи из литературы или уезжай из города»[21]. Показательно, что подобная ситуация сложилась в большинстве провинциальных городов. Очевидно, что подобные злоупотребления происходили во многих региональных писательских организациях, а эпизодические визиты проверяющих структур зачастую только усугубляли ситуацию. Так, свердловчане признавались, что после визита в марте 1939 г. К. Г. Паустовского, А. И. Роскина и С. М. Михалкова противоречия в коллективе только усилились. «Москва интересуется провинцией, в частности, Свердловском, от нарыва до нарыва. Настоящей творческой работы не видим»[22], – такое мнение высказал А. М. Климов.

Несмотря на столь пристальное внимание центра, конфликт не был исчерпан и потребовал повторного совещания бюро областных комиссий 24 сентября 1940 г. В отношении «дела Бажова» Левин признал правоту обоих авторов: «Бажов недостаточно правильно юридически понимал свои права. Корольков и Бажов заключили договор на написание этой пьесы. Они должны были писать её вместе. Потом Корольков писал один и поэтому считал себя автором инсценировки. Автор «Малахитовой шкатулки» – Бажов, автор инсценировки – Корольков. Корольков поступил больше чем честно: он говорил, что автор получает 50% гонорара. Руководители Дворца пионеров обратились с просьбой к Бажову пересмотреть инсценировку. Бажов посмотрел, у него проснулась творческая жилка, он стал улучшать, вносить поправки. Он 1,5 месяца ходил в Дом пионеров и по существу правил чужую инсценировку. Он считал, что это его вещь. Когда Дворец пионеров решил поставить эту вещь, последний вариант был направлен в Главрепертком. Корольков обиделся, и Бажов обиделся. Бажов считал, что он может делать поправки к своей вещи. Оба правы, и винить никого нельзя. Я объяснил это Бажову. Старик понял, но ему как-то обидно. Сейчас вопрос исчерпан. Корольков в Москве, пьеса идёт, и Бажов получает свои 50%»[23].

Очевидно, что без кадровых изменений этот глубокий конфликт было невозможно разрешить. Увольнение Савчука с поста ответственного секретаря правления Свердловского Союза советских писателей – вполне закономерное следствие долгих разбирательств. 11 сентября 1940 г. на эту должность назначили Бажова, авторитет которого признавался всеми уральскими писателями без исключения. Это обстоятельство позволило на короткий период – до начала Великой Отечественной войны – сплотить организацию и избежать внутреннего разложения.

---

[1] В РГАЛИ хранятся пьесы С. Королькова: «В окне свет» (1939), «Восход солнца» (1941), «Испытание» (1947), «На светлых озерах» (1949), «Товарищи москвичи» («Москвичка») (1951, в соавт. с И. Кашкадамовым), «Лишний голос» (1952, в соавт. с В. Блоком).

[2] Советские детские писатели. М.: гос. изд-во дет. лит. м-ва просвещения РСФСР, 1961. С. 197.

[3] РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Д. 1046. Л. 9.

[4] Подробнее об этом: *Блажес В.* Журналист Вл. Ильичев и П. Бажов // Урал. 2008. № 8. С. 240-254.

[5] *Ильичев В.* Заслуженный успех // Уральский рабочий. 1939. 3 ноября.

[6] *Ильичев В.* Недостойные проделки С. Королькова // Уральский рабочий. 1940. 14 мая.

[7] *Савчук Ал.* Похождения «литератора» С. Королькова // Литературная газета. 1940. 5 июня.

[8] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 422. Л. 77.

[9] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 422. Л. 78 об.

[10] Там же.

[11] Розовое преступление // Штурм. 1933. № 3. С. 72-75; Жена // Штурм. 1933. № 5-6. С. 60-63; Теннис // Штурм. 1933. № 7-8. С. 80-83; Паровоз Су-201-83 // Штурм. 1933. № 9-10. С. 96-102 (в соавт. с Бахтамовым И., Хорунжим П.); Весенняя сила // Штурм. 1934. № 3. С. 87-92; Рассказы о дружбе // Штурм. 1934. № 3. С. 29-34; Старость // Штурм. 1934. № 4. С. 22-25; Цветы и пушки // Штурм. 1934. № 2. С. 7-13; Памятники // Уральский следопыт. 1935. № 4. С. 47-49; Счастье // Штурм. 1935. № 2. С. 37-55; Рождение // Штурм. 1935. № 7-8. С. 80-91; Вехи // Уральский рабочий. 1936. 5 июля; Друзья // На смену! 1934. 30 сен.; Рождение // Уральский рабочий. 1935. 12 сен.; Старики // Уральский рабочий. 1936. 23 мая; Яблоки // Уральский рабочий. 1936. 23 авг.

[12] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 67. Л. 22.

[13] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 83. Л. 23.

[14] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 422. Л. 79.

[15] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 298. Л. 4 об.

[16] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 298. Л. 9.

[17] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 301. Л. 9.

[18] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 298. Л. 14 об.

[*] Имеется в виду альманах свердловских писателей «Уральский современник».

[19] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 298. Л. 15 об.

[20] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Д. 300. Л. 41.

[21] Там же.

[22] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 300. Л. 9.

[23] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Ед. хр. 301. Л. 19, 19 об.

О. В. Приловская

П. П. БАЖОВ КАК ЧИТАТЕЛЬ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

В разные годы жизни П. П. Бажов обращался к произведениям Д. Н. Мамина-Сибиряка. В личной библиотеке Павла Петровича сохранились тома из собраний сочинений, а также отдельные произведения Д. Н. Мамина-Сибиряка различных лет издания от 1933 до 1950 годов.

Будучи редактором Свердловского отделения Гослестехиздата, П. П. Бажов уловил востребованность творчества Д. Мамина и предложил публикацию нескольких его произведений для библиотек леспромхозов. Издательство поручило П. Велину подготовку издания очерков «Бойцы», а П. П. Бажову – романов «Горное гнездо», «Три конца» и повести «Охонины брови». Все эти книги вышли из печати в 1934 году, экземпляры сохранились в личной библиотеке П. П. Бажова. К. В. Боголюбов написал вступительные статьи к романам «Горное гнездо», «Три конца», к повести «Охонины брови», а сам П. П. Бажов составил комментарии и написал статью «Объяснения некоторых непонятных слов» (к роману «Три конца» и повести «Охонины брови»).

В личном экземпляре романа «Горное гнездо» Павел Петрович отметил для себя некоторые фрагменты произведения, особенности характеров и внешнего вида героев. «Шотландский костюм барина», который «немного смутил восторженную публику», «все решили, что, вероятно, так нужно, потому барин – значит, закон ему не писан», «баб ужасно заинтересовала клетчатая пестрая юбочка, а мужиков - отсутствие штанов», «пестрый плед, пестрая шапочка с длинными лентами на затылке и чулки на ногах тоже были, конечно, подвергнуты самой строгой критике и тоже получили объяснение: барин». Контрастное описание штатского генерала также отмечено П. П. Бажовым: «дорожный простой костюм старика и мягкая пуховая шляпа представляли рядом с пестротой шотландского костюма приятный контраст»[1]. В некоторых главах писатель выделил для себя целые страницы из произведения, например, отрывок в котором описывается положение «заграничных» работников в Кукарских заводах, а также, фрагмент, в котором Д. Н. Мамин-Сибиярк описывает «фабричных рабочих», «заводских мастеровых» и «черномазых углежогов».

Также в романе «Горное гнездо» Павел Петрович отметил некоторые слова (*на вершных, допрежь того, чумичка)*, фразы, устойчивые выражения и фразеологизмы. П. П. Бажов подчеркнул также географические названия городов, рек и др.

П. П. Бажов обращал внимание на различные фрагменты как в художественных произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка (в романе «Золото», «Горное гнездо», очерках «На рубеже Азии», «Бойцы» и др.), так и в критических статьях, посвященных творчеству писателя. Пометы, сделанные рукой

П. П. Бажова, разнообразны: «плюсы», «вопросы», «нотабене», подчеркивания горизонтальные и вертикальные, простым, красным и синим карандашами - все они нуждаются в детальном анализе и типологизации. Многочисленные пометы свидетельствуют о том, что П. П. Бажов неоднократно перечитывал произведения Д. Н. Мамина-Сибиряка. В фондах музея писателей Урала сохранились более 10 книг с произведениями Д. Н. Мамина-Сибиряка из личной библиотеки П. П. Бажова, в шести из них есть пометы, изучение которых может помочь изучению деятельности П. П. Бажова как редактора, читателя, организатора конференций – пропагандиста творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Показательно, что первая печатная работа П. П. Бажова, была посвящена Д. Н. Мамину-Сибиряку. 20 декабря 1912 года в Екатеринбургском епархиальном училище, состоялся литературный вечер, посвященный памяти писателя Д. Н. Мамина-Сибиряка. П. П. Бажов выступил с докладом «Д. Н. Мамин-Сибиряк как писатель для детей». Реферат доклада, был опубликован в «Екатеринбургских епархиальных ведомостях» 12 мая 1913 года (№ 19), с подписью «П. Бажев». Более 70-ти лет спустя исследователь Л. М. Слобожанинова вновь опубликовала доклад-реферат П. П. Бажова в журнале Урал (1987 г. №12). В начале реферата П. П. Бажов перечислил известные произведения Д. Н. Мамина-Сибиряка, отметил особый уральский колорит произведений писателя: «своими уральскими и сибирскими рассказами, романами «Горное гнездо», «Приваловские миллионы», «Три конца», «Хлеб», «Золото» Мамин приобрел себе почетное место в ряду русских писателей»; «все критики, говорившие о Мамине, признают, что этими произведениями он сделал популярным среди широкой публики мало ведомый до того Урал, приблизил его к культурным центрам и как нельзя лучше объяснил его нужды и беды, его силы и надежды»[2]. Педагог П. П. Бажов говорил о значимой роли детской литературы, об ее особенностях, рассуждал о том, каким должен быть детский писатель. По мнению П. П. Бажова, Д. Н. Мамин-Сибиряк писал «о детях и для детей», «так мог писать только тот, кто сумел сохранить до старости ценные частицы детской души», «перечитывая эти произведения Мамина, невольно удивляешься глубокому пониманию детской психологии», «во всех рассказах много движения, что так любят юные читатели»[3]; в своих произведениях Д. Н. Мамин-Сибиряк рассказал «детям-квартирантам» о светлых озерах, о бойких горных реченьках, о своих «милых зеленых горах», где и небо кажется выше, и люди добрее».

П. П. Бажов отмечает у Д. Н. Мамина-Сибиряка правдивость изображения без «слащавых причитаний», необычайную любовь к жизни: «какие бы темные стороны жизни ни изображал Мамин, в его рассказах чуется яркое солнце, вольная ширь, радость бытия, бодрость, вера в силы человека и его будущее»; «по его произведениям дети увидят подлинную жизнь – цель забот и труда, с редкими радостями; увидят и темные стороны жизни»[4]. П. П Бажов из общей «массы рассказов Мамина» особо выделил «Аленушкины сказки»,

созданные для «малышей». По словам Павла Петровича, «чуткий юный читатель давно понял свежесть и красоту этой книжки, и требует повторного издания этого томика»[5]. В статье-реферате П. П. Бажов с особой теплотой говорил о важности и актуальности произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка для уральских читателей: «нам, жителям Урала, Мамин-Сибиряк должен быть особенно дорог», «в большей части его произведений зарисованы родные картины природы и быта», «а ведь каждый из нас, говоря словами Мамина, “какими-то таинственными нитями связан со своей родиной на всю жизнь и не может без волнения думать о ней, вызывая в воображении целые вереницы картин, сцен, лиц”»[6].

П. П. Бажов и Д. Мамин родились и выросли на Урале. Они учились в одних и тех же учебных заведениях: Екатеринбургском духовном училище (бурсе) и Пермской духовной семинарии. Возможно, именно этим обстоятельством можно объяснить особый интерес Павла Петровича к произведению «Из далекого прошлого» Д. Н. Мамина-Сибиряка. В этой повести «несомненно автобиографического характера», Мамин описал годы раннего детства и «училищную» жизнь. Павел Петрович, отметил то, что Мамин-Сибиряк описывая «ужасы бурсы», «не забывал рассказать и о празднике старой школы», и в этом прослеживается особое «умение Мамина видеть везде с одинаковой отчетливостью свет и тени»[7].

Спустя 10 лет в газете «Красный путь» (Камышлов 15 ноября 1922 г.) была напечатана статья «Д. Н. Мамин-Сибиряк» (к десятилетию со дня его смерти), автор П. Б. (т.е. Павел Бажов). В статье П. П. Бажов рассуждал о «литературном наследии» «бытописателя Урала», отметил у Д. Н. Мамина-Сибиряка «художественную точность», непредвзятость, «фотографичность в соединении с огромным художественным дарованием», «изображение действительной жизни Урала, без окраски под углом авторского миропонимания». Павел Петрович говорил о Д. Н. Мамине-Сибиряке как о писателе, который «смотрел на явления жизни, как они есть, а не так как требовалось народнической догмой». Этой «неправильностью» Мамина, вероятно можно объяснить и то обстоятельство, что руководитель легальной народнической мысли Н. К. Михайловский личный друг Мамина-Сибиряка, не удосужился дать отзыв о творчестве Мамина». В статье Павел Петрович отметил особую художественную ценность произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка: «в его больших полотнах-романах «Три конца», «Горное гнездо», «Приваловские миллионы», «Золото», «Хлеб» встают перед нами ужасы «пресловутого посессионного права», хищническая природа капиталистов, их взаимная ожесточенная борьба, развращающее влияние на фабрично-заводской люд, первые проблески сознания рабочими своей классовой силы»; «и все это на фоне красочного Уральского пейзажа и своеобразного быта, который Мамин-Сибиряк знал до мельчайших деталей»[8].

Кроме «отмеченных особенностей, делающих творчество Мамина нестареющим», П. П. Бажов рассказал о «детской книге» писателя, сравнив ее с «причудливо прекрасным островом среди гнилого моря так называемой детской литературы». Павел Петрович, говорил о том, что «в сказках и детских рассказах Д. Н. Мамина-Сибиряка вместо всех этих кисло-сладких поучений выявлено одно: люби жизнь, люби природу»; «это основное видать везде: и в ярких "Аленушкиных сказках", и в длинном ряде других детских рассказов»[9].

П. П. Бажов высоко ценил творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка, считал его знатоком народной жизни, истории и экономики Урала, постоянно говорил о художественном мастерстве писателя, об органической включенности его творческого наследия в русскую культуру: «я сам изучал Урал его времени по Мамину-Сибиряку», «мне казалось, что он глубоко знал жизнь и быт Урала».[10]

---

[1] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Горное гнездо. Свердловск: Гослестехиздат, 1934. С. 109.
[2] Урал. 1987. №12. С. 170.
[3] Там же С. 171.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] Там же.
[7] Там же.
[8] Газета Красный путь. Камышлов. 1922,15 ноября.
[9] Газета Красный путь. Камышлов. 1922, 15 ноября 1922.
[10] *Бажов П. П.* Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1955. С. 124.

Л. П. Рифель

МОЛЧАЛИВЫЕ СВИДЕТЕЛИ УШЕДШИХ СОБЫТИЙ (П. П. Бахеев-Бажов в Усть-Каменогорске)

В годы гражданской войны и установления советской власти Павел Петрович Бажов жил в Усть-Каменогорске под именем Бахеева. Об этом упоминается редко, противоречиво и неточно.

Всего год пробыл в Усть-Каменогорске П. П. Бажов, но оставил о себе большую память. В фондах государственного архива Восточно-Казахстанской области имеются документы, рассказывающие о жизни и деятельности Бажова-Бахеева в этот период. Ценны они тем, что раскрывают многогранную деятельность писателя и революционера.

В декабре 1919 года П. П. Бахеев участвовал в освобождении Усть-Каменогорска от белогвардейцев. На первой партийной конференции города (15 августа 1920 года) его избирают председателем городского комитета РКП (б), а через месяц на первой партийной конференции большевиков Семипалатинской губернии – членом губернского комитета РКП (б)[1].

Приказом Усть-Каменогорского уездного революционного комитета от 11 января 1920 года «заведующим информационно-инструкторским подотделом назначается т. Бахеев»[2], а приказом от 11 февраля 1920 года «товарищ Бахеев Павел Петрович освобождается от обязанностей заведующего информационно-инструкторским отделом от 5 февраля с. г. с оставлением редактором газеты «Усть-Каменогорские известия»[3]. Бахеев был и редактором, и секретарем, и выпускающим. В марте 1920 года из-за отсутствия бумаги издание газеты было прекращено, в связи с чем приказом Усть-Каменогорского уездного революционного комитета от 13 марта 1920 года «товарищ Павел Петрович Бахеев назначается заведующим отделом народного образования Усть-Каменогорского Уревкома»[4]. 16 марта он приходит в отдел народного образования и вносит в книгу приказов Усть-Каменогорского уездного отдела народного образования собственную запись: «С сего числа (16 марта 1920 года) я приступил к исполнению обязанностей заведующего отделом народного образования…»[5].

Получив новое назначение, Бажов-Бахеев окунулся в работу. Необходимо было ликвидировать безграмотность населения. В ревком поступали заявления трудящихся о необходимости открытия школ: «Ввиду отсутствия учителя наши дети не учатся, теряют драгоценное для них время, а поэтому ходатайствуем перед Комиссариатом по народному образованию выслать нам учителя, дабы возобновить обучение детей, так как школа и все необходимое у нас есть».

С первых дней своей деятельности на посту народного комиссара Павел Петрович включился в большую работу по перестройке народного образования. В городе имелось 13 школ первой ступени и 3 школы второй ступени, в

уезде – 79 школ первой ступени и две школы второй ступени. Он борется за расширение сети школ, руководит работой по проведению реформы школ в связи с переходом их на систему единой трудовой школы.

В протоколах заседаний уревкома то и дело встречаются в повестке дня вопросы, касающиеся нужд казахского населения уезда. На заседании Усть-Каменогорского уездного революционного комитета 25 мая 1920 года доклад делает заведующий отделом народного образования П. П. Бахеев. Он говорит о необходимости усиления работы среди казахского населения, развертывания работы по дошкольному образованию. По докладу принято постановление: «Доклад принять к сведению, предложить отделу усилить работу по дошкольному образованию: принять меры к более частой и регулярной постановке концертов-митингов. Инородческому подотделу обратить внимание на то, чтобы для школ в уезде были использованы дома богатых киргиз, и также озаботиться совместно с коммунальным отделом об открытии в городе Усть-Каменогорске Народного дома для киргизского населения»[6]. Для лучшего обслуживания казахского населения при отделе был создан народный отдел (казахский).

Вскоре для приезжающих беднейших учащихся в городе были открыты три общежития. Дети получали одежду и спальные принадлежности. В общежитиях жило 95 учащихся. Дети, оставшиеся без родителей, глубоко волновали Павла Петровича. Эта большая печаль надолго осталась в памяти писателя. В Усть-Каменогорске при активном участии Бажова был открыт детдом на пятьдесят сирот детей-казахов.

Главным «тормозом» в работе народного образования было отсутствие необходимого количества работников. В короткий срок были взяты на учет все учителя, которых оказалось по уезду 79 человек. На 5 мая 1920 года в Усть-Каменогорском уезде были созданы: трудовая школа, 57 крестьянских клубов, 7 народных домов[7].

Книга приказов народного образования раскрывает кипучую деятельность Бажова по подбору, расстановке и подготовке кадров. Он понимал, что школы долгие годы будут страдать без нужных кадров и обговаривает с уревкомом вопрос о создании в Усть-Каменогорске учительских курсов.

«Отделом народного образования с 15 июня в г.Усть-Каменогорске открываются курсы для подготовки учителей 1-й ступени. В программу курсов включены следующие предметы: 1.Основные сведения из политической экономии 2.Основы социализма 3.История революционного движения в России, программы социалистических партий 4. Изложение Конституции Советской власти. Курсы предполагаются 3-х месячные. Заведующий отделом народного образования»[8].

В мае 1920 года на курсы была принята большая группа молодежи. Начались занятия. Для ликвидации неграмотности в казахских аулах Павел

Петрович подбирает первую группу учителей-казахов, 87 учителей-казахов разъехались в казахские волости. Он лично занимался подбором национальных кадров для казахских школ. Кадры национальных учителей готовились на краткосрочных курсах в Усть-Каменогорске и в женском мусульманском училище в Катон-Карагае.

При его участии создается мусульманская труппа в составе 23 человек. Он не только проводил огромную работу по проведению культурной революции в казахских аулах, а сыграл немалую роль в развитии классового сознания казахского населения.

Будучи на посту чрезвычайным уполномоченным по продразверстке, он делал все, чтобы облегчить положение казахского населения: «Ввиду критического положения некоторых киргизских волостей по выполнению хлебной разверстки, принимая во внимание, что волости эти в большинстве неземледельные, что неурожайность 1920 г. очень велика, просить Центр разрешить замену одного продукта другим, указав норму таковой замены»[9].

О кипучей созидательной работе комиссара просвещения говорит такой документ, как отчет Бахеева о работе отдала народного образования с 1 января по 15 мая 1920 года: «производится постройка трех новых школ в уезде в пос. Донском, Воздвиженском и Никитинском…Ремонтируется в уезде 7 школ… оборудованы 3 детских площадки, 1 детский клуб и пять красноармейских школ, русские и киргизские 3-месячные педагогические курсы, снабжены разными предметами и материалами детский приют и другие учреждения отдела».

25 мая 1920 года местная газета была возрождена, Павел Петрович предложил назвать ее «Советская власть». В постановлении Усть-Каменогорского уездного революционного комитета от 31 мая 1920 года сказано: «Заведующего отделом народного образования товарища П.П.Бахеева откомандировать для работы в редакцию газеты «Советская власть», поручив вместе с тем тов. Бахееву иметь общий надзор и за деятельностью отдела народного образования» [10]. Павел Петрович активно включился в работу газеты, он пишет статьи, редактирует материалы.

28 июня 1920 года П. П. Бахеев был избран председателем уездного бюро профсоюзов, одновременно оставаясь членом уездного бюро РКП (б)[11]. Он ведет большую практическую работу в составе губернской чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией, спекуляцией и преступлениями.

Павел Петрович не забывал и о культурно-просветительской, и агитационно-массовой работе. При его поддержке в Усть-Каменогорске было образовано первое в Казахстане литературное объединение «Звено Алтая», а 31 октября 1920 года открыт Алтайский крестьянский университет[12].

При непосредственном участии Бахеева разработана программа празднования третьей годовщины Великой Октябрьской социалистической революции в Усть-Каменогорске и всех населенных пунктах уезда.

Руководимый П.П.Бахеевым отдел народного образования перестроил работу театра: было обновлено руководство Усть-Каменогорским русским народным театром, для детей была создана музыкально-певчая секция и детский театр.

В газете «Советская власть» за 28 ноября 1920 года (№ 68) была напечатана такая заметка: «На помощь фронту. В субботу 20 ноября в Народном доме состоялся спектакль в пользу Красной Армии Западного фронта. Поставлена пьеса Горького «Дети солнца». Играли артисты местной труппы отдела народного образования (играли отлично). Было собрано 38279 рублей 50 копеек». Это по инициативе Павла Петровича был поставлен спектакль. А на Верхней Пристани под руководством Николая Степановича Гавриленко самодеятельный коллектив ставил спектакли, приспособив для этой цели пустующий дом Усть-Каменогорского лесничества. Жена Павла Петровича, Валентина Александровна, принимала участие в работе коллектива в качестве суфлера, а сам он нередко заходил к артистам, интересовался постановками, а главным образом зрителями, посещавшими спектакли. «Он не мог пропустить случая встретиться с народом, поговорить по душам»[13].

В государственном архиве области хранятся документы о командировании Бахеева на губернский съезд профсоюзов в Семипалатинск 28 июня 1920 года; об избрании его членом Президиума губкома 11 февраля 1921 года; о назначении председателем Усть-Каменогорской перерегистрационной комиссии и выдаче билета члену Упарткома «тов. Бехееву № 472501» 24 ноября 1920 года; о назначении в комиссию по производству Трудсобеса от Убюро РКП 30 июля 1920 года; мандат депутата Усть-Каменогорского городского Совета Рабочих, Красноармейских, Крестьянских и Киргизских депутатов от 2-го района Усть-Каменогорска, выданный П. П. Бахееву 9 августа 1920 года; мандат особоуполномоченному Упродкома по Усть-Каменогорскому району от 21 октября 1920 года; удостоверения члена Семипалатинского губернского комитета РКП от 1 февраля 1921 года и т. д.

Здесь же находится ряд документов, подписанных Павлом Петровичем Бахеевым, касающихся его работы в редакции газеты, уездном бюро профсоюзов, в организации помощи голодающему населению и отправке добровольцев на Южный и Западный фронты. Несомненный интерес представляет циркуляр, подписанный Павлом Петровичем совместно с председателем Усть-Каменогорского уисполкома Фофановым и увоенкомом Артецким, к воисполкомам и сельсоветам о вербовке добровольцев:

«Циркулярно.

С момента получения сего приказываем создать при каждой волости особое совещание под председательством волвоенкома, при членах: председателе волостного бюро РКП и члена волисполкома. Задача этого совещания: первое, высказать все законные способы и средства (путем проведения митингов, со-

браний, бесед в селах и на заимках) для вербовки добровольцев на Западный и Южный фронт. Записи добровольцев производить при волвоенкомате. Второе, принимать только преданных Советской власти партийных и сочувствующих, а также беспартийных с рекомендацией тройки. Третье, ответственных работников снимать с согласия укомпартии. Вербовать с собственными лошадьми, вооружением, обмундированием, снаряжением, седлами и без таковых; за все принесенное будут уплачены деньги. Главная задача создать срочно конные кавалерийские части для Южно-Кавказского фронта на борьбу с бароном Врангелем, а также пехотные части и желающих в кавалерию на Западный фронт против магнатов-панов для закрепления и поддержки освобожденных от ига помещиков рабочих и крестьян Польши. Четвертое, совещанию дается чрезвычайная боевая задача: та волость, которая даст большое количество добровольцев, будет отмечена в истории Революции; то же совещание, которое не проявит инициативы или должного внимания, тем самым проявит себя несочувствующим Советской власти и будет отмечено на черной доске.

За успешность работы совещания отвечают лично лица, вошедшие в состав тройки.

О моменте получения донести. За каждые 72 часа доносить, сколько завербовано без лошадей и с лошадьми и седлами, указав, на Западный или южный фронты. Записавшихся направлять после записи немедленно со списками в Усть-Каменогорский увоенкомат. О лицах, чем-либо тормозящих работу совещания, немедленно доносить увоенкому Чрезвычайной тройки. Всем волисполкомам, военкоматам принять меры к экстренному доставлению по назначению указанного циркуляра в места, не имеющие телеграфа»[14].

Как только на Урале узнали, что Бажов жив, не погиб на Уральском фронте, а работает на Алтае, в Усть-Каменогорск посыпались телеграммы от Камышловского исполкома: «Омск, 18 мая 1920 года. Облбюро просит сообщить, находится ли в вашем распоряжении Бажов. Какую работу исполняет, может ли быть откомандирован в Камышлов как бывший член исполкома с 18 года»[15].

«Камышловский исполком просит немедленно откомандировать старого камышловского Бажова, члена исполкома 18-го года, которого считали выбывшим из строя. Задержка откомандирования недопустима. Противном случае обратимся высшим партийным инстанциям. Бажову предназначается высший пост. Ответ телеграфируйте. 1619. По поручению исполкома Виноградов»[16].

Нетрудно понять, что для губкома и уездкома такой опытный работник, как Бахеев, был крайне необходим, так как остро ощущался «недостаток хорошо политически подготовленных, разбирающихся в политике Советской власти». В этом отношении Павел Петрович являлся характерным примером руководителя, исполняющего многочисленные обязанности.

А вот выписки из протокола заседания членов бюро уисполкома 17 мая 1920 года: «Слушали: копию телеграммы Камышлова и отношение Уревко-

ма за № 2627. Постановили: 1. т. Бахеев нужен как дельный работник. Бюро желало бы оставить его в Усть-Каменогорске»[17].

В 1921 году с разрешения Сиббюро ЦК РКП (б) П. П. Бахеев переехал на Урал. С этого времени снова стал носить фамилию Бажов.

И еще одна выписка из протокола заседания Комиссии при Отделе Управления Усть-Каменогорского уисполкома по переименованию сел уезда, носящих антисоветские названия, от 18 июня 1923 года: «Постановили: Троицкую волость переименовать в волость имени Бахеева, а село Троицкое в Бахеевское в память т. Бахеева, бывшего председателем Усть-Каменогорского Упрофбюро и членом РКП, работавшего в 1920 и 21 годах, как популярного работника, имеющего известность в уезде»[18].

П. П. Бахеев-Бажов оставил добрую память на Рудном Алтае, и земля Восточного Казахстана не забыла его имени. Одна из самых больших и красивых улиц Усть-Каменогорска названа именем П. П. Бажова, а на Доме культуры строителей установлена мемориальная доска.

Многое могут рассказать архивные документы, молчаливые свидетели ушедших событий, о большом человеке, известном писателе и революционере, сделавшем немало на земле Восточного Казахстана.

---

[1] КГУ «Государственный архив» управления культуры, архивов и документации Восточно-Казахстанской области. Ф.321. Оп.1. Д.8. Л.43; Ф.130. Оп.1. Д.46. Л.4; Ф.4-п. Оп. Д.7. Л.1. В дальнейшем мы ссылаемся на документы из этого Архива.

[2] Ф.321. Оп.1. Д.1 (приказ № 4).

[3] Ф.321. Оп.1. Д.1 (приказ № 20).

[4] Ф.321. Оп.1. Д.1 (приказ № 42).

[5] Ф.273. Оп.1. Д.1. Л.33 (приказ № 45).

[6] Ф.321. Оп.1. Д.1. Л.62.

[7] Ф.321. Оп.1. Д.1. Л.38.

[8] Ф.4-п. Оп.1. Д.56. Л.44, 61.

[9] Ф.212. Оп.1. Д.3. Л.79об.

[10] Ф.321. Оп.1. Д.1, Л.64; Ф.13. Оп.1. Д.3. Л.20.

[11] Ф.321. Оп.1. Д.1. Л.82.

[12] Ф.4-п. Оп.1. Д.56. Л.92.

[13] Ф.130. Оп.1. Д.21. Л.56. Воспоминания Н. С. Гавриленко.

[14] Ф.13. Оп.2. Д.3. Л.311.

[15] Ф.4-п. Оп.1. Д.3. Л.11.

[16] Ф.528. Оп.1. Д.8. Л.17.

[17] Ф.752. Оп.3. Д.74. Л.1.

[18] Ф.1. Оп.3. Д.526. Л.189.

Традиции П. П. Бажова

В. В. Абашев

ОБРАЗЫ ГОРНОЙ МИФОЛОГИИ П. П. БАЖОВА В РОМАНЕ ОЛЬГИ СЛАВНИКОВОЙ «2017»*

Найдется ли среди отечественных писателей XX века кто-либо иной, кроме Павла Петровича Бажова, чьи образы вызвали бы к жизни такой, почти, необозримый и по количеству и по разнообразию, массив визуальных реплик? Начиная с первого издания «Малахитовой шкатулки», вплоть до сегодняшних дней, бажовские сказы сопровождает нарастающий поток визуальных репрезентаций. Красочные иллюстрации к десяткам изданий, игровые и анимационные фильмы, театральные постановки, фарфоровая пластика и другие предметы декоративно-прикладного искусства, ювелирный дизайн, наконец, дизайн моды, – даже простому обзору этого визуального сопровождения пришлось уделить весомую часть энциклопедии, посвященной писателю[1].

Словом, творчество Бажова погружено в необычайно густой контекст визуальных репрезентаций его образного мира, прежде всего персонажей его горной мифологии, от малахитовых шкатулок до монументального фонтана «Каменный цветок». Этот факт настолько очевиден и привычен, что кажется беспроблемным и почти не вызывает вопросов**. Творчество Бажова изучается так, словно бы его насыщенного визуального сопровождения не существует.

Но стоит задуматься, каким образом мы узнаем, знаем и помним Бажова сегодня, как придется признать, что наше знание Бажова разглядыванию «картинок» обязано, по крайней мере, не меньше, чем чтению. Бажова мы

---

* Вариант статьи см.: Интермедиальные трансформации горной мифологии П. П. Бажова в романе О. Славниковой «2017» // Вестник Пермского университета. Русская и зарубежная литература. 2014. Вып.1(25).

** Конечно, исследование визуальных репрезентаций творчества Бажова ведется. Но дело в том, что визуальный компонент рассматривается изолированно, без системного сопоставления с поэтикой сказов.

воспринимаем (и помним) через иллюстрации, запомнившиеся кинокадры, фарфоровую пластику, наконец, через бесчисленные малахитовые шкатулки с ящерками не в меньшей степени, чем через его тексты. Визуальный контекст творчества Бажова стал сильным фактором его чтения, восприятия и памяти. Сила визуального контекста такова, что, например, малахит мы воспринимаем хотя бы отчасти не как собственно минерал, а как своего рода культурный феномен – бажовское произведение.

Если принять сказанное хотя бы за повод для размышлений, то нужно поставить еще несколько вопросов. Необходимо подумать, есть ли в поэтике Бажова элементы, которые инициируют и провоцируют тягу к визуализации. Далее возникают вопросы о сложившемся стиле или каноне визуализации Бажова и о том, насколько этот стиль отвечает тенденциям современной культуры. Этот последний вопрос далеко не праздный, поскольку визуальность стала едва ли не доминирующим фактором современности. Поэтому проблема жизнеспособности, актуальности, действенности литературного произведения в значительной степени связана сегодня со степенью суггестивности его визуализаций.

С вопросом о живой жизни текста в современности неразрывно связан и другой: вполне ли существующее визуальное сопровождение творчества Бажова отвечает возможностям семантических интерпретаций, которые дают его произведения? И не заключены ли сказы Бажова в столь плотный кокон традиционной визуализации, что он не позволяет разглядеть новую глубину его текстов?

Вот перечень вопросов, послуживших поводом для обращения к визуальному контексту творчества Бажова и роману Ольги Славниковой, эти вопросы вызвавшему.

В связи с очевидным вектором к визуализации мира образов Бажова почти символическим кажется одно обстоятельство, связанное с первым книжным изданием сказов. «Малахитовая шкатулка» в советской экспозиции на Всемирной выставке в Нью-Йорке (1939) предстала как драгоценный артефакт. На малахитовых пластинах, встроенных в кожаный переплет книги, красовались «серебряные ящерки с мелкими хризолитами на спинках и крохотными рубиновыми глазками»[2]. Не проявилась ли в этом издательском и экспозиционном решении внутренняя закономерность в интерпретации бажовского творчества и в читательской реакции на него?

Можно думать, что «да». Тягу к визуализации бажовского мира стимулируют некоторые особенности его поэтики, уже отмеченные исследователями. Прежде всего, желанию видеть способствует сама природа фантастического, которое и составляет притягательное ядро бажовского мира горных духов. Высокая суггестивность сказов Бажова объясняется также более конкретными особенностями его поэтики, для которой характерна своего рода многозначи-

тельная недоговоренность как принцип, как стратегия повествования. Такой вывод прямо вытекает, например, из анализа бажовской поэтики, предложенного Д. Жердевым. «Повышенная символическая нагруженность повествования», по мнению исследователя, определяется именно тем, что автор сказов «нигде не дает развернутых «этнографических» комментариев; не представляет развернутой мифологической системы с выстроенными отношениями между персонажами; в результате тайная сила остается действительно «тайной», но при этом сохраняет право на присутствие в мире в качестве силы активной, а не условного пантеона»[3]. Иначе говоря, секрет обаяния сказов Бажова в том, что под скромной поверхностью скрывается некая таинственная и недосказанная глубина, которую автор знает, на которую намекает, но оставляет за порогом прямого высказывания. Под видимым существует нечто невидимое, вызывающее скопическое желание читателя, его «хочу увидеть», вообразить.

На наш взгляд, есть еще одна особенность поэтики сказов, которая служит фактором тяги к визуализации. Это установка на видение, на взгляд во взаимоотношениях его героев с миром инкорпорирована в текст. Акт смотрения занимает доминирующее место в поле их деятельности. Характерно, что Данила-мастер по преимуществу гений видения, а уже потом камнерезного ремесла. Именно в умении видеть *и* различать то, что недоступно другим, заключается его превосходство. Он в тексте постоянно во что-то вглядывается, разглядывает, всматривается, испытывает непреодолимое желание увидеть то, что скрыто.

Эта внутренняя скопическая тяга бажовской поэтики не вполне коррелирует с изобразительными возможностями его прозы. Разумеется, качество изобразительности ограничено самой сказовой манерой. Слово народного рассказчика и не может претендовать на живописную изощренность литературного слова. Но и собственно бажовское авторское слово не конкурирует с изобразительностью многих его современников-писателей. Эта ограниченность обнаруживается там, где Бажов сам нарушает принцип недоговоренности и обращается к прямому изображению.

Вот читатель приближается к описанию таинственного каменного цветка, который, раз увидев, невозможно забыть. Что же предложено его визуальному воображению? На большой поляне «кусты черные, как бархат. На этих кустах большие зеленые колокольцы малахитовы и в каждом сурьмяная звездочка. Огневые пчелки над теми цветками сверкают, а звездочки тонехонько позванивают, ровно поют»[4]. Внушенное предшествующим повествованием ожидание визуального чуда не оправдалось. Предложенный сценарий визуализации оказался беден именно своей определенностью и быстро исчерпываемой полнотой описания. Характерно, что ни один из художников в дальнейшем не следовал этому сценарию. Исключение составили иллюстрации А. А. Кудрина к первому изданию «Малахитовой шкатулки». Художник буквально последо-

вал сценарию Бажова: «колокольцы», «сурьмяные звездочки», «пчелки» – и рисунок получился банальным.

Но когда автор вновь возвращается к каменному цветку уже в перспективе взгляда героя, эффект усиливается. Увидевший каменный цветок Данила «затуманился», он не находит себе места и не может избавиться от наваждения: «В глазах черное с зеленым да красным»[5]. Теперь, когда цветок превращается в неопределенное цветовое пятно, эффект тайны восстанавливается.

Итак, поэтика Бажова многими факторами обращена к визуальному воображению читателя, провоцирует художника на визуализацию образов бажовских сказов. Поэтому обратимся к визуальному сопровождению его творчества. Как уже говорилось, иллюстрирование сказов Бажова, а потом и их театральные интерпретации начались с выходом в свет первого книжного издания «Малахитовой шкатулки». Однако почти взрывной рост визуальных репрезентаций пришелся уже на послевоенное время.

Не претендуя на полный очерк истории визуализации Бажова, мы остановимся на произведении, которое, на наш взгляд, сыграло ключевую роль в становлении канона визуальной репрезентации бажовских сказов – фильме А. Л. Птушко «Каменный цветок» (1946) по сценарию П. П. Бажова и И. И. Келлера. В историю отечественного кино этот фильм вошел как решительный прорыв в эпоху новых визуальных возможностей: «с его выходом только дальтоникам будет непонятно, что цвет стал средством киноискусства навечно»[6]. По признанию кинокритиков, А. Птушко первым реализовал возможности цвета как полноценного средства кинодраматургии. То, что фильм был удостоен Сталинской премии 1 степени, конечно, не аргумент в разговоре о художественных достоинствах фильма, но примечательно, что жюри МКФ в Канне присудило А. Птушко премию за лучшее цветовое решение, то есть за достижения в эстетике кино.

Для визуальности фильма Птушко характерна сознательная ориентация на русскую станковую живопись XIX–начала XX века. Сам Бажов за сценами фильма «отчётливо увидел» полотна мастера исторической живописи А. Д. Кившенко (1851-1895), которые, по его словам, «послужили прообразом» композиционных и изобразительных решений[7]. Это суждение вполне справедливо, по крайней мере, для одной сцены. В сценах свадьбы дети на полатях, увлеченно наблюдающие за взрослыми, цитируют запоминающуюся деталь хрестоматийного полотна «Военный совет в Филях в 1812 году» (1880). Сцена святочного гадания Кати буквально воспроизводит известное полотно К. П. Брюллова «Гадание Светланы» (1836). *(Илл.1 – иллюстрации к статье см. на цветной вкладке)* Свадебный кокошник героини близко напоминает кокошник врубелевской «Царевны-Лебедь» (1900). *(Илл.2)* Сама же Катя портретно напоминает героиню полотна А. Г. Венецианова «Девушка в клетчатом платке» (1810). *(Илл.3)* В целом кадры фильма строятся по законам

живописной композиции со стремлением к несколько статичной симметрии в группировке персонажей. Эффект картинности усиливался и тем, что А. Птушко снимал фильм в павильонах на фоне декораций, поэтому кадры лишены глубины, герои группируются, как правило, на первом плане.

Безусловно, главным открытием фильма стала Хозяйка Медной горы в исполнении Т. М. Макаровой. Она создала образ величавой, царственной и загадочной русской красавицы. Значительную роль в создании образа сыграл костюм. Сцены прогулки с Данилой по залам ее подземного царства режиссер построил в духе «своеобразной цветовой симфонии»[8]. Сообразно изменениям цветовой гаммы залов подземного дворца меняются наряды Хозяйки. Для фильма было создано не менее десятка живописно роскошных костюмов, выполненных в духе эстетики декоративной народности. *(Илл.4)* Парчовые и шелковые сарафаны с переливающимся шитьем, богато орнаментированные рубашки, кокошники, ювелирные украшения. Причем, эстетика костюма у Птушко была сориентирована не на этнографические студии а также на образцы русской живописи. Такие, например, как хрестоматийное полотно В. М. Васнецова «Три царевны подземного царства» (1881). *(Илл.5)* В целом визуальность фильма А. Птушко была сформирована в ориентации на образцы русской живописи, приобретя, таким образом, статичность и статуарность живописного полотна. Каждый кадр можно взять в раму. Характер этой визуальности предварительно и условно можно было бы определить как декоративную фольклорность и историзм в романтической трактовке народных мотивов в русской живописи от начала XIX до рубежа XX века.

Как принял фильм Бажов, один из авторов сценария? О его отношении можно судить по письму к Е. Пермяку в ответ на отзыв последнего о «Каменном цветке», только что вышедшем на экраны. Судя по ответу Бажова, Пермяк критиковал фильм главным образом потому, что картина Птушко, по его мнению, не отразила психологической и исторической глубины бажовских сказов. У Бажова тоже был ряд претензий к фильму. Он был недоволен сценами, где режиссер пренебрег требованиями исторической достоверности и обнаружил незнание горнозаводского быта, его не вполне удовлетворила игра молодых актеров, он счел их слишком скованными и статичными.

Соглашаясь с адресатом, что список недостатков фильма легко умножить, Бажов не согласился с Пермяком в главном, в подходе. Он посчитал принципиально ошибочным судить о фильме, об экранных образах, мелочно сопоставляя их со словесными, на самом же деле с образами воображения критика. Он выступает за свободу визуальной интерпретации, справедливо полагая, что словесный образ – это только сценарий возможной визуализации и поэтому предоставляет художнику свободу в выборе визуальных решений. Отстаивая свою позицию, Бажов предлагает Пермяку подумать, как можно было бы визуализировать его собственный образ: «У Вас, например, есть такая

деталь: пусть сто ящерок-прях прядут каменную пряжу из стен грота. Словесно это кажется очень интересным, но попробуйте перевести это в графику или краски. Если Вы соберёте двадцать художников и будете им дополнительно говорить, что бы Вы хотели, то всё-таки все двадцать графических решений Вас не удовлетворят, а, если паче чаяния, окажется приемлемое, то это лишь показатель, что этот художник по ошибке так называется, т.к. не имеет своего творческого лица»[9].

Подкупает в позиции Бажова этот непредвзятый подход к оценке поисков другого художника, режиссера, уважение к творческой свободе, отсутствие авторской ревности. Сам Бажов несомненно испытал визуальное очарование фильма и не согласился считать режиссера ремесленником: «Это не правда. Он – художник-новатор и очень увлекающийся»[10]. По мнению писателя, Птушко, несмотря на ограниченность имеющихся в его распоряжении технических средств, настолько блестяще справился с задачей создания визуальных эффектов, что «даже искушённый зритель сказал: «Это лучше американского»[11].

Такая оценка – «лучше американского» – в сущности, не что иное, как индекс популярности фильма. «Каменный цветок» имел завидную зрительскую судьбу. По выходе на экран фильм стал лидером проката. Только в 1946 году его увидели больше 23 миллионов зрителей, а потом десятилетиями фильм не утрачивал популярности, прочно войдя в визуальный опыт нескольких поколений. «Каменный цветок» и сегодня тиражируется на DVD-дисках и находит своего зрителя.

Фильм Птушко сыграл, на наш взгляд, роль своего рода триггера в процессе визуализации образов писателя. Он вызвал поток новых визуальных интерпретаций бажовского творчества. Показательно, что самое, пожалуй, известное изображение Хозяйки Медной горы, скульптура работы «королевы фарфора» Асты Бржезицкой, представляет собой буквальную цитату из фильма. Моделью для скульптуры послужила Тамара Макарова. *(Илл.6)* Эта скульптура разошлась по стране в миллионах копий и украшала интерьер едва ли не каждой советской квартиры. Весьма красноречива оговорка в описании скульптуры в торговом предложении на популярном сайте бесплатных объявлений Avito: «“Хозяйка Медной горы” в роли Тамары Макаровой» [Avito]. Как видим, визуальная репрезентация и оригинал поменялись местами, репрезентация перевела образ сказа в подчиненное положение. Этот казус хорошо поясняет ситуацию, о которой шла речь выше: творчество Бажова оплетено плотным коконом визуализации.

Причем, визуализации в существенной степени клишированной. Если Бажов настаивал на свободе визуальных интерпретаций словесного образа, то фильм Птушко сыграл роль в своем роде закрепощающую. Эстетика «Каменного цветка» во многом предопределила дальнейшее развитие визуального комментария к Бажову, создав своего рода канон, в рамках которого до сих пор

в целом движется поток визуальных репрезентаций бажовского творчества. Безусловно, мы не говорим о прямом повторении, но о сохранении эстетики декоративной фольклорности, того, что художник В. И. Таубер называл «условными декорациями в стиле «рюсс»[12]. Не повторяя Птушко, но в том же русле работали палехские мастера, обратившиеся к миру бажовских сказов в начале 1960-х гг. Прямое влияние Птушко сказалось в популярных иллюстрациях к сказам В. М. Назарука. Среди десятков художников, иллюстрировавших Бажова, много замечательных мастеров с индивидуальной манерой – таких, как О. Д. Коровин или Г. С. Мосин. Предпринимались и попытки сломать канон, выйти за рамки «стиля рюсс», как, например, в суровых иллюстрациях В. М. Воловича. Но, если иметь в виду основной поток визуальных репрезентаций, то он остается в рамках тех визуальных клише образов Бажова, которые были блестяще сформированы в фильме «Каменный цветок».

Современные визуальные вариации на темы Бажова не выходят из этих рамок, хотя внешне и впитывают влияние массовой культуры современности. Для них, может быть, только характерна демоническая эротизация главного образа бажовского мира, Хозяйки Медной горы. Это, конечно, не произвол художников: не раз исследователи поэтики Бажова отмечали, что «эротика присутствует в текстах сказов на уровне намеков»[13].

В таком духе выполнена серия постановочных фотографий екатеринбургского художника Андрея Ветлугина «Сказки уральского леса» (2012). *(Илл.7)* Художница из Ижевска Инна Шкрабик стилизовала Хозяйку в духе Густава Климта. *(Илл.8)* Петербургские дизайнеры Kris & Jen работают с образами Бажова в духе графики комиксов и аниме. *(Илл.9)* Персонажи Бажова воссоздаются в костюмированных играх на фестивалях «Малахитовая шкатулка» (2013). *(Илл.10)* Но в целом новейшая продукция не обнаруживает глубокого переосмысления бажовских сказов. Скорее, она проявляет тенденцию к вырождению в гламурный китч.

В то же время проникновение некоторых тенденций современной массовой культуры в визуализацию Бажова (комикс, косплей) отвечает потребности обновления. И все же все это остается в рамках визуального клише, заданного Птушко. Хозяйка остается соблазнительной и роковой женщиной-вамп в зеленом. Таким образом, творчество Бажова оказывается погруженным в инерционный и клишированный визуальный контекст. Возникает парадокс. Если Бажов настаивал на свободе художника в визуальной интерпретации словесного образа, то художники стали пленниками красочной, но статичной и статуарной визуальности Птушко.

Между тем, в современной культуре визуальное начало занимает едва ли не доминирующее положение. Поэтому не в последнюю очередь судьба наследия Бажова связана с обновлением его визуализации. Проект такого обновления появился, и пришел он не со стороны художников и кинематографистов.

Проект коренной визуальной трансформации горной мифологии Бажова как сердцевины геопоэтики Урала, проект современный и чутко схватывающий тенденции развития и механизма функционирования массовой культуры, предложила писатель Ольга Славникова. Вернее сказать, поскольку речь идет все же о литературе, она предложила новые сценарии визуализации образов Бажова.

В ее сложном многосоставном романе «2017», объединившем элементы антиутопии и памфлета, психологически углубленной любовной истории и авантюрного квеста мы выделяем лишь узкий аспект: геопоэтический[14]. Действие романа развертывается на Урале-Рифее, в Городе, в котором легко опознается Екатеринбург, в горных уральских ландшафтах, куда устремляются местные охотники за самоцветами – хитники. Этой ландшафтной среде, пространству сюжетного действия Славникова уделяет особое внимание и развертывает в романе своего рода очерк геопоэтики Урала – «загадочного региона, где пейзаж непосредственно влияет на умы»[15]. В основу этой геопоэтики Славникова кладет горную мифологию Бажова. Горные духи в ее романе по-прежнему живут и действуют, являясь героям романа и в долинах горных речек, и в техногенном мире Города, пребывая в странном симбиозе с человеческим сообществом.

Свое видение Урала Ольга Славникова развертывает в полемике с традиционным воспроизводством «уральского логотипа» – как она называет то, что мы называем здесь визуальными клише декоративной фольклорности. Несколько едких страниц Славникова уделила традиционной официальной репрезентации Урала и ее носителям: поэтам-песенникам, коллекционерам, краеведам и самодеятельным художникам, всем патриотам родного края, стремящимся запечатлеть его образ. Обуреваемые «прекрасными порывами души», они «смутно чувствуют», что «каменная и индустриальная мощь» Рифея-Урала «чего-то хочет от них»[16]. Но их ответ сводится к бесконечному воспроизводству «реалистических» копий поверхностного слоя уральской природы, которая сама предлагает «простой и узнаваемый рифейский логотип»[17]. В этот логотип входит и так же поверхностно понимаемый Бажов и «красивая артистка в синих накладных ресницах и в зеленом кокошнике, что представляет Хозяйку в утренних спектаклях драмтеатра»[18].

Между тем «мышление истинного рифейца есть мышление фантастическое. Чем дальше от почвы, тем лучше!»[19]. Таким истинным рифейцем, по логике Славниковой, и был Бажов, заглянувший за поверхность Урала и открывший фантастический мир горных духов. Но в мире, где торжествуют копии поверхности, его духи превратились в узнаваемые логотипы вроде «синих накладных ресницах» и <…> «зеленого кокошника» Хозяйки Медной горы. В борьбе с логотипами Славникова заново перечитывает Бажова.

Когда говорят о стилистике Славниковой, общим местом стало утверждение о ее сходстве с Набоковым. Конечно, в ее прозе нетрудно обнаружить

множество набоковизмов вроде бабочки с «сердитым выражением крыльев» на валуне[20]. Нередко и отдельные метафоры и развернутые описания она строит по моделям Набокова. Но сама Славникова это видимое сходство отвергает: «Если читать внимательно, разница сразу бросается в глаза. Это все равно, что сравнивать паровоз с «Феррари». Паровоз был идеален для своего времени, он был прекрасен, он был могуч, он обладал абсолютной харизмой. Но сейчас это предмет антиквариата»[21]. К этому не лишенному налета эпатажа (как же: Набоков – паровоз, а автор – «Феррари») суждению стоит прислушаться. Тут важен и акцент на сугубой современности, и то, что для сравнения избраны медиа – средства коммуникации.

При всех сходствах с Набоковым Славникова человек другой медиальной культуры, и эта культура наложила на ее поэтику сильнейший отпечаток. Вообще, повествование в «2017» насыщено кодами визуальности. Уже в первой фразе герой петляет среди извилистых луж, напоминающих матиссовых танцоров. Но не живопись, а экранная культура решительно превалирует в репертуаре ее визуальных кодов. Славникова человек не только книжной и живописной, но и в значительной степени экранной медиакультуры. Недаром только лексема «экран» встречаются в романе «2017», сошлемся на статистку, 44 раза в разнообразных конструкциях описаний. Не менее часты в описательных фрагментах отсылки к кино.

Приведем для иллюстрации хотя бы несколько примеров. Лица хитников (уральские охотники за самоцветами), освещенные пламенем костра, превращаются в «дрожащее кино»[22]; всматриваясь в глубину кристалла, где запечатлена драма его многосотлетнего роста, герой созерцает «окаменевшее кино»[23]; «снеговая целина была, как экран телевизора, мерцающего на пустом канале»[24]. Этот ряд можно множить примерами едва ли не с каждой страницы романа, завершим его лишь еще одним: состояние голода вызывает оптические «спецэффекты»[25].

Этот последний пример ясно сигнализирует, к какого рода экранной визуальности отсылает нас Славникова, какого рода визуальный опыт повлиял на ее собственную оптику. Речь, конечно, идет о кино вполне определенного рода – это новейшее голливудское кино эпохи блокбастеров. Надо сказать, в тексте немало прямых отсылок к Голливуду. Помимо многочисленных употреблений эпитета «голливудский» или упоминаний о блокбастерах, встречаются и точные отсылки к источникам киновпечатлений. Например, фильму Роланда Эммериха «Универсальный солдат» (1992) с Жаном Клодом Ван Даммом, фильмы о Джеймсе Бонде и Индиане Джонсе – герой романа мечтает заняться чем-либо похожим на то, чем занят герой Спилберга.

Все эти отсылки не случайны. Собственно, они обнаруживают источники визуального опыта, повлиявшие на воображение и художественную оптику не только Ольги Славниковой, но и целого поколения писателей: это амери-

канский кинематограф, обрушившийся на отечественного зрителя сначала в видеосалонах второй половины 1980-х, а вскоре заполнивший большой экран и телевидение России. Между тем именно в 1990-е на экране происходила настоящая революция визуальности, стершая грань между реальным и фантастическим, сделавшая фантастическое оптически даже более достоверным, чем реальное.

Девяностые годы в кино открыл фильм Джеймса Камерона «Терминатор 2: Судный день» (1991), а завершилось десятилетие «Матрицей» (1999) братьев Вачовски. Если Кэмерон впервые использовал компьютерную анимацию не технически локально, а как существенную часть всего произведения, то у братьев Вачовски компьютерная анимация не только стала тотальной основой визуальности фильма, но и философски была тематизирована в духе антиутопии: «реальный» мир предстал как гиперреальная оптическая иллюзия. Кино девяностых годов сняло преграды перед визуализацией воображаемого, дав инструменты визуализации любых фантастических трансформаций, видений, кошмаров ночного сознания, образов фантастического будущего. Новые технологии визуализации уничтожили грань между воображением и реальностью. Видимым стало невидимое, невероятное, фантастическое. Визуальную статику сменил динамический поток трансформаций. Опыт новой экранной визуальности не прошел бесследно для литературы.

В романе Славниковой образы бажовской горной мифологии преломляются в этой медиальной среде, выходя из наложенной на них предшествующей традицией живописной статичности. Славникова создает сценарии визуализации в духе новейшей экранной культуры. Просто говоря, она описывает, как бы могли выглядеть на экране фантастические персонажи Бажова.

Разумеется, Славникова не только формирует новые сценарии визуализации бажовской горной мифологии, она актуализирует ее глубинную семантику, обнажая хтоническую первооснову бажовских горных духов. У Бажова фантастические персонажи не только антропоморфны, они в какой-то мере социализированы и даже моральны. Горные духи благосклонны к добрым, честным и смелым труженикам и непримиримы к тем, кто их притесняет, неблагосклонны к нарушающим моральные принципы. У Славниковой горные духи чудовищны и стихийны, они существуют вне человеческих измерений добра и зла.

Они по-прежнему находятся в общении с человеческим миром, но потребность горных духов в людях имеет в сущности вампирическую природу. Мир горных недр по каким-то непостижимым причинам нуждается в дополнительной энергии, в особенной степени свойственной тем из рифейцев, кто испытывает внутреннее сродство с энергиями минерального мира. А сродство человека и недр есть коренное свойство Рифея-Урала, относящегося к тем «загадочным регионам, где пейзаж непосредственно влияет на умы»[26], где

«рудные и самоцветные жилы есть каменные корни» человеческого сознания[27]. Вампирическая основа отношений человека и мира горных духов выразительно обнаруживается в эпизоде, когда гроссмейстер хитников профессор Амфилогов вскрывает полную рубинов невероятной чистоты «корундовую жилу». В этот момент он «ощутил такую слабость, будто вся кровь его ушла на образование пурпурного разлома, этой спекшейся подземной красоты»[28].

Предлагая подобные трактовки горной мифологии, Славникова не переписывает Бажова. Напротив, бережно относясь к семантике сказов, она актуализирует ее имплицитный мифопоэтический слой и в духе новой киномифологии интерпретирует ее предполагаемые внутренние связи и мотивации. Так, таинственная связь Танюшки и Хозяйки в сказе «Малахитовая шкатулка», ее необъясняемая в сказах способность перемещаться, менять облик, растворяться в камне дает основание для трактовки Хозяйки Медной горы в духе некоей фантастической матрицы. Она проецирует на поверхность копии, магнетически вселяется в реальных женщин, порождая в человеческом мире своих аватаров.

Но вернемся к сценариям визуализации персонажей Бажова, которые предлагает Славникова. Милая бажовская Огневушка Поскакушка у Славниковой превращается в Пляшущую Огневку. И это не просто переименование. У Бажова Огневушка – «девчоночка махонькая». Выныривая из сердцевины костра, она начинает плясать, постепенно расширяя круги: «Волосенки рыженькие, сарафанчик голубенький и в руке платочек, тоже с голуба. Поглядела <…> веселыми глазками, блеснула зубенками, подбоченилась, платочком махнула и пошла плясать»[29]. Огневушка источает благодатное тепло. Когда Федюнька встречает ее зимой, вокруг пляшущей Огневушки оттаивает земля, распускаются цветы и наступает весна: «Жарынь, как в самый горячий день летом»[30]. У Славниковой Пляшущая Огневка источает смертоносный космический холод. Как только хитники, кому довелось с ней встретиться, разводят костер, «вдруг откуда-то снизу, точно из ракетной дюзы, вырывался бледный огонь – и вода в котелке <…> начинавшая кипеть, моментально превращалась в ноздреватый лед, похожий на кусок Луны. Лютой стужей задувало от магниевого белого костра, в котором обгорелые ветки схватывались, как железная сварная конструкция; все вокруг становилось будто черно-белое кино <…> На дне прозрачной белой ночи, слегка подернутой мыльными облаками, ледяной костер крутился, будто слив на дне большой остывающей ванны. Погасить <…> было невозможно: когда Колян по дурости, думая опередить студеную вспышку, кинул на <…> ветки полведра воды, она моментально, в разлете, застыла ледяной щепой, зацепившей развесистый куст, а мокрые лапы Коляна, с мясом приклеенные к тусклому железу, начали покрываться белыми крупитчатыми бородавками»[31].

Как видим, Славникова сохраняет основные мотивы описания персонажа:

появление в костре, вихревое движение, постепенный рост существа. Неожиданным кажется, что Огневка источает космический холод, «ледяное пламя». Но и этот мотив не произволен, он переведен из описания у Бажова Великого Полоза. У Бажова появление золотоносного змея связано и с источением нездешнего призрачного света («не такой, как от солнышка, а какой-то другой»), и с холодом. Когда Великий Полоз пересек речку, «вода сразу <…> замерзла по ту и по другую сторону»[32]. То есть Славникова объединяет свойства двух функционально родственных персонажей: и Огневушка, и Полоз – золотоносные духи.

Прежде чем перейти к описанию внешности Огневки, обратим внимание на коды визуальности в уже процитированном описании «ледяного костра», в котором является существо. Они экранные. Слепящий магниевый свет пламени превращает все вокруг в «черно-белое кино». Далее, мы встречаемся с прямой киноцитатой. Неожиданное уподобление крутящегося вихрем «ледяного костра» водовороту слива на дне ванны, – это не что иное, как отсылка к хрестоматийному кадру из классического черно-белого триллера Альфреда Хичкока «PsyCho» – 1961. *Илл.11*. Описание действия «ледяного костра»: вода, застывающая в разлете «ледяной щепой», руки, мгновенно покрывающиеся «крупичатыми бородавками» инея, – напоминает многочисленные экранные сцены с криогенными эффектами. Например, сцены с участием мистера Фриза в фильме Джоэла Шумахера «Бэтмен и Робин» (1997) или сцену с разливом жидкого азота в «Терминаторе 2».

На таком насыщенном отсылками к экранной визуальности фоне не выглядит неожиданным появление Огневки. Ее облик радикально меняется в романе: «закрутилась в снежном вихре легко одетая женщина ростом примерно полметра, менявшая форму, будто глина на гончарном круге; ее безбровое узкое личико с глазами, как капельки крови, было покрыто <…> прозрачной чешуей»[33]. Один из хитников, увидевший фантастическое существо, разочарованно замечает, что Огневка совсем не красавица, как рассказывали: «морда» у нее, «будто у мутанта»[34].

Замечание – как у мутанта – почти не оставляет сомнений, что у славниковской огневки есть прообраз в мире кино. Огневка у Славниковой – это несколько преображенная женщина-мутант из вселенной героев Marvel Comics – Raven Darkholme или Mystique. Она появляется в фильмах «Люди Икс» (реж. Брайан Сингер, 2000), «Люди Икс-2» (реж. Bryan Singer, 2003) и «Люди Икс: Последняя битва» (реж. Бретт Ратнер, 2006). У Mystique синяя кожа, чешуя на лице, ярко-желтые глаза. Она обладает также невероятной пластичностью и способна трансформироваться, «меняя форму, будто глина на гончарном круге».

Не менее радикально меняется сценарий визуализации еще одного персонажа из бажовского горного пантеона. Золотой Волос, дочь Великого

Полоза, красавица с длинной золотой косой, у Славниковой превращается в Златовласку. Это трехметровая женщина-монстр с «клубящейся жидким золотом безглазой головой». Действие «рифейской Горгоны» смертоносно: «Изредка на лице существа, похожем на обтянутый тканью кулак, все-таки разверзались стеклянные трещиноватые глазищи – и тогда зарвавшийся старатель, обливаясь потом и смертельным трепещущим светом, мгновенно превращался в золотую скорченную статую»[35]. В этом описании очевидны два следа кинокода: «клубящаяся жидким золотом безглазая голова» и «лицо похожее на обтянутый тканью кулак».

Клубящаяся жидким золотом голова напоминает трансформации киборга из жидкого металла в фильме Джеймса Кэмерона «Терминатор-2. Судный день» (1991). *Илл.12*. А лицо, похожее на обтянутый тканью кулак, – удачное определение визуального клише множества фильмов, когда монструозное лицо формируется из аморфной субстанции, вроде песка или воды, или проявляется на стене. Подобная сцена есть в том же «Терминаторе 2» или в «Мумии» (реж. Стефен Соммерс, 1999). *Илл.13*. Ну и, конечно, превращение старателя в «золотую скорченную статую» также напоминает множество окаменений в фильмах.

Наконец радикальную трансформацию переживает у Славниковой главный персонаж бажовской горной мифологии – Медной Горы Хозяйка. Каменная девка Славниковой не похожа ни на «красивую артистку в синих накладных ресницах и в зеленом кокошнике, что представляет Хозяйку в утренних спектаклях драмтеатра»[36], ни на царственную Тамару Макарову в фильме А. Птушко, ни на красавицу в зеленом на многочисленных иллюстрациях к сказам Бажова.

Славникова решительно разрушает сложившееся визуальное клише главного персонажа бажовских сказов. Хозяйка Медной горы в ее подлинном обличье оказывается чудовищной «слепой и лысой кремниевой куклой» с «головой-яйцом» и «светлыми гранеными глазами» [Славникова 2007: 266, 282, 533]. Четырехметровый каменный истукан живет своей непостижимой жизнью, передвигаясь в темноте подземных полостей и чутко улавливая малейшие колебания в настроениях и помыслах хитников, попавших в круг ее магического влияния.

Каменная девка в романе – своего рода матрица[37]. Она продуцирует на поверхности свои призрачные копии, является хитникам в снах, направляя их волю и желания. Хозяйка может вселиться в любую женщину. Ничем внешне не примечательная, такая женщина магнетически действует на избранников Каменной девки. Для них ее черты будто намагничиваются и «складываются в родной и желанный облик»[38].

В романе Славниковой Каменная Девка является герою-мастеру, одаренному видением души камня, в лице Татьяны-Екатерины – Славникова объединяет имена бажовских героинь из сказов «Малахитовая шкатулка», «Каменный

цветок» и «Горный мастер». Внешне она ничем не примечательна. Традиционный, логотипный облик Хозяйки-красавицы передан жене славниковского мастера. Властная и удачливая бизнес-леди, статная красавица в ожерельях из изумрудов, в обтягивающих платьях, Тамара преданно любит героя. Но он захвачен гибельным магнетизмом аватара Каменной девки. «Неправда, будто Хозяйке Горы нужно от человека камнерезное мастерство, – углубляет Славникова мотивы сказов. – В действительности ей, как всякой женщине, нужна любовь – но только настоящая, того особого и подлинного состава, формула которого еще никем не получена»[39]. Это гибельная вампирическая любовь, «неизвестным способом» превращающая избранников Каменной девки в «биологический, природный элемент» мира горных недр[40]. Та же судьба ждет и женщин – аватаров Хозяйки. Длительное сосуществование меняет их природу, и постепенно они перерождаются в феномены минерального царства.

Как видим, Славникова радикально переосмысляет бажовскую горную мифологию в духе неомифологий массовой культуры, создающей целостные, объединенные внутренними связями фантастические миры, переплетенные с миром реальным. Она черпает в них мотивы (такие, как вампиризм или идея матрицы), но отнюдь не произвольно. Этими мотивами она актуализирует глубинную семантику и собственные возможности бажовской горной мифологии, демонстрируя ее мощный суггестивный потенциал. Преломляя горную мифологию Бажова в среде новой медиальной культуры, Славникова отказывается не от Бажова, а от поверхностных логотипов бажовского мира.

Что сделала Славникова своим романом? В сущности, она предложила перспективный проект включения Бажова в процессы производства массовой культуры, сделала сильный шаг по пути превращения бажовских образов в то, что называют «вселенной» в том смысле, в каком говорят о вселенных DC Comics или Marvel Comics. В семантической, нарратологической и визуальной интерпретации Славниковой мир горных духов Бажова мог бы развиваться в нечто подобное, становясь семантической платформой для трансмедиального продуцирования многообразных продуктов массовой культуры.

В более широком смысле сценарии визуализации горной мифологии Бажова, предложенные Славниковой, проявляют общую тенденцию к усилению в современной прозе интермедиальных взаимодействий.

Как-то, отвечая на вопрос об отношении к фантастике, Алексей Иванов заметил, что отказавшись от своего дебютного жанра, он сохраняет в своей прозе «настроение фантастики». При этом, пытаясь передать ощущение фантастической «многомерности мира», писатель обращается к опыту новой экранной визуальности, который просто неизбежен для современного автора. «Все мы до такой степени <…> изнасилованы Голливудом, – развивает мысль А. Иванов, – что хочется поневоле каких-нибудь конкретных красок этой многомерности. А найти такие краски можно только в фантастике. То

есть в принципе можно и в реализме видеть эту многомерность, но там она более завуалирована, более погружена в контекст реальности <…> менее красочна, менее выразительна»[41]. Речь здесь, конечно, идет о новой экранной визуальности, стершей, во-первых, грани между фантастическим и реальным, видимым и невидимым, и давшей эффект особо интенсивной наглядности: «конкретность», «яркость», «красочность». Причем опыт этой визуальности почти принудителен: «хочется поневоле».

Алексей Иванов выразил здесь не только свои художественные пристрастия, но и опосредованно сформулировал общую тенденцию современной прозы нового поколения. Ее поэтика, ее художественная оптика формируются под сильным влиянием интермедиальных взаимодействий и, прежде всего, для нее характерна ориентация на визуальность современной экранной культуры. Проза О. А. Славниковой эту тенденцию лишь демонстрирует особенно отчетливо и художественно убедительно.

2 В другом месте у Славниковой встречается традиционное, почти цитирующее соответствующий фрагмент сказа описание Огневушки: «ему, как и многим, приходилось видеть слабые феномены в кострах, когда огонь, раскрошив, как вафли, пышущие хрупкие уголья, вдруг словно привставал на цыпочки и принимался танцевать, превращая лица артельщиков в дрожащее кино» [Славникова 2007: 90].

3 Об интермедиальности как одном из векторов развития современной прозы см.: *Сидорова А. Г.* Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка). Диссертация на соискание уч. степ. кандидата филолог. наук. Барнаул, 2006. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.asu.ru/files/documents/00002748.pdf

---

[1] Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 99-109; 405-410; 465-471; 489-490.

[2] Там же. С. 101.

[3] *Жердев Д.* Поэтика сказов П.П. Бажова //Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 307.

[4] Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. М. Изд-во «Правда», 1984. С. 97.

[5] Там же.

[6] *Юренев Р.* Шаг к освоению цвета. «Каменный цветок» Александра Птушко// Юренев Р. Книга фильмов. Статьи и рецензии разных лет. М.: Искусство, 1981. С. 98.

[7] *Бажов П. П.* Письмо к Е. А. Пермяку от 12.05.1946 // Объединенный музей писателей Урала. Ф.2 (Фонд Бажова). Ед. хр.: НВФ 5108 (Копии писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку, 1940-е гг.). Л. 101.

[8] *Юренев.* Указ. соч. С. 100.

[9] Там же.

[10] Там же.

[11] *Бажов П. П.* Письма к Е. Пермяку. Л. 102.

[12] *Таубер В.* Потайное слово Бажова // Детская литература. 1969. №1.С. 53.

[13] *Жердев Д.* Указ.соч. С. 312.

[14] *Абашев В. В., Абашева М. П.* Литература и география: Урал в геопоэтике России// Вестник Пермского университета. История. 2012. № 2. С.143-151.

[15] *Славникова О. А.* 2017. Роман. М.: Вагриус, 2007. С. 78.

[16] Там же. С. 81.

[17] Там же. С. 76.

[18] Там же. С. 85.

[19] Там же. С. 81.

[20] Там же. С. 130.

[21] *Славникова О.* Острые странности мира: Интервью Ю. Володарскому. 01.03.2007// Портал о современной культуре «ШО».[Электронный ресурс]. Режим доступа: http://sho.kiev.ua/article/953). Дата обращения 19.02.2014.

[22] *Славникова О. А.* 2017. С. 90.

[23] Там же. С. 100.

[24] Там же. С. 253.

[25] Там же. С. 134.

[26] Там же. С. 78.

[27] Там же. С. 84.

[28] Там же. С. 139.

[29] *Бажов П. П.* Малахитовая шкатулка. М., 1984. С. 243.

[30] Там же. С. 251.

[31] *Славникова О. А.* 2017. С. 245,246.

[32] *Бажов П. П.* С. 199.

[33] *Славникова О. А.* 2017. С. 246.

[34] Там же. С. 248.

[35] Там же. С. 384.

[36] Там же. С. 84.

[37] Там же. С. 282.

[38] Там же. С. 86.

[39] Там же.

[40] Там же. С. 277.

[41] *Иванов А.* «Мы все изнасилованы Голливудом…»: интервью Александру Гаврилову // Книжное обозрение. 14 марта 2004 г. Цит. по: Сайт Алексея Иванова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ivanproduction.ru/intervyu/vse-myi-iznasilovanyi-gollivudom.html.

Н. В. Барковская

БАЖОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В РАССКАЗЕ ОЛЬГИ СЛАВНИКОВОЙ «СЕСТРЫ ЧЕРЕПАНОВЫ»

Хотя в сказах Бажова много фантастического и мифологического, но сейчас они воспринимаются как произведения, характеризующие уклад горнозаводского Урала. Точные топонимы, много профессиональной лексики, все судьбы связаны с горнодобывающим производством, с обработкой драгоценных камней.

Ольга Славникова – очень популярный современный автор, родом из Екатеринбурга. И хотя с 2004 г. писательница живет в Москве, но в ее произведениях – остроумных, с занимательным сюжетом – обычно присутствуют уральские реалии. В 2008 г. Славникова выпустила книгу рассказов «Любовь в седьмом вагоне»[1]. Среди прочих, в сборнике помещен и рассказ «Сестры Черепановы». Это история об уральском селе Медянка, совершенно одичавшем после закрытия торфяника в 1990-х гг. С тоски жители наладили «альтернативное производство» – самогон. Сестры Фекла и Марья сумели починить старый паровоз с торфяника, расчистили узкоколейку. Теперь в ближайшем районном центре дети смогли учиться в школе, женщины продавали на рынке овощи, кто-то устроился работать. А поскольку паровоз работал на самогоне, то жители постепенно перестали пить, принося самогон на топливо. Однако городская администрация запретила паровоз как передвижную рекламу самогонного аппарата, село снова пришло в запустение. Такова фабула рассказа.

Историческая аллюзия. Если у Бажова упоминаются Демидовы, Строгановы, Ермак, Пугачев и др., то у Славниковой фамилия сестер отсылает к истории отца и сына Черепановых, изобретателей первого русского паровоза. Ефим и его сын Мирон – крепостные Демидова, князя Сан-Донато, владельца Нижнетагильских заводов. Помимо множества уникальных изобретений, они сконструировали в 1834 г. первый русский паровоз, превосходящий зарубежные аналоги. Портрет на стене у сестер – описание (233): «портрет сердитого мужика в рыжей, растущей, как собачья шерсть, бороде, застегнутого под самую бороду на круглые грубые пуговицы, изображенного на фоне плоской, словно бы железной реки и игравших цветами окалины закатных облаков» - это портрет Мирона Черепанова. Важно подчеркнуть, что традиционно на горнозаводском Урале самым уважаемым человеком был мастер, что отразилось в знаменитых сказах Бажова.

Бажов продолжил традицию лесковского «Левши». «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» (1881) не случайно был включен Лесковым в сборник «Праведники»: тульский мастер, а не монах или старец, по мнению

писателя, один из тех, на ком держится русская земля, праведник. Автор восхищается талантливостью, остроумием, трудолюбием своего героя, подчеркивает его патриотизм: после возращения из-за границы Левша беспокоится, как бы секрет передать, чтобы не чистили ружья кирпичом, от этого они портятся, в случае войны погибнет армия. Автор сделал своего героя «косым» и «левшой», тем самым подчеркнув необычность, какую-то «неправильность» героя – блоху-то ведь он сломал, он не ученый, но зато ловкий, виртуозный. Погубило Левшу пьянство, а также равнодушие чиновников: простой человек не имеет ценности для государства.

В сказах Бажова (сказовая традиция!) простые трудяги всегда в оппозиции к барам и начальству, для изображения которых Бажов не жалеет сарказма, достаточно только прозвища вспомнить: Душной козел, Жареный зад. Про пьянство также не раз упоминается: жадный младший брат отказался выкупить из крепостной неволи старшего, Пантелеймона («Змеиный след»), а на упреки отвечал: «И не подумаю, лучше все до копейки пропью!», на что ему рыженькая девчушка (золотая змейка) ответила: «Ну, твое дело. Было бы сказано. Пропивать подсобим». И далее сказано, что пошли гулянки каждую неделю: «Приисковый народ на это жоркий» (303, 304). После драки-поединка в «Марковом камне» все «пошли, конечно, в кабак» (447). Повествователь в сказе «Тяжелая витушка» рассказывает, как пропил в кабаке найденный самородок: выпил стаканчик, ему второй подают: «Я и другой хватил, а дальше, известно, – полетели мелки пташечки…» (475). Даже есть специальный сказ про девку Веселуху («Веселухин ложок»): «Сарафан на ней препестрый, цветощатый. На голове платочек, тоже с узорными разводами. Из себя приглядная, глаза веселые, а зубы да губы будто на заказ сработаны. Однем словом, приметная.<…> В одной руке у этой бабочки стакан граненого хрусталя, в другой – рифчатая бутылка зеленого стекла – цельный штоф».

В рассказе Славниковой действие разворачивается в постперестроечный период, когда закрылось торфопредприятие, перестали работать магазин, больница, библиотека и школа, развалилась асфальтовая дорога до райцентра. Жители, предоставленные самим себе, освоили альтернативное производство: в каждом доме гнали самогон. В результате мужики – небритые, с мутными глазами, словно исключили себя из жизни, брели к закрытому магазину беззубые старухи, похожие на тряпичные личинки, бегали дети с угловатыми, обритыми головами, измазанными зеленкой. Отец сестер, Сашка Черепанов, лишь изредка появлялся в доме, ненадолго выходя из тюрьмы, куда попал в первый раз именно за пьяную драку; братья выросли и, как отец, растворились в пространстве.

Главными действующими лицами, спасительницами Медянки, становятся сестры, Фекла и Машка. В сказах Бажова также весьма значительны женские роли: и мифологические – сама Хозяйка медной горы, девка Азовка, Огневуш-

ка-поскакушка, бабка Синюшка, и человеческие – Настасья, жена Степана, ее дочь Танюшка («Хозяйка медной горы»); Катя, после пропажи Данилы сама начавшая камнерезным делом заниматься и сумевшая вернуть жениха из царства Хозяйки («Каменный цветок»), Таютка («Таюткино зеркальце»), смелая Дуняха из сказа «Кошачьи уши» и др.

Славникова показывает смену гендерных ролей: женскими стараниями село не вымерло, женскими же стараниями село попыталось возродиться.

В портретах сестер подчеркиваются природность, здоровье, естественность, подобно тому, как эстетической ценностью в сказах Бажова наделялась уральская природа (вспомним лист дурмана, который зачаровал Данилу). «Сестры были высоки, костисты, веснушчаты, точно обсыпаны свежими опилками; кратким северным летом обе загорали докрасна, шкурка с них сходила, будто с молодой картошки, зимой же плоские щеки сестер полыхали таким нарядным и радостным румянцем, что его хотелось повесить на новогоднюю елку» (232). Обратим внимание на детали описания: опилки, елка, картошка; нет той изнуренности подземной работой или вредным малахитным делом, как у многих героев Бажова, связанных с рудой или камнем.

Сестры обладают инженерным талантом, особенно смешливая и озорная Машка, более, чем Фекла, напоминающая своей бесшабашностью Левшу (она любой механизм насквозь видела, в детстве вместо игрушек разбирала и собирала старые замки). Жизнь сестер могла бы сложиться по-другому (Феклу, многократную победительницу олимпиад по математике, брали без экзаменов хоть в УрГУ, хоть в УПИ), но уехать из села им не пришлось.

Если Левша хотел мир удивить, русскую сноровку показать, при этом – сломал блоху, то сестры не ломают, а восстанавливают паровоз ради возрождения села. Связь с райцентром позволила ребятишек устроить в школу, вновь появился в селе врач, библиотекарша, кое-кто устроился на работу в райцентре, женщины продавали овощи на рынке. Но главное не практическая польза, а то, что жители села перестали пить. Отметим, что сквозным мотивом в этих описаниях возрождения деревни становится свет, огонь – в том числе, и в душах людей. «Необычайная трезвость, как яркий свет, резала водянистые испитые глаза. Стали появляться на улицах бритые мужские лица. Будто вернувшиеся с войны, они узнавали подросших детей, осматривали хозяйство, принимались что-то понемногу чинить, понемногу плотничать: сперва получалось криво и инструментом по пальцам, но потом все лучше и лучше» (254). Сквозным становится мотив света, огня. Приехавших телевизионщиков поразил феномен не-пития в окружении разливанного моря качественного самогона, а мужики объясняли, что изнутри человека исходит свет, который не дает заснуть или одурманиться спиртным. В Медянке мужики даже планировали соорудить две башни, каменную и деревянную, в честь возрождения села.

Паровоз, восстановленный сестрами, работал на самогоне. Благодаря это-

му губительное зелье стало возможным перевести на полезное дело («Выпить с Петровичем»). Кроме того, лес на дрова не вырубают. Это фантастический элемент в рассказе, вспомним хотя бы газированные автомобили в сказке Н. Носова «Незнайка в Солнечном городе». Администрация запретила паровоз как передвижную рекламу самогонного аппарата. В магазин завезли дешевую водку, которая вновь превратила мужиков в полутрупы. На месте непостроенной башни осталась яма, упав в которую, умер (замерз) один из мужиков, вышедший из магазина; характерно, что две бутылки водки остались целыми.

Однако в финале сообщается, что сестры начали делать из старых деталей вертолет, а родившаяся у Машки дочка – Светка! – возится вместо игрушек со старыми замками.

Дело не только в том, что мужчин сменили женщины, сестры Черепановы. Источник жизни (впрочем, как и смерти) – не гора, не руда и камень, а болото. «Самогон горел в паровозной топке прозрачным, как ветер, синим огнем, отдавая машине ту неопознанную энергию, что собирали и хранили здешние болота» (252). Синий огонь - не гибельный синий туман, наводящий морок; волосы у сестер рыжие, «могучие ржавые волосы», коса толстая, как корабельный канат. При всем сходстве с бабкой Синюшкой с гумешковского болота, одаряющей богатством только добрых, простых, честных работяг, каким был Илюха, очевиден и контраст.

На Урале много болот, есть даже уникальные так называемые «висячие болота». Обычно болото вызывает отрицательные ассоциации, фразеологизмы со словом «болото» имеют семантику застойного, косного, мешающего жить. Но ведь есть и своя красота в болоте как природном явлении: вспомним стихотворение А. Майкова «Болото»; в цикле Блока «Пузыри земли» болота названо спящей вечностью. Это мир рыхлых форм, лишенный сакрального центра, аморфный: не твердь и не вода, но населенный болотными попиками, чертенятками и проч., воплощающими витальную энергию природы, не добрую и не злую, находящуюся вне жесткой аксиологической иерархии.

Вот как описывает болото Славникова: «Болото напоминало громадного спящего медведя, покрытого грубой растительной шкурой; болото дышало, шевелилось, ворочалось; человек, ступавший по шатким кочкам, ощущал под ногами глубокую звериную утробу <…> Болото обладало невероятной, почти колдовской жизненной силой». Всюду таились птичьи гнезда, весной и летом было покрыто цветами: багульником, калужницей, незабудками. Осенью пестрело от ягод, которых можно было набрать вагон: клюква, твердая, с морозом внутри; подернутая сизым дымом, жирно чернеющая от пальцев голубика; оранжевая, пупырчатая морошка-костянка. <...> «Плодородие болотного торфа было таково, что на удобренных им поселковых огородах вырастали помидоры с турецкую чалму, желтая, как масло, сытная картошка, черная смородина с громадными, будто виноградными, ягодными кистями…».

В глубине болота тлеет огонь, горит в земляной печке энергия жизни – которую и использовали сестры.

Таким образом, если в бажовских сказах обрисована горнозаводская жизнь, жестко структурированная, забирающая у человека силу, а металлы и украшения принадлежат вовсе не работягам; не раз в сказах оговаривается зло внезапного богатства, то у современной писательницы ставка сделана на органичное, нецентрированное, воплощающее вечный природный круговорот смертей и рождений – как сама женская стихия.

В рассказе есть реалистическая основа: опора на исторические факты, на особенности уральского деревенского быта, изображены узнаваемые, типические обстоятельства. Автор использует также литературные источники: повесть Лескова «Левша», сказы Бажова; образ железной дороги как символа цивилизации традиционен для русской литературы. Вместе с тем, Славникова дает свою, фантазийную интерпретацию исторической, литературной и жизненной основы. В рассказе поднимаются серьезные проблемы: природа и цивилизация, народ и власть, причины неустройства русской жизни. Однако пишет Славникова с чувством юмора, без назидательности и пафоса. Смысл рассказа – в утверждении необходимости самим искать пути выхода, надежда на твердые характеры, на природный талант и мастерство умельцев. В центр рассказа поставлены женские образы: именно женщины должны изменить жизнь к лучшему, собрать растерянное, починить изломанное, построить новое.

---

[1] *Славникова О.* Любовь в седьмом вагоне. М.: АСТ Астрель, 2008. В дальнейшем текст романа приводится по этому изданию.

Ю. В. Вансович

«МАРК БЕРЕГОВИК»: ОТ ЭСКИЗА К СПЕКТАКЛЮ (Постановка Свердловского театра музыкальной комедии по сказам П. П. Бажова в оформлении Н. В. Ситникова)

П. П. Бажов оставил богатое литературное наследие, которое с середины XX века получило новую жизнь на театральной сцене. Каждый театр – кукольный, драматический, музыкальный – читал сказы уральского писателя на своем особенном языке. Свердловский театр музыкальной комедии представил свое видение одного из них в трехактной оперетте «Марк Береговик» режиссера Г. И. Кугушева, всесоюзная премьера которой состоялась 27 декабря 1955 года. Обращение к сказу П. П. Бажова «Марков камень», а именно по мотивам этого произведения была создана музыкальная постановка, неслучайно, поскольку отвечало внутренним стремлениям театра к обновлению репертуара и созданию спектакля на национальную тему.

Пьеса «Марк Береговик», получившая название по имени главного героя, была написана сценаристом М. Логиновской и поэтом Е. Хоринской, музыка – композитором К. Кацман. Сюжет произведения основан на противостоянии подмастерья Марка по прозвищу Береговик своеволию барыни-заводчицы Колтовской. Следуя за Бажовым и авторами пьесы, театр решал несколько задач: через призму человеческих судеб рассказывал историю происхождения названия горы Марков камень и показывал «борьбу людей из народа за свое человеческое достоинство»[1].

Рождению первой уральской музыкальной комедии предшествовала напряженная работа по накоплению и изучению материала, длившаяся около пяти лет. Творческий коллектив театра посетил места действия будущей оперетты: Марков камень, Полевской, Сысерть, где получил необходимые сведения от старожилов и познакомился с местным фольклором. В результате появился самобытный музыкальный спектакль, в котором была сделана попытка раскрыть суть уральского характера и передать красоту уральской природы.

Главную роль в оформлении «Марка Береговика» сыграл знаковый для свердловской сценографии художник, заслуженный деятель искусств Н. В. Ситников. В собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств находятся два эскиза, которые относятся к этой постановке и принадлежат кисти мастера. Работы поступили в музей по приказу Свердловского Областного Управления Культуры в декабре 1962 года. Несмотря на то, что эти эскизы не могут дать представления о решении визуального образа спектакля в целом, в них был заложен потенциал будущего оформления ключевых сцен оперетты. Эти произведения, главным образом, и станут предметом нашего исследования.

Обратимся к анализу первого эскиза, который носит название «Пролог. Марков камень». Центральное место в нем отведено изображению горы со скалистой вершиной, вдохновившей П. П. Бажова на создание сказа и явившейся как в литературном произведении, так и в театральной постановке, одним из главных мест действий. Грозно возвышается на фоне пасмурного неба со сложным рисунком серых облаков Марков камень, рядом с которым изогнутые сосны с изломанной линией ветвей будто расступаются, как всякие злые намерения отступают перед твердостью характера главного героя. Работа решена преимущественно в серо-голубых тонах: от светло-голубых просветов неба до глубоких темно-серых, почти черных теней в изображении горных пород. Марков камень представлен своего рода символом и свидетелем событий далеких дней, когда простой подмастерье отстоял свое право на свободу и счастье. В эскизе пролога уже заложена идея всего спектакля – стойкость человека из народа перед самоуправством людей, облаченных властью.

Второй эскиз – «Уральский пейзаж» – решен несколько иначе: здесь изображение природы приобретает лирическое звучание. На переднем плане – небольшой горный массив, все тот же Марков камень, но теперь он не таких внушительных размеров и уже является не центром композиции, а, окруженный смешанным лесом – соснами, елями и березами, становится частью пейзажа. На втором плане изображена уходящая вдаль S-образная блестящая река, которую вдалеке обступили сине-голубые леса-великаны. Вся композиция написана на фоне взволнованного вечернего неба, пленяющего яркими красками облаков: розоватыми, лиловыми и синими. Именно здесь, у Маркова камня, согласно повествованию, нашли себе приют Марк Береговик и его жена Татьяна, укрывшись от произвола барыни Колтовской. В этом эскизе художник создал поэтический образ уральской природы, представляющий мир как единое целое и созвучный настроению человека – чувствам любви и счастья свободы главных героев музыкальной комедии.

Проникнуть в особый мир уральской природы и решить эскизы, исходя из задач театральной постановки, художнику удалось благодаря его творческому методу, который заключался в работе на пленэре. Богатейший материал, впоследствии переосмысленный автором, предоставили поездки на места происходящего. Н. В. Ситников, черпавший вдохновение в могучей природе Урала, внимательно изучил особенности местности и запечатлел их в многочисленных этюдах. Чутко следуя за натурой, он всё же оставался театральным художником, создавая эскизы будущих декораций по законам сценического искусства. Театральная условность, декоративность цвета, четкое деление на планы – всё это можно проследить в работах из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

Таким образом, стоит отметить, что в каждом из представленных эскизов выдающийся свердловский театральный художник живописными средства-

ми наметил основные этапы развития действия спектакля, и они являются своего рода документом, оставившим в истории театрально-декорационного искусства пусть фрагментарное, но яркое представление о художественном оформлении оперетты «Марк Береговик».

Творческая судьба спектакля была успешной. Он был признан как коллегами, так и критиками. На Всесоюзном фестивале драматических и музыкальных театров в 1957 году спетакль был удостоен диплома I степени. В статье «Верность художественной правде» московский журналист Е. Грошева писала: «Свердловский театр одним из первых стал искать новый репертуар, новые образы, работать над современной и исторической национальной темой.<…> Особенно показателен в этом смысле спектакль «Марк Береговик»... Достоинства «Марка Береговика» несомненны. Они определяются стремлением авторов и постановщиков <…> создать правдивые характеры и законченную музыкальную форму, решив эту задачу средствами опереточного жанра»[2].

Музыкальная комедия «Марк Береговик» – одна из значительных побед театра, залогом которой стал не только весьма благодатный литературный материал, но и колоссальные усилия всего творческого коллектива.

---

[1] *Викс М.* Годы и встречи // Вас приглашает оперетта. Сост. И. Ф. Глазырина, Ю. К. Матафонова. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1983. С. 67.

[2] *Цит. по*: *Риф И. А.* Свердловский театр музыкальной комедии. Свердловск, 1959. С. 48.

Е. К. Леденцова

ОПЕРА Д. БАТИНА «МАЛАХИТОВАЯ ШКАТУЛКА»

В декабре 2012 года в Пермском государственном академическом театре оперы и балета им. П. И. Чайковского состоялась премьера оперы «Малахитовая шкатулка» молодого пермского композитора Дмитрия Батина.

Дмитрий Анатольевич Батин окончил факультет хорового дирижирования Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки в 1998 г. С 2004 г. работает в Пермском театре оперы и балета, с 2012 г. стал главным хормейстером. Как композитор известен, прежде всего, хоровыми произведениями, кроме того, особое место в его творчестве занимают оперы для детей: «Страсти по Ивану Семенову» по повести Л. Давыдычева, «Призраки Рождества» по мотивам известного святочного рассказа Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе»; с декабря 2013 г. композитор работает над оперой «Барон Мюнхгаузен».

Опера «Малахитовая шкатулка», безусловно, также произведение для детей. В афишах опера анонсируется как «Страшная сказка для семейного просмотра» с возрастным ограничением «6+». Интересно, что Пермский театр оперы и балета имеет в своем репертуаре достаточно много произведений для юных зрителей. Если сравнивать репертуар Пермского оперного театра и Екатеринбургского в апреле 2014 года, получается, что в месяц Перми идет на 2 детских спектакля больше, чем в Екатеринбурге. Более того, Пермский театр реализует проект «Дети на оперной сцене», который подразумевает, что дети являются участниками почти каждого спектакля.

Так, в опере «Малахитовая шкатулка» специально для детей композитор написал несколько хоровых сцен. По словам Дмитрия Батина, «детям нужно прививать вкус к театру, вкус к музыке, к прекрасному, тем более тема уральских гор и бажовских сказов близка им»[1].

Музыка оперы намеренно эклектична: здесь присутствуют самые разнообразные музыкальные мотивы (протяжное русское народное пение, частушки, хоровод, галоп, иногда даже джазовые фрагменты) и разнообразные инструменты (симфонический оркестр, колокола, колокольчики, челестина). По мнению автора, это должно приблизить «трудный» жанр оперы к детскому восприятию, а также создать эффект мерцания и блеска самоцветных камней[2].

Помимо блеска самоцветов в опере есть еще два ярких музыкальных образа – Хозяйка Медной горы и Уральские горы. Персонаж Хозяйки в первом акте трактуется как холодный колючий образ отстраненной бесчувственной каменной царицы. Во втором акте в Хозяйке просыпаются материнские чувства, в гармонии и оркестровке появляются теплота и

женственность. Образ Уральских гор, вероятно, самый запоминающийся музыкальный момент спектакля. Музыка Уральских гор протяжна, она, по словам солистки Натальи Кирилловой, «забирает, как волна, захлестывает, плывет»[3]. Хор исполняет:

Хоть прошел бы целый свет в поисках прекрас,
Что-то странное в душе так тревожит нас.
Может где-то в мире том есть еще простор,
Но для сердца все ж милей
Красота Уральских гор[4].

Опера создает утойчивый образ Уральских гор: плавные, невысокие, поросшие лесом, древние, их больше всего хочется назвать словами Д. Н. Мамина-Сибиряка «милые зеленые горы».

Либретто оперы было написано также в Перми Юлией Селиной. Оно основано на двух сказах П. П. Бажова – «Хозяйка Медной горы» и «Малахитовая шкатулка». Сюжет оперы несложен. Действие первого акта: Степан бродит у подножия гор и размышляет о пагубном влиянии человека на природный покой. Вдруг появляется Хозяйка Медной горы и просит Степана передать наказ заводскому приказчику – прекратить разрушать горы. Утром Степан передает наказ Хозяйки, за что его приковывают в шахте. В горе перед Степаном вновь появляется Хозяйка, показывает ему свои богатства и предлагает взять ее в жены. Степан отказывается, вспоминая о своей невесте Настеньке. В награду Степан получает от Хозяйки малахитовую шкатулку с драгоценностями и открывает огромную глыбу малахита, за что получает вольную для себя и своей невесты. В конце действия Степан вспоминает о Хозяйке и уходит к ней в гору. Действие второго акта: После исчезновения Степана его жена Настенька живет одна с дочерью Танюшкой, которая не расстается с единственной памятью об отце – малахитовой шкатулкой с драгоценностями. В их дом приходит нищенка, которая оказывается Хозяйкой, и велит Танюшке попасть к Императрице в зал с малахитом, добытым Степаном. В этот момент в доме происходит пожар, все имущество гибнет, и мать с дочерью идут в дом приказчика, чтобы продать единственное, что осталось, – малахитовую шкатулку. В доме приказчика они встречаются с барином Турчаниновым, который немедленно влюбляется в Танюшку. Она соглашается выйти за него замуж, если он покажет ей малахитовый зал Императрицы. В малахитовом зале, покорив своей красотой саму Императрицу, Танюшка видит в малахитовой стене Хозяйку Медной горы, которая увлекает ее за собой.

По словам авторов, они столкнулись со сложностью языка П. П. Бажова, а именно с несочетаемостью архаичного языка сказов, их просто-

народной риторикой и музыкальности оперного жанра. Именно поэтому они выбрали решение ввести персонаж Голос Бажова, который зачитывает цитаты из сказов, а для музыкальных номеров написать поэтические тексты. Также сложность вызвала сильная социальная сатира и публицистичность сказов, что мешало сценичности оперы[5]. Социальную подоплеку было решено заместить двоичностью реальности – мир людей и мир гор. Ключевая идея спектакля, по словам режиссера-постановщика Ольги Эннс: «природа обладает душой. И Хозяйка Медной горы – это душа природы, которая обращается к людям с посланием: пора остановить разрушение окружающей среды»[6].

Идея двойной реальности «мир людей – мир гор» была реализована визуальными средствами художником-постановщиком Галей Солодовниковой. По ее признанию, «цель была – сделать так, чтобы горы выглядели живыми, чтобы было ощущение, что они живут, дышат, что они – персонаж. Поэтому мы используем много света, видеопроекции, мало деталей»[7]. Нетрадиционным получился у художника образ Хозяйки Медной горы. Впервые удалось победить определенный визуальный стереотип, уйти от фольклорности костюма, от зеленого цвета. Образ Хозяйки передан через геометрию – камней, сталактитов, самоцветов. Визуально пермская Хозяйка больше всего напоминает Снежную королеву – и это сознательный выбор художника: белый граненый холодный стиль как фон красивой волшебной сказки. Как особую находку художника хочется отметить образы ящерок, выполненные в том же геометрическом стиле, ящерок, перерождающихся в камни, гальку, самоцветы. В целом, визуально спектакль выглядит очень современно, ярко, рассказывает сказы П. П. Бажова понятным детям языком, знакомыми образами и игрой светотени заставляет их вслушиваться в музыку.

Возможно, для знатоков сказов опера покажется попыткой осовременить язык П. П. Бажова, приблизить его к среднестатистическому зрителю, но, если это и так, то эта попытка, безусловно, удачная, от которой наследие П. П. Бажова только выигрывает.

Постановка оперы, ее успех у зрителей, (а следует отметить, что спектакль не нуждался в рекламной компании, поскольку имя П. П. Бажова на афише вызывало у людей желание сходить на спектакль), показали, что зритель жаждет простых, понятных, известных с детства сюжетов. Значит, бажовские сказы не забыты ни в Екатеринбурге, ни в Перми, и нужны новые трактовки, новые визуализации мира сказов П. П. Бажова.

---

[1] *Суворова И.* Поставили «Малахитовую шкатулку» // Российская газета. 10 декабря 2012

[2] *Гурина А.* В Перми состоялась мировая премьера оперы «Малахитовая шка-

тулка» // Вести Россия 24. ГТРК «Пермь». 12 декабря 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: html:vesti.ru.

[3] Там же.

[4] ОМПУ. Ф. 2. КП 22539 (*Батин Д.* Партитура оперы-сказа «Малахитовая шкатулка») С. 269-272.

[5] Малахитовая шкатулка. Буклет спектакля. Пермь, 2012. С. 18.

[6] Там же. С. 21.

[7] *Зыкова Ю.* Премьера оперы «Малахитовая шкатулка» // Телекомпания «Рифей». 7 декабря 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: html:rifey.ru.

Н. А. Рогачева

ТРАДИЦИИ СКАЗОВОЙ ПРОЗЫ П. П. БАЖОВА В ЛИТЕРАТУРЕ ТЮМЕНСКОГО КРАЯ

Становление тюменской литературы как одной из ряда региональных литератур произошло относительно поздно. Во многом этот процесс был инспирирован внелитературными факторами – скорее, социально-экономическими, чем историко-культурными. Создание регионального отделения Союза советских писателей стало следствием начавшейся нефтяной эпопеи, выдвинувшей Тюмень в качестве центра «освоения» со всеми присущими ему сюжетами, конфликтами и персонажами.

Союз объединил людей, не связанных ни литературной традицией, ни общими эстетическими установками. При всей искусственности и потому относительной недолговечности такого объединения оно выполнило исключительно важную миссию – поставило писателей перед вопросом: в чем же, собственно, выражается специфика «сибирского авторства», как литература соотносится с историей края? Прямо скажем, вопрос этот не нов: начиная с публицистики Петра Андреевича Словцова, проблема региональной идентичности писателей-сибиряков возвращается с редким постоянством.

В 1950-60-е гг. одним из путей ее решения (как не раз уже случалось) становится опора на устное слово. Литература края осваивает материал народной словесности, речевую стихию повседневности, которые в свое время привлекали П. П. Ершова, очеркистов «Тобольских губернских ведомостей» и «Сибирского листка», сибирских писателей рубежа XIX–XX вв., но осваивает как бы заново, ориентируясь на авторитет русской и советской классики, а не местной литературной традиции.

Так в новых обстоятельствах литературный сказ оказался наиболее востребованной формой самоопределения региональной словесности.

Отметим прежде всего, что обращение к сказу по-разному мотивировано в произведениях северных и русских писателей края. Однако во всех случаях сказовая проза представляет собой, по классическому определению В. В. Виноградова, «художественную имитацию монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения»[1]. Существенно, что сказ несет в себе конфликт устного и письменного слова, далеко не всегда органически разрешаемый в пределах авторского стиля: «…формы сказа открывают широкую дорогу причудливым смешениям разных диалектических сфер с разными жанрами письменной речи. В этом и заключается стилистическая острота вопроса о сказе»[2].

Для авторов, представляющих молодые литературы Тюменского Севера, основным компонентом сказа служит повествователь. Сказ применяется для

обрамления сказочно-мифологического сюжета, представляет своего рода экспозицию, где распределяются роли рассказчика и слушателей. Рассказчик – носитель устного предания и молодой литератор. Он записывает, превращает в текст одну из версий многократно пересказанных им же историй. Двойная принадлежность – к устной и к письменной культурам – обусловливает и раздвоение одного лица, легко соотносимого с биографическим автором.

Так происходит, например, в книгах Анны Митрофановны Коньковой, мансийской писательницы, чьи произведения в основном представляют собой литературные версии устных сказаний. Ее сказки и сказы со временем были объединены в цикл, связующей фигурой которого служит условный образ повествователя – «бабушки Аннэ» или – в более поздних изданиях – «бабушки Околь». Если более ранний образ прямо автобиографичен, то «бабушка Околь» противопоставлена биографическому автору: «Околь прожила век, который длился более ста лет. Я, ее внучка Аннэ, осталась на Земле передавать детям ее мудрость, ее сказки»[3]. У нее есть своя история, хронологически удаленная от писателя. Но изменяется ситуация рассказывания, а не сами тексты.

Трудность перевода устного слова в литературный текст зафиксирована биографом А. М. Коньковой, ее дочерью Э. Мальцевой: «Вот Анна Митрофановна начинает красочно рассказывать легенду, вспоминает детали быта, а когда читает написанное, чувствует, что что-то теряется. Рассказывала она цветисто, а писать стеснялась. Писать хорошо, в ее понятии, это писать скупо, кратко»[4].

Сказка, предание как элемент устной речи, как реплика в диалоге предполагает, что есть еще одно лицо – этнограф, литератор, который воспроизводит весь текст устного разговора. Это одна из подоплек спора об авторстве романа-сказания Г. Сазонова, А. Коньковой «И лун медлительных поток…» – опыта сплава мифологической и социальной истории народа манси и одной семьи Картиных. Устная история основана на родовом предании, хранителем которого является А. М. Конькова. Но литературный текст романа принадлежит журналисту и писателю Г. Сазонову, который воссоздает речь сказителя как условную форму, подчеркивая стилистическую однородность речи повествователя и персонажей.

Тот же путь перевода устного слова в письменное с помощью условной фигуры рассказчика прошли коми И. Истомин, ханты Т. Чучелина, М. Вагатова и др. Литературная форма устного рассказа включает не только ситуацию рассказывания, но и комментарий к ней. Такими комментариями снабжены, например, как литературные рассказы Р. Ругина, так и этнографически точно воспроизведенные фольклористом Е. Ромбандеевой мансийские сказки. В авторских переводах стихотворений М. Вагатовой предлагаются два-три варианта русского слова для точной передачи языка оригинала: «Как снежинки в большой снег (буран)…»[5]; «Там я на свет родилась (на глаза людям попалась)…

там я на глаза людям впервые попалась (родилась)»[6]. Письменный текст не утратил вариативности, свойственной фольклорной культуре.

Как видно, сказовое начало выражается не только в имитации устной речи, но и в воспроизведении устной формы коммуникации – непосредственной передачи фольклорного сюжета от говорящего к слушателю так, чтобы оставалась возможность что-то исправить, объяснить, проверить степень понятности произнесенного слова.

Существенно иной представляется история сказовой прозы в творчестве русских писателей Тюменского края. К жанру сказа в разное время обращались М. Лесной, Н. Денисов, Ю. Афанасьев, Н. Коняев, Ю. Зимин и др. Естественно, творчество Павла Петровича Бажова воспринималось многими авторами как своего рода «образец»: писатель, демонстративно региональный, стал одной из ключевых фигур русской литературы XX века.

Для тюменской литературы опыт Бажова имеет особое значение еще и в силу территориальной близости Тюмени и Свердловска: журнал «Урал» и Средне-Уральское книжное издательство – это основные пути к читателю. Сравнение с Бажовым оказывается практически неизбежным. В послесловии к изданию сказов И. М. Ермакова Н. Полозкова пишет: «Отталкиваясь от замечательного опыта Павла Петровича Бажова, Ермаков искал свой путь создания современного сказа, но привычка иных редакторов и критиков судить всякий сказ по “бажовским меркам”, по практике его последователей, собирателей и интерпретаторов горнозаводского фольклора Урала, мешала принять самостоятельность и новизну тюменского автора»[7].

Сказы русских писателей Тюменского края, действительно, отличаются и от традиции П. П. Бажова, и от сказовой формы писателей Тюменского Севера. Основным «персонажем» сказовой прозы оказывается речь, речевое поведение героев и рассказчиков. События как таковые отодвигаются на второй план, далеко не всегда создают сколько-нибудь цельную историю. Приведем пример из рассказа Н. Денисова «За чаем» – монолог старухи в ответ на реплику человека, оставшегося за текстом: «Ты уж проводи меня, батюшко, ко Грегорию. Вот как чаю попьём, чашки помою, и проводи. Я бы дак и одна дошла, как в прошлом разе, дорогу бы у ково спросила до фтобуса, а остальной путь – своим ходом. А теперь боюсь. Голову обносить стало. Вроде ничё-ничё, сидишь, чё-нибудь делашь, в телевизер смотришь, а потом как заобносит, в глазах помушнеет, и телевизеру не рада, не знаешь, куда детца, к чему прислоница»[8]. Рассказ не имеет четко фиксированного фабульного начала, но и финал его демонстративно случаен, монолог обрывается, когда кто-то стучит в дверь: «Девчонки скребутца, или Маруся пришла. Не подымайся, сама открою. Я сама… Ой, знать, хватитца меня Грегорий нонче: уползла и не вернулась. Уползла и…»[9]. При этом в сюжете все уже сообщено: прозвучал живой голос деревенской старухи с ее заботами о городских детях,

страхами, обрывками воспоминаний, создан вполне цельный образ диалектной речи, которая вот-вот исчезнет. Цель сказа – фонологическое письмо, которое применяется в практике изучения диалектов, фиксация современного разноречия, свойственного сибирской культуре в силу естественной истории края, заселявшегося выходцами из разных мест.

Последовательно в жанре сказа из тюменских писателей работал только Иван Михайлович Ермаков. Именно с ним критики связывали бажовскую традицию в нашей литературе, отмечая и видимое сходство с Бажовым. Судя по воспоминаниям К. Я. Лагунова, Ермаков действительно должен был занять в писательском союзе место сибирского Бажова: «Язык, структура фразы, необычность стиля, редкие, но яркие, меткие словообразования – проще говоря, форма сказов была разительно непохожа на гладкопись конъюнктурной, серой, безликой прозы, господствующей в литературе»[10].

Сказы И. Ермакова перекликаются с поздними сказами П. П. Бажова, для которых характерны, как отмечает Д. В. Жердев, «жесткая привязка к современности, занимающая обычно существенную часть объема сказа», построение текста «по модели фольклорного устного биографического сказа», отчетливое проникновение книжного языка в стиль рассказчика[11]. События таких сказов по времени достаточно близки аудитории, время повествования и истории умещается в рамки одной биографии: «Не про людей, про себя сказывать стану…»[12] («Аметистовое дело»), «За войну у нас как молодильные годы по рудникам прошли – столько нового открыли, что и не сосчитать»[13] («Рудяной перевал»).

Но при явном смещении сюжетов к современности сказы П. П. Бажова апеллируют к миру предания, коллективному опыту горнозаводской жизни, в том числе – слова, которое этот опыт сохраняет. На отсылках к общему знанию построены и сюжетные ходы, и риторика сказов «Далевое глядельце», «Не та цапля», «Аметистовое дело». Отметим, например, уподобление камня и клевера по признаку цвета и ценности или метаморфную метафору редкого гладкого камня и зеркала, в котором отражается даль времени.

Художественная установка сказов И. Ермакова принципиально иная. Их сюжеты воспроизводят жизнь, которой еще только предстоит войти в предание. Это мир, лишенный исторической глубины. Временная граница истории совпадает с границами опыта жизни отдельного человека. Существенно большее значение имеет широта географии, пространство, которое охватывает мир от Америки до Египта. Можно, конечно, отнести эту доминанту географии над историей к специфике солдатского сказа – основного жанрового образования, которое разрабатывал И. Ермаков. Но, на наш взгляд, здесь играют роль и иные причины.

Среди них важнейшей является восприятие сибирской истории, Сибири как малоизвестной земли. Война – будь то война с Японией или Великая Отечественная, – по мысли писателя, идеально соответствует проявлениям сибирского характера. В условиях войны востребовано все, что составляет

сущность сибиряка – от монументальной силы до остроумия и врожденного или воспитанного чувства равенства и справедливости. Так, например, главный герой сказа «Богиня в шинели» с говорящим именем Мамонт терпит издевательства фашистов и насмешки товарищей по плену до той поры, пока они касаются только его самого. Желание защитить слабого, пусть это статуя «богини», – основной мотив всех героических действий персонажа и, что не менее существенно, художественная мотивировка, позволяющая превратить обычного человека в монументальный образ. Этому способствует и эпический стиль сказа: «Далеко-далеко, за горами Уральскими, из Сибирской земли поднимается солнышко. Вот оно ласковыми лучами тронуло Мамонтовы волосы. Бронзовеют они… <…>

Ходит красным июльским утречком над Ишимом-рекой богатырь Мамонт. Косит он заливные лужки, мечет стога, пашет землю и радуется сегодняшнему солнышку»[14]. Исследователями отмечено, что ритмическая структура сказов И. М. Ермакова соотносится с былинным стихом. Приводя фрагмент сказа «Аленушка», О. В. Трофимова пишет: «…мы видим здесь преобладающий стих с тремя сильными местами (ударениями, иктами); объем междуиктового интервала – 2 слога; 1-2-сложный безударный зачин стиха и, как правило, 2-сложное безударное окончание»[15].

Повторим, в сказах И. Ермакова герои и события оцениваются с точки зрения предания, но не прошлого, а того, которое создается здесь и сейчас, чтобы стать ценностной мерой будущего. В данном отношении И. М. Ермаков существенно ближе основному течению советской литературы с ее установкой на мифологизацию современности, чем к традиции, которую представляет П. П. Бажов.

Особое значение в повествовании придается мотивировкам, обусловливающим трансформацию жизненного факта в событие исторического предания. Ими оказываются не только героика, но и острое слово, молва, анекдот, как в сказе «Сибирский клиент»: «Постепенно эта история, как повар да ординарец своего комбата чуть голодом не уморили, и по другим частям разошлась»[16]. Анекдот из солдатского быта входит в пословицу, становится фактом национальной культуры: «Стреляем, глохнем, взлетаем в воздух, выгребаемся из земли, опять стреляем, хрипим, умираем, взрываемся, горим – и не гнется Орловско-Курская, не ломится.

- Ты мне чего-то между атаками толковал? Ослеп, мол.

- Про союзников я… Про Второй фронт.

- Ххе! хватился! Его, сказывают, крыса съела»[17].

Закономерно, что основным субъектом сознания, носителем художественно-идеологической точки зрения в прозе И. Ермакова является безличный повествователь, близкий биографическому автору. На первый взгляд, такое утверждение противоречит поэтике сказа в целом и поэтике ермаковских сказов, где обычно присутствует система повествователей-рассказчиков, скрещиваются их голоса,

ведется диалог, с помощью которого развивается эпический сюжет, поскольку разные рассказчики воспроизводят свой фрагмент истории.

Монологическое единство сказовому повествованию придает повествователь, для которого устное, звучащее слово обладает исключительной ценностью, причем эта ценность определена в духе народной культуры балагурства. С традициями балагурства связана иногда нарочитая игра словами, каламбурность речи. При этом народная речевая стихия оценивается со стороны, ценности народного слова посвящены дидактические рассуждения о задачах писателя:

«У меня материал – слово.

Но если вдруг <…> слово засветится, если почувствуешь, что оно горячее, обжигается – не медли! Укладывай его скорее на наковальню и бей, заостряй, закаливай, доводи!»[18].

Речь повествователя и многочисленных рассказчиков не дифференцирована, что подтверждают лингвистические исследования стиля И. Ермакова. В 1996 г. кафедра русского языка Тюменского государственного университета выпустила коллективную монографию «Ермаковские перезвоны», где и было установлено, что ни по числу диалектных или просторечных форм, ни по структуре синтаксиса устное слово персонажей, монологи персонифицированных рассказчиков и речь безличного повествователя, имитирующая устную речь, не противопоставлены друг другу[19].

Приведем пример из сказа «Костя-египтянин», показательный как случай воспроизведения интеллигентской речи в сказовом повествовании: «И вдруг телефонная вызывная. Через сельсовет. Приглашают Луку Северьяновича в райисполком. Одного. Без супруги.

Софью Игнатьевну такая неполноценность за сердце куснула.

- Надень орден! – настаивает. – В случае, если мне власти отставку затеяли, ты басом на них, на современную молодежь… С высоты подвига разговаривай»[20].

Сюжеты сказов И. Ермакова нередко оказываются развернутым каламбуром, метафорой, порождением словесной игры: «Аврорин табачок», «Богиня в шинели», «Порченые солдаты». Сюжетные ситуации представляют собой современные анекдотические варианты фольклорных схем: например, сказ «Порченые солдаты» – это вариация сюжета русской бытовой сказки «Похороны козла». При всей демонстративной необычности «случаев из жизни», не они служат основной темой сказа. Главный предмет художественного освоения – это устное слово как источник и литературной занимательности, и признак таланта. Собственно, и в народной культуре личной ценностью обладает именно исполнитель, умеющий вести рассказ, балагур.

При всем внешнем несходстве стилей, манер И. М. Ермаков решает ту же художественную задачу, что и писатели Тюменского Севера – задачу перевода

устной культуры в письменный текст при сохранении коммуникативных возможностей фольклорного материала.

Как видно, сращенность литературы с устной культурой – характерный признак региональной словесности. Процесс освоения стихии устной речи может принимать разные формы – от очеркового этнографизма до формирования собственного авторского стиля как письменного варианта сказительской устной культуры. В художественной практике писателей Тюменского края этот процесс носил конфликтный характер, так что именно конфликт устного слова и «литературы» стал одной из показательных черт тюменской литературы как таковой.

---

[1] *Виноградов В. В.* Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 49.

[2] Там же. С. 49.

[3] *Конькова А. М.* Свидание с детством. М.: УНИСЕРВ, 1996. С. 12.

[4] *Мальцева Э.* Евра – любовь моя. Сургут: [б/и], 1993. С. 17.

[5] *Вагатова М.* Маленький Тундровый Человек: Стихи и сказки. Тюмень: Софт-Дизайн, 1996. С. 12.

[6] Там же. С. 25.

[7] *Полозкова Н.* Своя радуга // Ермаков И. М. Учите меня, кузнецы: Сказы. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1984. С. 388.

[8] *Денисов Н.* За чаем // Денисов Н. Сон в полуденный зной. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1987. С. 254.

[9] Там же. С. 255.

[10] *Лагунов К. Я.* Талант и труд // Ермаковские перезвоны: коллективная монография. Тюмень: Тюменский государственный университет, 1996. С. 18.

[11] *Жердев Д. В.* Поэтика сказов Бажова [Электронный ресурс] // URL: http://mith.ru/alb/lib/bazov/mim2_1.htm (дата обращения 07.02.2014).

[12] *Бажов П. П.* Малахитовая шкатулка. М.: Правда, 1980. С. 459.

[13] Там же. С. 441.

[14] *Ермаков И. М.* Учите меня, кузнецы: Сказы. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, С. 53.

[15] *Трофимова О. В.* Синтаксис солдатских сказов И. Ермакова // Ермаковские перезвоны: коллективная монография. С. 125.

[16] *Ермаков И. М.* Учите меня, кузнецы: Сказы. С. 67.

[17] Там же. С. 68.

[18] Там же. С. 358–359.

[19] См.: *Купчик Е. В.* Лексика сказов И. Ермакова; *Лютикова В. Д., Шамаева Е. А.* Фразеологизмы в сказах И. Ермакова; Трофимова О. В. Синтаксис солдатских сказов И. Ермакова // Ермаковские перезвоны: коллективная монография. С. 31-53; 62-70; 124-146.

[20] *Ермаков И.* Учите меня, кузнецы: Сказы. С. 133.

Сохранение памяти о П. П. Бажове

Г. А. Григорьев

ЭПИСТОЛЯРНОЕ НАСЛЕДИЕ П. П. БАЖОВА: ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Работа с письмами творческих личностей требует от исследователя чрезвычайно высокого уровня владения материалом. Биографическим – для понимания той или иной жизненной ситуации автора, которая служит поводом для письма; историко-культурологическим – для адекватного восприятия как общечеловеческих, так и узкоспециальных понятий и норм, которыми пользуется пишущий; психологическим – для критического анализа письма как источника, прежде всего, личного происхождения. Как кажется, лишь при таких условиях эпистолярное наследие становится не только богатым на сведения самого разного рода, но и критически осмысленным источником.

Вероятно, это является, по меньшей мере, одной из главных причин той ситуации, которая сложилась с письмами П. П. Бажова. Ситуации достаточно парадоксальна. А именно: при всей востребованности эпистолярных признаний уральского писателя, ни полноценной, ни репрезентативной публикации эпистолярного наследия не было. Разъяснению такого положения и посвящена наша статья.

Свою актуальность письма Бажова демонстрируют уже в первой монографии, посвященной жизни и творчеству писателя (речь идет о книге Л. И. Скорино «Павел Петрович Бажов» 1947 года, т.е. ещё при жизни самого «объекта»). Влияние эстетических воззрений Бажова, которые он излагал в достаточно объемной переписке со своим исследователем, легко просматривается в концепции молодого литературоведа (хотя и с некоторой поправкой – как видно из той же переписки, писатель далеко не во всем был согласен с теми выводами, которые были представлены в исследовании). Следует признать, что работа Скорино имела немалый резонанс. По мнению В. В. Блажеса и М. А. Литовской, «интерпретацией, основанной на авторитетных суждениях писателя, Л. Скорино «сковала» содержание сказов, и литературоведы и фольклористы,

писавшие позднее, вынуждены были повторять её характеристики и выводы, слегка видоизменяя их, конкретизируя и дополняя. Подход Л. Скорино просматривается даже в последней книге М. Батина «Павел Бажов» (Свердловск, 1983) и некоторых современных статьях»[1].

Мысли, высказанные П. П. Бажовым в его эпистолярном наследии, стали важной опорой и вескими аргументами не только в исследованиях Л. И. Скорино и М. А. Батина. Многие авторы использовали их, притом в самых разных областях и аспектах изучения жизни и деятельности писателя.

Примеров тому множество. Приведём лишь некоторые. При анализе стиля сказов В. Эйдинова находит в письмах писателя как бы отклик на свои наблюдения: «"Моя стилевая рамка", "немножко приглажено со стилевой стороны", "не в моём стиле глагол 'баловаться'", "слово 'гуторить' не из моего словаря – скорее из словаря Шолохова", "стилевая простота всего народного" - так снова и снова в письмах и дневниковых строчках П. П. Бажов возвращается к явлению художественного стиля (к характеру своего стиля, в частности), который предстаёт в его сознании знамением самого "нутра" личности автора – её глубинной, потаённой, интимной сущности»[2].

Анализируя издательскую деятельность П. П. Бажова, Е. Зашихин также обращается к его письмам: «Кредо редактора Бажов-издатель в свойственной ему образной манере очень точно выразил в известном письме 1941г. Е. А. Пермяку: "Свою задачу спутника, идущего по тому же направлению, полагаю в том, чтобы указать товарищу на пеньки, коряги, выбоины и болотины, которые тебе видятся"»[3].

В. П. Лукьянин, обсуждая отношения П. П. Бажова с соцреализмом и его догматами, пишет следующее: «Что же касается "классовой теории", то в публицистическом и эпистолярном наследии писателя достаточно много материалов, позволяющих говорить о том, что если Бажов с ней напрямую и не спорил (все же он был человеком своего времени и дисциплинированным членом партии), то, по крайней мере, никак не ею руководствовался, осмысляя социально-исторический процесс на Урале»[4].

Если первые исследователи (М. А. Батин, Л. И. Скорино, А. С. Саранцев) пользовались возможностью работать с подлинниками писем благодаря вдове писателя Валентине Александровне, то последующие бажововеды имели в распоряжении, как правило, следующие источники. В 1952 году Л. И. Скорино публикует отрывки из 20 писем в третьем томе собрания сочинений Бажова. В 1955 году под редакцией В. А. Бажовой и М. А. Батина выходит книга «П. П. Бажов. Публицистика. Письма. Дневники», которая до сих пор является наиболее полной публикацией эпистолярного наследия. Нам известно порядка 100 писем (не считая депутатской переписки), которые сохранились в том или ином виде. 53 письма входят в указанное издание. Можно добавить к этому числу ещё около десятка писем, адресованных Е. А. Пермяку, которые

сам Пермяк помещает в свою книгу «Долговекий мастер» (1974 г.). В итоге, получается, что исследователь, желающий познакомиться с публикациями переписки Бажова, имеет возможность отыскать большую её часть.

Но здесь и стоит внести, пожалуй, самую существенную поправку. Почти половина писем в издании 1955 года приводятся под заголовком «Из письма...», что подразумевает лишь некие фрагменты оригинальных текстов («в ряде документов произведены изъятия, сокращения. Убраны излишние повторения и то, что не представляет интереса ни для широкой общественности, ни для специалиста-исследователя»[5], - так комментируют это составители, кроме того, фигурирует формулировка «общественная значимость»[6] как основной критерий отбора). Приведём несколько примеров из «не вошедшего» материала (совершенно точно, что у издателей была возможность их опубликовать).

Рассказывая Пермяку о 200-летии уральской золотопромышленности, Бажов пишет: «”Уральский рабочий” отвёл всё-таки страницу, где, как полагается в таких случаях, помещены статьи руководящих работников союза рабочих добычи золота и платины. (Так и пишут: рабочих добычи!). Одна из них меня положительно умилила своей исторической частью. Такое соединение самоуверенного тона с чисто детской наивностью в истории встречается не часто. Может служить примером. Отрицательным, конечно. И хуже всего, что это никто, кроме двух-трёх человек, не заметит. С историей Урала у нас плохо так, что и хуже не может быть. Займётся же когда-нибудь наш университет этим непаханным полем, над которым теперь увидишь лишь малюсенькую горсточку людей, вооружённых доисторическими орудиями производства»[7].

Делясь новостями с тем же Пермяком, Бажов делает следующий мыслительный оборот: «Шрифтик, действительно, хорош, но... есть в нём что-то от банковской щеголеватости. Знаете? Чистенько, гладенько, всё размерено, а не веселит, бухгалтерию напоминает. Никакой, можно сказать, ни лирики, ни романтики.

Мы ведь – русские – на этот счёт прихотливы. Неслучайно наш национальный поэт обронил будто бы мимоходом многознаменательный стих: «Как уст румяных без улыбки, без грамматической ошибки я русской речи не терплю». Шутка, - скажете? Но шутка гения, а она весит больше иного исследования. Может быть, мы, воспитанные на просторах первозданной красоты нашей родины, меньше всего принимаем всё прилизанное, слишком правильное. Ошибка у нас, как скала среди реки, как старая липа на пшеничном поле, легко принимается. Другие бы давно убрали, а мы даже любуемся: Бойцы! Богатая невеста!

И никто не докажет, что это плохо. Вдуматься, так увидишь за этим культ живой красоты против гримас городской европейской культуры в роде деревянных катков и бетонированных пляжей»[8].

Издательский отбор распространяется не только на такие фрагменты (исключение которых просто обедняет тематическую насыщенность письма), но и

позволяет делать купюры, влияющие на смысл опубликованного. Так, из письма к Пермяку от 30 сентября 1946 г. («Был один писатель Вердеревский») произведено изъятие внутри авторского абзаца. Напечатано: «То же и с сентенцией Вердеревского. Дело вовсе не в ограниченности вкуса к комфорту, а в другом понимании этого комфорта[9] (далее опущено без каких-либо помет). Кедровое бревно, дающее мало щелявости и хорошо поддающееся чистке, – это комфорт, а резное дерево внутри помещения – это клоповодство. Браная скатерть – комфорт, а вязаные, плетёные или иным способом продырявленные тряпки пригодны только для нежилых помещений и попали в наш обиход как отрыжка барства, которое меньше всего думало о тех, кому приходилось возиться со всей этой штуковиной сомнительной значимости. Словом, люди тоже не без голов ходили, и смотреть на них надо не всегда сверху вниз, а может быть, наоборот. Погодите вот, напишет ещё кто-нибудь поэму о русской избе. Не о коньках и резьбе, а о том гениальном использовании малых об'ёмов для сложнейшего комбината, где не только жили, но и пекли, и варили, стирались и хомуты сушили, хлеб рассолаживали и овощ хранили да ещё ухитрялись таких ребят выращивать, которых прямо в сказку ставь»[10].

Примеры можно множить довольно долго, но суть, как кажется, ясна – такой подход искажает, деформирует не просто детали, а принципиальную цельность и глубину образа автора писем. Это, как кажется, и создает ситуацию, когда тексты писем в значительной мере известны, цитаты из них прочно вошли в научный оборот, но на деле – один и тот же эпистолярный материал может стать аргументом для совершенно противоположных взглядов исследователей. Выборочное цитирование, отсутствие исторического и биографического контекста, в котором была высказана та или иная мысль, произвольно расставленные акценты – такая манера использования писем делает из них достаточно аморфный материал, в котором собственно автор, П. П. Бажов, попадает почти в полную зависимость от исследователя.

Это, очевидно, имеет своим следствием процесс настоящей мифологизации личности П. П. Бажова, базирующейся на данных, не выдерживающих научной критики. Так, уже современные исследователи зачастую хоть и опровергают тенденциозные выводы своих предшественников, но принципиально, психологически остаются в рамках, в системе координат чрезмерной политизированности, чреватой значительными упрощениями в интерпретации и самого Бажова, и его творчества. Происходит же это по причинам, имеющим, так сказать, технический характер: эпистолярное наследие Бажова до сих пор остается комплексом материалов с очень серьезным научным потенциалом, который практически не реализован.

---

[1] *Блажес В. В., Литовская М. А.* К читателю // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург.: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 8.

[2] *Эйдинова В.* Стиль сказов П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург.: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 393.

[3] *Зашихин Е.* Издательская деятельность П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург.: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 169.

[4] *Лукьянин В. П.* Согласно, но вопреки. П. П. Бажов как «художник социалистического реализма» // «Урал», 2004. №1. С. 84.

[5] *Бажов П. П.* Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1955. С. 4.

[6] Там же.

[7] ОМПУ. Ф.2 (Фонд Бажова). Ед. хр.: НВФ 5108 (Копии писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку, 1940-е гг.) Л. 32.

[8] ОМПУ. Ф.2 (Фонд Бажова). Ед. хр.: НВФ 5108 (Копии писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку, 1940-е гг.) Л. 83.

[9] *Бажов П. П.* Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1955. С. 177.

[10] ОМПУ. Ф.2 (Фонд Бажова). Ед. хр.: НВФ 5108 (Копии писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку, 1940-е гг.) Л. 111.

Д. В. Жердев

ПОДГОТОВКА НАУЧНОГО ИЗДАНИЯ «МАЛАХТИТОВОЙ ШКАТУЛКИ» П. П. БАЖОВА. ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Ситуация с публикацией творческого наследия П. П. Бажова на данный момент парадоксальна: произведения одного из самых известных и востребованных региональных писателей России до настоящего времени ни разу не издавались с соблюдением академических стандартов. Все, чем мы располагаем на данный момент – это Собрание сочинений 1952 года и его переиздания. Для своего времени этот трехтомник представлял творчество Бажова вполне достойно. Тем не менее: 1) он далеко не полон – в него не включен целый ряд произведений разных периодов, в т.ч. по цензурно-политическим соображениям; 2) приложенные к тексту комментарии явно недостаточны, тем более с учетом уровня изучения историко-литературного, этнокультурного и биографического материала в настоящее время; 3) текстологическая составляющая сборника неясна и в ряде случаев как минимум небезусловна. Вызывает критику существующее издание писем Бажова; его черновики доступны только по считанным отрывкам, опубликованным Батиным в журнале «Урал». Таким образом, исследователи творчества писателя, в сущности, не располагают доступным материалом, необходимым для научной работы. Более того, работа в этом направлении до недавнего времени даже не начиналась. Представляется, что Бажов здесь оказался заложником им же поддержанного мифа о «полуфольклорном» характере наиболее известной и эстетически значимой части его творчества, в результате чего, допустим, вопрос о каноническом тексте применительно к сказам просто не ставился, а существующие варианты текстов оставались неизученными.

Поскольку данная ситуация представляется недопустимой, актуальной является задача по подготовке научного издания собрания сочинений П. П. Бажова. Рассматривая эту задачу в качестве перспективной, группа исследователей ведет работу по подготовке издания научного сборника сказов Бажова «Малахитовая шкатулка» (далее МШ. – Д. Ж.) В настоящем докладе мы хотели бы представить предварительные результаты проделанной работы и обозначить существующие проблемы, в том числе требующие содействия научного сообщества.

В качестве ориентира нами выбран формат серии «Литературные памятники». При этом, поскольку мы ориентируемся именно на издание сборника, представляющего собой определенное эстетическое и библиографическое единство, такая задача налагает на будущее издание ряд очевидных ограничений. Так, мы рассматриваем в качестве материала для работы только прижизненные издания МШ, хотя при работе с отдельными сказами, разумеется,

необходимо обращение к черновикам и отдельным (прежде всего, первым) публикациям текстов. В состав сборника предполагается включить только сказы, при жизни автора хотя бы однажды публиковавшиеся в составе МШ (всего 48 сказов, плюс «Объяснение отдельных слов…» и очерк «У старого рудника»); при этом рассматривается вопрос о включении в приложения к сборнику книги очерков Бажова «Уральские были», републикации или новой публикации черновиков сказов, иных подобных материалов.

На данный момент нами подготовлены редактируемые электронные версии восьми прижизненных изданий МШ (см. список сокращений), произведена предварительная вычитка текстов и сопоставление вариантов. Таким образом, группа завершила предварительный этап работы; на очереди проработка отдельных сказов, включающая определение авторитетного текста и подготовку комментариев, а также формирование собственно сборника. Следует отметить, что на каждом уровне выполнения поставленной задачи мы столкнулись с серьезными проблемами, в ряде случаев неожиданными для нас ввиду непроработанной текстологии Бажова и вообще слабой изученности данной темы.

Прежде всего, сопоставление сборников показало, что МШ при жизни автора не выходила дважды в одном и том же составе, более того – сборник нельзя представить даже как пополняемый по мере развития корпуса сказов: даже варианты, выпущенные практически одновременно, не совпадают ни по составу, ни по порядку размещения текстов. Последний момент представляет особую проблему, поскольку напрямую влияет на композицию планируемого сборника. Сравним для примера содержание изданий МШ послевоенного периода, когда большинство сказов уже написаны.

Таким образом, даже размещение сказов Полевского цикла или сказов о Ленине варьируется от сборника к сборнику. На наш взгляд, это объясняется тем, что тематические и сюжетно-хронологические связи между отдельными сказами сложны и неоднозначны, и любая попытка тематического распределения текстов в рамках сборника неизбежно оборачивается редакторским произволом, более или менее удачным с эстетической точки зрения, но не являющимся при этом авторитетным. Соответственно, ни о каком соблюдении авторского замысла в композиции нашего издания говорить не имеет смысла. Это, в свою очередь, заставляет считать единственно возможным примененный в [Свк 1949] – причем именно по указанной причине – хронологический принцип размещения текстов в сборнике. При этом следует иметь в виду, что фактическое размещение текстов в сборнике [Свк 49] не подвергалось авторской проверке и не может само по себе считаться авторитетным.

Далее, уже на стадии предварительной обработки материалов обнаружился ряд проблем текстологического характера, связанный как с выбором написания отдельных слов и словосочетаний, так и с определением окончательной версии некоторых фрагментов текста сказов. В первом случае следует различать:

[Мск 1947]	[Мск 1948]	[Молотов 1949]	[Ленинград 1950]
Богатырёва рукавица	У старого рудника;	У старого рудника;	Богатырева рукавица;
Орлиное перо	Дорогие имячко;	Богатырёва рукавица;	Орлиное перо;
Солнечный камень	Ермаковы лебеди;	Орлиное перо;	Солнечный камень;
Дорогое имячко	Богатырева рукавица;	Солнечный камень;	Дорогое имячко;
Ермаковы лебеди	Медной горы Хозяйка;	Про Великого Полоза;	Ермаковы лебеди;
Ключ вемли	Приказчиковы подошвы;	Змеиный след;	Демидовские кафтаны;
Синюшкин колодец	Сочневы камешки;	Золотой волос;	Ключ земли;
Серебряное копытце	Малахитовая шкатулка;	Медной горы Хозяйка;	Синюшкин колодец;
Жабреев ходок	Две ящерки;	Приказчиковы подошвы;	Серебряное Копытце;
Про Великого Полоза	Кошачьи уши;	Малахитовая шкатулка;	Жабреев ходок;
Змеиный след	Таюткино зеркальце;	Сочневы камешки;	Про Великого Полоза;
Золотой волос	Травяная западенка;	Таюткино зеркальце;	Змеиный след;
Огневушка-поскакушка	Ключ земли;	Травяная западёнка;	Золотой Волос;
Голубая эмейка	Орлиное перо;	Дорогое имячко;	Огневушка-Поскакушка;
Золотые дайки	Солнечный камень;	Ключ-камень;	Голубая змейка;
Две ящерки	Золотые дайки;	Синюшкин колодец;	Золотые дайки;
Кошачьи уши	Синюшкин колодец;	Серебряное копытце;	Две ящерки;
Медной горы Хозяйка	Про Великого Полоза;	Огневушка-Поскакушка;	Кошачьи уши;
Приказчиковы подошвы	Змеиный след;	Жабреев ходок;	Медной горы Хозяйка;
Сочневы камешки	Голубая змейка;	Две ящерки;	Прикаэчиковы подошвы;
Травяная западёнка	Золотой волос;	Голубая змейка;	Сочневы камешки;
Таюткино зеркальце	Огневушка-поскакушка;	Золотые Дайки;	Малахитовая шкатулка;
Малахитовая шкатулка	Серебряное копытце;	Тяжёлая витушка;	Каменный цветок;
	Жабреев ходок;	Васина гора;	Горный мастер;
	Живинка в деле;	Далевое глядельце;	Хрупкая веточка;
		Широкое плечо;	Травяная западёнка;
			Таюткино зеркальце;

[Мск 1947]	[Мск 1948]	[Молотов 1949]	[Ленинград 1950]
Живинка в деле Каменный цветок Горный мастер Хрупкая веточка Железковы покрышки Иванко-Крылатко Коренная тайность Чугунная бабушка У старого рудника Объяснение отдельных слов...	Васина гора; Далевое глядельце; Каменный цветок; Горный мастер; Хрупкая веточка; Железковы покрышки; Иванко Крылатко; Алмазная спичка; Тараканье мыло; Чугунная бабушка; Хрустальный лак; Коренная тайность; Старых гор подаренье; Круговой фонарь; Веселухин ложок; Демидовские кафтаны; Марков камень; Надпись на камне; Тяжелая витушка; Объяснение отдельных слов…	Круговой фонарь; Живинка в деле; Каменный цветок; Горный мастер; Хрупкая веточка; Иванко-Крылатко; Хрустальный лак; Железковы покрышки; Тараканье мыло; Веселухин ложок; Чугунная бабушка; Ермаковы лебеди; Демидовские кафтаны; Кошачьи уши; Надпись на камне; Марков камень; Коренная тайность; Старых гор подаренье; Шёлковая горка; Аметистовое дело; Рудяной перевал; Дорогой земли виток; Объяснение отдельных слов…	Живинка в деле; Веселухин ложок; Железковы покрышки; Иванко-Крылатко; Коренная тайность; Чугунная бабушка; Васина гора; У старого рудника; Объяснение отдельных слов...

а) Проблемы, связанные с изменением норм правописания. Пример – слитное/раздельное/дефисное написание ряда слов: *во-все, все-ж-таки, темносиний, досмерти, нехватает* и т.д. В данном случае представляется рациональным исправление текста в соответствие с современными нормами, поскольку в задачи планируемого издания не входит факсимильное воспроизведение прижизненных публикаций МШ, а указанные отличия от современного написания не несут у Бажова эстетической нагрузки.

б) Проблемы, связанные с ошибками редактуры и корректуры. Пример – в сказе «Марков камень» [Мск, 1942] (Онисим) – *Зарежу*,– кричит,– ежели кто Маркушку пальцем заденет! (курсив мой – Д.Ж.) – в аналогичной ситуации в [Свк 1939] читаем «Убью», в более поздних – «Заражу» либо «Разражу»; очевидно, в [Мск 1942] ошибка, связанная с непониманием регионализма, при этом перед нами, в любом случае, остается вопрос о выборе версии.

в) Проблемы, связанные с непоследовательной реализацией авторского замысла в результате ошибок издателя либо неясности самого замысла. Пример – оформление традиционных для сказов «слышковской» группы парных конструкций (*птицу – рыбу; отец – мать; то – другое и мн. др.*): в большинстве изданий в два слова и через тире, в то время, как и логика, и прямое указание в первом издании (текст «Характеристика края и сказителя») предполагают написание дефисное. Еще одним примером может служить написание словосочетаний «Медная гора» (очевидно топоним, однако в большинстве изданий более-менее последовательно со строчной буквы) и «Хозяйка Медной горы» либо просто «Хозяйка», а также «Сама» (крайне непоследовательно применение прописных, хотя по логике очевидно употребление нарицательных в функции собственных, в последнем случае – эвфемизм; плюс см. выше о Медной горе). Здесь правильным выбором представляется унификация текста в соответствие с логикой и грамматическим требованиям, хотя это необходимо будет специально оговаривать в текстологическом комментарии.

Вопросы второй группы включают в себя выбор между вариантами, являющимися результатом трансформации текста в результате эволюции авторского замысла. В большинстве случаев такой выбор не является проблематичным, хотя тоже должен сопровождаться комментариями. Это касается изменений, последовательно закрепленных в поздних публикациях, особенно в случае, когда ранняя версия указывает на замыслы Бажова, не нашедшие реализации в его творчестве. Так, в сказе «Горный мастер» [Свк, 1939] читаем:

Вечером пошел Данило к приказчику объявиться. Тот зашумел сперва, ногами затопал:

– Как ты, такой-сякой, смел без бумаги в экую даль уйти? Да я тебя... Да ты у меня...

Потом, видно, одумался, что на такого мастера шибко приходить не годится. Посмяк и говорит:

– Чтоб вперед этого не было!

– Ладно,– отвечает,– больше никуда не уйду.

Вот и стали Данило с Катей в своей избушке жить. Хорошо, сказывают, жили, согласно. Ребят у них народилось чистое урево. По работе-то Данилу все горным мастером звали. Против него никто не мог сделать. И достаток у них появился. Ну, потом, конечно, случай вышел.

Все из-за обломышков-то тех, от дурман-чаши, которые Катя сберегала. Только уж это другой сказ.

В финале – указание на предполагаемое развитие событий. Однако сказ «Теплая грань», посвященный этим событиям, завершен не был. Поэтому, начиная с [Мск 1942] читаем:

Вечером пошёл Данило к приказчику объявиться. Тот пошумел, конечно. Ну, всё-таки уладили дело.

Вот и стали Данило с Катей в своей избушке жить. Хорошо, сказывают, жили, согласно. По работе-то Данилу все горным мастером звали. Против него никто не мог сделать. И достаток у них появился. Только нет-нет – и задумается Данило. Катя понимала, конечно, – о чём, да помалкивала.

Подобную эволюцию наблюдаем в финале сказа «Кошачьи уши». [Свк 1939]:

Про эту пташку удалую много еще сказывали, да я не помню... И кошачьи уши не раз люди видали. Про них еще сказы есть.

[Мск 1942]:

Про эту пташку удалую много еще сказывали, да я не помню...

[Свк 1944] и далее во всех изданиях:

Про эту пташку удалую много еще сказывали, да я не помню...

Одно в памяти засело – про Дуняхину плетку.

Дуняха, сказывают, в наших местах жила и после того, как Омельяна Иваныча бары сбили и казнить увезли. Заводское начальство сильно охотилось поймать Дуняху, да все не выходило это дело. А она нет-нет и объявится в открытую где-нибудь на дороге, либо на руднике каком. И всегда, понимаешь, на соловеньком коньке, а конек такой, что его не догонишь. Налетит этак нежданно-негаданно, отвозит кого ей надо башкирской камчой – и нет ее. Начальство переполошится, опять примутся искать Дуняху, а она, глядишь, в другом месте объявится и там какого-нибудь рудничного начальника плеткой уму-разуму учит, как, значит, с народом обходиться. Иного до того огладит, что долго встать не может. – и т. д. Добавляется и комментируется рассказчиком целый новый эпизод, причем по хронологии ясно, что именно эту версию следует принять как каноническую.

Подобная определенность наблюдается не всегда. Наиболее ярким примером проблемного текста может послужить сказ «Веселухин ложок», публиковавшийся с минимальными изменениями с 1944 г. вплоть до [Мск 1948].

Однако в изданиях [Свк 1949] и [Молотов 1949] обнаруживаем радикально переработанную версию сказа, причем объем различий настолько велик, что приводить цитаты в настоящей публикации представляется бессмысленным. По сути, перед нами два разных сказа на одном и том же материале. В первой версии, появившейся впервые в пропагандистском по установкам сборнике «Сказы о немцах», это развернутый анекдот о глупых «немцах», обманутых и высмеянных жителями завода (при участии либо непосредственно «духа местности», либо человека, изображающего этого духа). История неудачных немецких праздников представлена крайне детализированно, в классической для фольклора трехчастной форме. В версии 1949 года анекдотическая составляющая предельно упрощена, история первой поездки «немцев» в ложок смазана, остальные вообще сведены к упоминанию вскользь, повествование переакцентировано на раскрытие образа мастера-рисовщика Панкрата, и Веселуха интерпретируется, прежде всего, как источник художественного вдохновения, «самой высокой красоты». При этом считать версию 1949 года канонической не представляется возможным, поскольку в [Ленинград 1950] и в собрании сочинений 1952 года сказ опубликован в первоначальной версии. В рамках планируемого сборника представляется правильным публикация обоих вариантов с нумерацией I и II соответственно.

Данные, полученные в ходе предварительного этапа работ по подготовке научного издания «Малахитовой шкатулки» Бажова, позволили нам принять мотивированное стратегическое решение по большинству обнаруженных текстологических вопросов. Тем не менее, уже обозначенный круг проблем требует, прежде всего, индивидуальной проработки каждого конкретного текста. Соответственно, актуальным вопросом на данном этапе является расширение рабочей группы, потекстовая чистовая вычитка, сопоставление вариантов, определение канонических версий отдельных сказов и подготовка комментариев.

Мы благодарим студентов первого курса магистратуры «Современные технологии филологической деятельности» Уральского федерального университета О. Бедулеву, Ю. Некрасову, К. Третьякову, Е. Салим-заде, К. Спасскую за оказанную помощь в черновой вычитке текстов сказов и приглашаем к сотрудничеству коллег, интересующихся историей литературы Урала и творчеством П. П. Бажова.

Список сокращений:

МШ – «Малахитовая шкатулка».

[Свк 1939] – П. П. Бажов. Малахитовая шкатулка: Сказы старого Урала. Свердловск: Свердловское областное издательство. 1939. – 168 С.

[Мск 1942] – П. П. Бажов. Малахитовая шкатулка: Сказы старого Урала. Москва: Советский писатель, 1942. – 200 С.

[Свк 1944] – П. П. Бажов. Малахитовая шкатулка: Сказы старого Урала. Свердловск, ОГИЗ, 1944. – 324 С.

[Мск 1947] – П. П. Бажов. Малахитовая шкатулка: Рассказы. Москва: Советский писатель (Библиотека избранных произведений советской литературы: 1917–1947), 1947. – 412 С.

[Мск 1948] – П. П. Бажов. Малахитовая шкатулка. Москва, ОГИЗ: Государственное издательство художественной литературы. – 568 С.

[Свк 1949] – П. П. Бажов. Малахитовая шкатулка: Уральские сказы. Свердловск, Свердловское областное государственное издательство, 1949. – 456 С.

[Молотов 1949] – П. П. Бажов. Малахитовая шкатулка. Молотов, Молотовгиз, 1949. – 528 С.

[Ленинград 1950] – П. П. Бажов. Малахитовая шкатулка: Уральские сказы. Ленинград, Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1950. – 388 С.

А. Д. Кириллов

НЕЗАБЫВАЕМОЕ СТОЛЕТИЕ П. П. БАЖОВА

До своего векового юбилея Павел Петрович Бажов не дожил 29 лет. Все это время практически ежегодно в Советском Союзе издавались массовыми тиражами произведения знаменитого уральца. Только Средне-Уральское книжное издательство выпустило в свет 26 книг со сказами и повестями П. П. Бажова.

Первый сборник сказов П. П. Бажова под названием «Малахитовая шкатулка» был издан в 1939 году и подарен писателю 27 января в день его шестидесятилетия. Этому изданию в нынешнем 2014 году исполнилось 75 лет. Оно представлено на выставке в Уральском центре Б. Н. Ельцина на выставке, посвященной юбилейной дате.

Память о выдающемся земляке была увековечена в мемориальных досках, памятниках, доме-музее на улице Чапаева в Свердловске. Но к концу 1970-х годов властям Свердловской области, видимо, показалось, что долг перед уральцем с мировым именем исполнен, и былая их активность сошла на нет.

Вспомнить о Павле Петровиче Бажове заставил приближающийся его вековой юбилей. Конечно, отметить знаменательное событие можно было двумя-тремя, а то и одним дежурным мероприятием, что тогда часто происходило на практике. Тем более что кремлевские власти не то, что о дате, но и о самом создателе уральских сказов уже забыли. Формальный подход в корне не устраивал Бориса Николаевича Ельцина, ставшего первым секретарем Свердловского обкома КПСС в ноябре 1976 года. В Бажове он видел человека, который открыл Урал всему миру, создав впечатляющий образ сурового, красивого, богатого на подземные сокровища края с его трудолюбивым, мастеровитым, находчивым и смелым народом. Юбилей Бажова, по мнению Б. Н. Ельцина, должен был стать своеобразным юбилеем Урала. И он потребовал разработать обширную программу юбилейных мероприятий, охватывающих всю Свердловскую область.

Тридцатого января 1978 года бюро обкома КПСС и исполком областного Совета народных депутатов приняли совместное постановление «О мероприятиях посвященных, 100-летию со дня рождения выдающегося советского писателя, лауреата Государственной премии СССР Павла Петровича Бажова»[1]. В нем рекомендовалось «подготовить и провести в городах и районах дни советской литературы, выставки художников, театрализованные представления, кинолектории, посвященные жизни и творчеству П. П. Бажова»[2].

Считая, что творчество П. П. Бажова – достояние не только его малой родины, но и России, всего Советского Союза, Б. Н. Ельцин настоял на том, чтобы к проведению юбилея подключилась Москва. В результате переговоров Союз писателей СССР в сентябре того же года создал юбилейный комитет во главе

с председателем правления СП СССР Сергеем Михалковым, а Министерство просвещения РСФСР издало приказ «О праздновании юбилея П. П. Бажова».

Празднование, действительно, получилось масштабным. Сказы Павла Петровича были выпущены ведущими московскими издательствами «Художественная литература», «Современник», «Детская литература», «Малыш», они вышли в Белоруссии, Казахстане, Калининграде, Перми, Челябинске и других городах. Средне-Уральское книжное издательство представило читателям подарочное и сувенирное издания «Сказы» и «Малахитовая шкатулка». Многие из этих изданий представлены на выставке «Малахитовой шкатулке-75», постоянно хранятся в библиотеке Уральского центра Б. Н. Ельцина.

На Свердловской киностудии режиссер Лилия Козырева создала фильм «Бажов» с живыми воспоминаниями дочерей Павла Петровича, писателей Бориса Полевого, Евгения Пермяка и других. Режиссер И. Резников вместе с художником Н. Павловым и оператором В. Баженовым сняли мультфильмы «Подаренка» и «Золотой волос».

Немало музыкальных подарков подготовили уральские композиторы: Е. Щекалев – мюзикл «Малахитовая шкатулка» и «Уральское каприччио», М. Кесарева – хоровую сюиту «Голубая змейка» и цикл фортепианных пьес «Уральская тетрадь», А. Попович – сюиту для симфонического оркестра «Огневушка-поскакушка», С. Сиротин – торжественную песню «Земля Бажова», А. Вызов – пьеса для баянов «Марков камень», В. Горячих – сюиту из музыки балета «Живой камень», О. Ниренбург – сюиту «Памяти П. П. Бажова».

Не остались в стороне от общего дела уральские художники, создавшие серию картин на тему «Урал бажовский». Среди них пейзажи В. Васильева «Сысерть, деревня Черданцево», Д. Ионина «Дом-музей П. П. Бажова» и «Памятник П. П. Бажову на плотине городского пруда» и другие. К 100-летию писателя известный скульптор П. Сажин подготовил памятник П. П. Бажову в Сысерти, а скульптор Л. Кружалова – в Полевском. Их планировалось установить позднее.

Не без трудностей был решен вопрос о расширении бажовского музейного комплекса. До 1979 года усадьбой в Сысерти, где жила мать Павла Петровича и куда он сам приезжал на каникулы, владели частные лица. Власти приняли решение о покупке здания, его реставрации и открытии в нем музея П. П. Бажова.

Много мероприятий провели библиотеки Свердловской области: книжные выставки, читательские конференции, лекции, чтения, тематические вечера, встречи с уральскими писателями и поэтами. Лекции и концерты, выступления членов Союза писателей, киновечера устраивали городские и сельские клубы, дома и дворцы культуры. Особо широко и торжественно проходили юбилейные празднества в Сысерти, Полевском, Камышлове – местах, связанных с жизнью П. П. Бажова, а также в Ревде, Дегтярске, Красноуфимском

и Артинском районах, чьи интересы Павел Петрович представлял, будучи депутатом, в Верховном Совете СССР в 1946-1950 годах.

Безусловно, самыми впечатляющими стали мероприятия, организованные в областном центре. Они начались 6 января 1979 года с открытия в Свердловской картинной галерее выставки, посвященной 100-летию со дня рождения П. П. Бажова. Перед посетителями, а их, судя по фотодокументам, пришло довольно много, предстало 15 портретов юбиляра, выполненных Ю. Бершадским, Ю. Даиновым, Г. Гаевым и С. Волочаевым. Мастера кисти и ваяния подготовили немало работ различного плана, отражающих жизнь и творчество Павла Петровича, его любовь к родному краю, показывающие героев бажовских сказов. Нельзя было не восхищаться овальным блюдом из малахита с шестью рисунками по мотивам сказов работы нижнетагильского художника В. Безбородова, большой родонитовой вазой «Каменный цветок», вырезанной свердловчанином В. Бакуниным, композицией с таким же названием, сделанной камнерезами А. Жуковым и А. Владимировым, а также многочисленными сувенирами из уральских камней.

Были здесь и работы любителей. Например, рабочий Северского трубного завода В. Крылатков демонстрировал свою композицию из мрамора «Даниломастер у хозяйки Медной горы». Электромеханик И. Артемьев удивил всех изготовленным им колье «Серебряное копытце».

Эту выставку в июле 1979 года увидели в столичном выставочном зале Союза художников РСФСР и по достоинству оценили москвичи и гости столицы.

Восьмого января зал Театра оперы и балета имени А. В. Луначарского в Свердловске заполнили представители партийных, советских, общественных организаций, творческой интеллигенции, рабочих коллективов. Среди них были гости из Челябинска, Перми, Тюмени. Торжественный вечер открыл первый секретарь обкома партии Б. Н. Ельцин.

«В могучем и ярком потоке советской культуры много славных имен, незабываемых талантов, – сказал Борис Николаевич. – В ряду их достойное место занимает Павел Петрович Бажов. Главной темой его творчества стала тема созидательного труда. Сказы Бажова и сегодня звучат современно. Без живинки в деле, без творческого отношения к труду невозможно было бы создать «Уралмаш» и другие крупнейшие предприятия Урала. Поэзия Бажова звучит в изделиях уральских мастеров. Павел Петрович был не только писателем, лауреатом Государственной премии СССР, но и гражданином, коммунистом, общественным деятелем. В последние годы жизни он являлся депутатом Верховного Совета СССР, председателем областной писательской организации, членом обкома КПСС. Миллионы читателей на земном шаре восхищены уральскими сказами Бажова, тысячи свердловчан глубоко благодарны ему за плодотворную общественную деятельность. Мы гордимся своим знаменитым земляком, он и сегодня в наших сердцах и делах...»[3].

После официальной части состоялся большой праздничный концерт, режиссером которого был известный всем народный артист СССР В. Курочкин. Волнующую хореографическую сюиту по сказу П. П. Бажова «Каменный цветок» зрителям представил лауреат Международных конкурсов, участник пяти Всемирных фестивалей молодежи ансамбль танца Дворца молодежи под руководством заслуженного деятеля искусств России А. Поличкина. Другой знаменитый коллектив – Уральский государственный народный хор исполнил вокально-хореографическую композицию «Уральские самоцветы» по мотивам бажовских произведений. Свое творчество посвятили юбилею замечательного земляка заслуженные артисты РСФСР В. Марченко, В. Баева, К. Серебреник, М. Васильева, ансамбль скрипачей музыкальных учебных заведений Свердловска, учащиеся Московского академического хореографического училища, сводный хор студентов и учащихся города, артисты и оркестры свердловских театров.



Девятого января в Уральском государственном университете открылась трехдневная конференция, посвященная 100-летию П. П. Бажова. Ее организаторами выступили УрГУ, Институт русской литературы АН СССР и Свердловская областная писательская организация. В работе конференции принимали участие литераторы и ученые-литературоведы из уральских городов, Москвы, Ленинграда, Вологды, Горького, Иваново, Иркутска и других мест.

Открыл конференцию Секретарь Союза писателей РСФСР, председатель правления Свердловской областной писательской организации Л. Л. Сорокин., всесторонне охарактеризовавший творчество Бажова, «который так сумел воспеть труд и душу своих земляков, что его «Малахитовая шкатулка» стала частью золотого фонда советской классической литературы»[4]. Расширенный текст его выступления был опубликован 27 января в газете «Уральский рабочий» под заголовком «Сын Урала»[5].

Доктор филологических наук, профессор, член Союза писателей СССР

П. С. Выходцев (ИРЛИ) в своем докладе подробно осветил тему «Сказы П. Бажова в истории советской литературы». «Павел Бажов и наука о фольклоре» – с таким докладом выступила В. П. Кругляшова, доктор филологических наук, профессор УрГУ. Председатель правления Свердловской организации Союза художников РСФСР, заслуженный работник культуры России Д. М. Ионин на примерах работ своих коллег раскрыл тему «Образы П. Бажова в изобразительном искусстве». Участники конференции тепло приветствовали выступление дочери Павла Петровича А. П. Бажовой-Гайдар, кандидата исторических наук, старшего научного сотрудника Института истории АН СССР. Всего было сделано 22 доклада[6]. В дополнение к этому 11 января участники конференции выступали перед коллективами предприятий и учреждений Свердловска, Полевского, Сысерти и Невьянска. Они же вместе со свердловчанами присутствовали на спектакле Академического театра драмы «Малахитовая шкатулка».

Второго февраля состоялся торжественный вечер в Москве, в Большом театре. На нем присутствовала представительная делегация из Свердловска, в составе которой были секретарь обкома партии В. Житенев, писатели Л. Сорокин, Э. Бадьева, Б. Рябинин, Е. Хоринская, исследователи творчества Бажова М. Батин, И. Дергачев, председатель, директор Верх-Исетского завода В. Ожиганов и другие. Б. Н. Ельцин не смог принять участие в столичных торжествах, но сделал многое, чтобы вечер, посвященный 100-летию П. П. Бажова, прошел, как говорится, «на высшем уровне». В Большой театр пришли член политбюро ЦК КПСС, секретарь ЦК А. Кириленко, секретари ЦК П. Демичев и М. Соломенцев, министры и руководители союзных и республиканских ведомств. Вечер открыл С. Михалков, доклад о жизни и творчестве П. П. Бажова сделал секретарь правления Союза писателей СССР С. Наровчатов. Среди выступавших был В. Житенев. Заключительной частью вечера стал прекрасный балет С. Прокофьева «Каменный цветок», в котором главные роли исполнили звезды советского балетного искусства Е. Максимова и В. Васильев.

Самым примечательным в юбилейных мероприятиях видится то, что они не закончились торжествами. В феврале–марте были открыты мемориальные доски в областном центре (на перекрестке улиц Бажова и Ленина) и на здании Сысертской вечерней школы рабочей молодежи. В 1981 году Свердловский облисполком принял решение о создании музейного комплекса П. П. Бажова в Полевском. На следующий год после реставрации открылся дом-музей Павла Петровича в Сысерти. Затем состоялись открытия памятников выдающемуся писателю в Полевском (1983 г.) и Сысерти (1985 г.).

И вот прошло еще несколько десятилетий. Имя Бажова нисколько не потускнело. «Малахитовая шкатулка» по-прежнему составляет гордость отечественной литературы. Многие сказы входят в обязательный круг чтения малышей и школьников, привлекают взрослого читателя и вдохновляют

художников, музыкантов, артистов. Собирают полные залы спектакли, созданные по мотивам произведений Павла Петровича, встречают посетителей его музеи в Екатеринбурге и Сысерти, литературоведы продолжают изучать феномен Бажова, ему посвящаются новые книги. Интерес к личности и творчеству знаменитого уральца простирается далеко за пределы его малой родины. Значит, соотечественники достойно встретят и грядущий юбилей непревзойденного сказителя.

---

[1] Уральский Центр Б. Н. Ельцина (далее – УЦБНЕ). Ф.5.Оп.1.Д.28.Л.100.
[2] Там же.
[3] УЦБНЕ.Ф.5.Оп.1.Д.28.Л.101.
[4] УЦБНЕ.Ф.5.Оп.1.Д.28.Л.99.
[5] УЦБНЕ.Ф.5.Оп.1.Д.28.Л.102.
[6] УЦБНЕ.Ф.5.Оп.1.Д.28.Л.132.

Е. В. Каштанов

МИНИ-МУЗЕЙ ПАВЛА ПЕТРОВИЧА БАЖОВА

Страсть к собирательству родом из детства. Многие из нас в эти годы не могли остаться равнодушными к цветным маркам, фантикам, вкладышам, оберткам. Они привлекали внимание своей красочностью, удовлетворяли познавательный интерес и стоили недорого. Кто-то охотился за моделями машинок, солдатиками, фигурками слонов. Кто-то интересовался журналами, открытками, кто-то собирал книги. Скульптуры из фарфора, гипса и металла; открытки и книги; почтовые марки и вырезки из газет и журналов, значки, фантики от конфет и диафильмы … И к чему не притронешься в этом море вещей, возникает образ Павла Петровича Бажова и героев уральских сказов…

Мое увлечение сказами П. Бажова началось в далеких 60-х годах прошлого века, когда я был еще ребенком. Цветная кинокартина режиссера А. Птушко «Каменный цветок» с Тамарой Макаровой и Владимиром Дружниковым в главных ролях оставила в душе неизгладимое впечатление. Недаром фильм был удостоен приза Международного кинофестиваля в Каннах (Франция) за лучший цветной фильм в 1946 г. и Государственной премии СССР в 1947 г. Прочитав сборник «Малахитовая шкатулка» я влюбился в героев сказов: Хозяйка Медной горы, бабка Синюшка, Великий Полоз, козлик Серебряное копытце …. – хранители богатств Уральских гор, допускающих к ним не каждого. Камнерез Данило, мечтающий «полную силу камня самому поглядеть и людям показать», постигший тайную красоту камня. Степан и его дочь Танюшка, Даренка с Муренкой, Золотой волос и другие персонажи воплотились в моей коллекции, которая пополняется до сих пор. Вот уже более сорока лет я собираю все, что связано с творчеством Павла Бажова. (*Фото к статье на цветной вкладке*).

Мое увлечение имеет прямое отношение к профессиональной деятельности. Работаю учителем в поселке городского типа Мулловка Мелекесского района Ульяновской области, педагогический стаж 27 лет, преподаю географию, изобразительное искусство и мировую художественную культуру. В разные годы приходилось вести историю, экономику, обществознание. Разносторонний круг общения, связанный с моим «хобби», нередко приводит меня к новым знакомствам. Кроме того, коллекционирование формирует определенный стиль мышления – системность, скрупулезность, детальный подход к делу, помогающий мне в работе.

В июле 1989 г. я получил ответ от художника В. Панова, вот что он пишет «…Иллюстрации к Бажову я делал в 1956 г., книга вышла в Детгизе в 1957 г. Потом она переиздавалась в 1962, 64, 65, 70, 79, 80 годах. Каждое

издание я дополнял новыми рисунками. Рисунки в тексте были сделаны пером, тушью. Вклейки (их было 4) делались акварелью и гуашью. Цвет лидерина на переплете каждый раз менялся. Часть рисунков из «Уральских сказов» вошла в книгу «Хрупкая веточка», выходившую в «Детской литературе» в 1967 и 1974 гг…». Теперь я обладатель «Хрупкой веточки» издания 1967 г. с автографом художника «Евгению Владимировичу Каштанову – с уважением к его увлечению» – В. Панов, 1989 г.»

В моем книжном шкафу самые разные издания книг Павла Петровича Бажова: красочные, богато иллюстрированные и скромные по оформлению – это и самое первое издание «Малахитовой шкатулки» 1939 г. с иллюстрациями А. Кудрина, включающее 14 сказов, к каждому из которых была выполнена цветная страничная иллюстрация и которое Бажов высоко оценил; большая тяжеловесная «Малахитовая шкатулка» Госиздата 1948 г. – художник Василий Баюскин, книга богато оформлена и в библиофильском смысле уникальна; издания, вышедшие в годы Великой Отечественной войны: 1943 г. «Сказы о немцах» с рисунками В. Таубера; 1944 г. «Малахитовая шкатулка», художник А. Кудрин. «Малахитовая шкатулка», вышедшая в Свердловске в 1949 г., в ее оформлении принимает участие уже целая группа художников: Е. Гилева, О. Коровин, М. Щировский. Это юбилейное издание включает 12 цветных и 18 тоновых иллюстраций. Особо дорожу книжкой «Сказы о немцах» 1943 г., где имеется автограф самого Павла Петровича Бажова, адресованный, правда, не мне, а «Илье Ивановичу Садофьеву». Имеется «Малахитовая шкатулка. Сказы старого Урала», которая вышла в издательстве Советский писатель в 1942 г. с иллюстрациями К. Кузнецова, о которой писатель отзывался в основном положительно, отмечая удачные иллюстрации. Есть и небольшие книжки «Медной горы Хозяйка» 1950 г. с рисунками М. Щировского, «Синюшкин колодец» 1955 г. с иллюстрациями художника М. Ткачева (обе изданы в Свердловске). При подборе книг придерживаюсь принципа иллюстрированных изданий.

Среди изданий Бажова, вышедших за рубежом, которых в коллекции насчитывается 17, особо хочется выделить следующие: «Малахитовая шкатулка» 1944 г. (самое первое издание на иностранном языке: издательство Хатчинсон и К) и «Малахитовая шкатулка» 1956 г. с иллюстрациями Олега Коровина (английский язык); «Серебряное копытце» 1962 г. (французский язык), «Уральские сказы» 1957 г. (чешский язык). В коллекции имеются издания на финском, немецком, украинском, хинди и молдавском языках. Над оформлением уральских сказов работали как советские иллюстраторы, так и зарубежные; среди последних – В. Фиала, Я. Водражка, Вернер, М. Кордеску. Кто-то из них подчеркивал фантастическую сторону сказов, кто-то бытовую, но творческий подчерк у каждого свой. На сегодняшний

день в моей коллекции представлены монографии о писателе, «Бажовская энциклопедия», библиографические справочники, собрания сочинений, сборник «Малахитовая шкатулка» разных лет издания, отдельные сказы, переводы сказов на языки народов мира - общее число около 150 книг.

Более 30 лет я веду библиографию Бажова, занося в свои каталоги любую информацию о новых изданиях уральских сказов, попутно велись каталоги под общим заголовком «Герои уральских сказов в искусстве». Став счастливым обладателем «Бажовской энциклопедии» и книги «Павел Петрович Бажов. Библиографический указатель 1913 – 2010», я продолжаю свою работу по составлению каталогов. Изучая иллюстрации Василия Степановича Баюскина, который проиллюстрировал около 20 книг уральского писателя, в материалах РГАЛИ (фонд 2374) я разыскал иллюстрации, обложки, заставки и концовки к книге «Малахитовая шкатулка» 1948 г. Оказалось, что художник вел работу над ними еще в годы Великой Отечественной войны, выполнив большое количество рисунков, как черно-белых, так и в цвете. На обороте каждого рисунка: штамп Главлита РСФСР; разметка и подпись редактора, а также цитата из сказа. Первое обращение художника было к сказу «Серебряное копытце» еще в 1937 г., отдельным изданием книга вышла в 1949 г. и переиздавалась в 1950 г. Мой мини-музей насчитывает 7 изданий с иллюстрациями Баюскина.

В коллекции имеются первые художественные открытки с сюжетами сказов писателя, открытки изданы в Ленинграде в 1956 г., автор А. Семенцов – Огиевский. Наборы. Открытки «Уральские сказы» 1965 г., рисунки созданы художниками Палеха. Прекрасный, на мой взгляд, набор открыток (16 шт.) «Каменный цветок» 1968 г. палешан А. Ковалева и Г. Буреева. «Серебряное копытце» 1985 г. киевского издательства «Мистецтво» - художник Валентина Мельниченко. «Сказы П. Бажова» в рисунках В. Назарука (2 выпуска) 1984 г. С Вячеславом Михайловичем Назаруком была переписка, из которой я узнал, что иллюстрации к сказам П. Бажова были им выполнены для издательства «Изобразительное Искусство» в 1970 году. Он использовал прием сочетания реалистического рисунка с врезками, имитирующими каменные структуры, способом «интарсии». Композиции складывались в унисон к тексту автора, где реальное органично переплетается со сказочным вымыслом: «И всё-то здесь как настоящее - и трава, и цветы, только ветер подует, и они будто голк дают» (бумага, акварель).

Составление каталогов приводит к поиску новой информации, узнаешь удивительные вещи. В качестве примера приведу такой факт.. В доме-музее Павла Бажова есть работа скульптора-фарфориста Максимченко Натальи Алексеевны. Фарфоровая скульптура «Каменный цветок» выполнена на Дмитровском фарфоровом заводе и подарена к 70-летнему юбилею писателя. Переписываясь с работниками Славянского краеведческого музея

(Украина, Донецкая область) я узнал, что Наталья Максимченко создала несколько вариантов этой скульптуры в 1949 г., 1950 г., 1955 г., а также обращалась к сказам «Огневушка-поскакушка» (1950 г.), «Хозяйка Медной горы» (1970-е гг.), а по сказу «Золотой волос» скульптор исполнила два варианта композиции. Благодаря Интернету удалось отыскать все ее работы.

Скульпторы-фарфористы П. Кожин, А. Бржезицкая, О. Богданова, В. Прокопенко, С. Синявская и другие обогатили бажовскую тему новыми произведениями. Скульптура Ольги Михайловны Богдановой «Малахитовая шкатулка» имела огромный успех, и на Международной промышленной выставке в Дамаске (Сирия, конец 1950-х годов) один любитель фарфора упросил работников Советского павильона продать ему «Малахитовую шкатулку». Работа О. М. Богдановой «Малахитница», исполненная в 1954 году на Дулевском фарфоровом заводе, была этим же заводом повторена в 2006 г. И «Малахитовая шкатулка», и «Малахитница» О. Богдановой есть в мини-музее, в коллекции также имеются фарфоровые скульптуры Дулевского, Гжельского, Сысертского, Киевского фарфоровых заводов. Одна только Хозяйка Медной горы представлена в 7 вариантах, есть изображения и других героев уральских сказов. Началом коллекции стала скульптура Хозяйки Медной горы из модельного гипса, автор З. П. Позднякова (Кунгурский завод художественных изделий). И только через 40 лет в коллекции появился Данило-мастер этого же автора как парная скульптура к Хозяйке.

Большое поле деятельности по поиску работ на темы уральских сказов Бажова дают центры лаковых миниатюр Мстера, Палех, Федоскино, Холуй. Художники-миниатюристы уже с 1940-х годов обращаются к сюжетам бажовских сказов. Пластины, шкатулки получаются богатые и интересные как по содержанию, так и по художественному исполнению. Многие из этих миниатюр экспонировались на выставках, находятся в музеях страны, издавались в открытках: «Золотой волос» и «Огневушка-поскакушка» А. Каморина, «Каменный цветок» Т. Зубковой, В. Липицкого и В. Белова, «Малахитовая шкатулка» М. Пашинина и Д. Орлова, «Синюшкин колодец» Н. Балашова. В свое время, обратившись в музей лаковой миниатюры Федоскино, я получил подробную информацию по работам Виктора Дмитриевича Липицкого, создавшего на темы уральских сказов более 7 лаковых миниатюр – «Каменный цветок», «Хозяйка Медной горы», «Малахитовая шкатулка». Вся полученная мною информация заносится в каталоги. В коллекции есть настоящая мстерская шкатулка 1950-х годов по сказу «Каменный цветок», автор Маслова. Работа по поиску лаковых миниатюр продолжается. Ну, как не радоваться этим находкам! И таких примеров много.

Большую радость принесло общение с работниками Сысертского

музея (научный сотрудник О. Ю. Макарова), которые прислали не только интересующую меня информацию, но и подарили DVD с новым фильмом по сказам Бажова «Золотой Полоз» режиссёра Владимира Макеранца. Недавно в коллекции появились фильмы «Сказы уральских гор» 1968 г., «Тайная сила» 2002 г. Надо сказать, что приобрести эти фильмы очень трудно, в широкую продажу они не поступали, да и в Интернет-магазинах появляются очень редко. Бывают и «огорчающие» результаты. Так, обратившись в национальную библиотеку Татарстана, где хранятся издания Бажова на татарском языке – «Серебряное копытце» 1948 г. и «Золотой волос» 1953 г., я получил такой ответ: «…не можем выслать сканы обложек книг и иллюстраций, так как нарушаются авторские права». Но я оптимист – кто ищет, тот всегда найдет.

В коллекции также много работ на темы бажовских сказов, которые различные мастера создают к определенным датам: фантики и обертки от шоколада, марки, диафильмы, значки, грампластинки, елочные игрушки «… и протча …». Коллекционирование превращается в увлекательный процесс «кладоискательства», оно захватывает, как занимательная игра. С истинным азартом человек предается поиску все новых и новых «экспонатов», владение которыми вызывает гордость и повышает ценность коллекции в глазах настоящих ценителей.

Мне как коллекционеру предстоит отыскать еще много материалов о творчестве писателя, заполнить пустые графы в своих каталогах. Хочется приобрести издания Павла Бажова (на сегодня в поиске «Золотой волос» 1949 г. с иллюстрациями А. Кудрина, «Малахитовая шкатулка» 1944 г. художник – В. Баюскин, «Малахитовая шкатулка» 1947 г. на латышском языке с цветными иллюстрациями художника С. Гелберга); пополнить коллекцию героями сказов в фарфоре, гипсе и других видах декоративно-прикладного искусства. К примеру, очень давно ищу статуэтку из гипса «Данила – мастер» комбината «Керамик» (г. Кунгур) мастера В. Шихвинцева 1960 г. Собираюсь осуществить давнюю мечту побывать в Свердловске-Екатеринбурге и посетить дом-музей любимого писателя.

В своих поисках постоянно обращаюсь к различным источникам, монографиям, «Бажовской энциклопедии», иногда удается указать авторам на неточности. Так, в прекрасном и уникальном издании «Бажовской энциклопедии» 2007 г. на странице 465 в третьем столбце есть неточность: автор иллюстраций к «Малахитовой шкатулке» 1950 г., изданной в Ленинграде, женщина - Якобсон Александра Николаевна (1903 – 1966), представитель ленинградской школы графики. На цветной вклейке между страницами 384 и 385 подпись гласит: «Вверху справа: неизвестный художник. “Хозяйка Медной горы”. Фарфор. Дулево. 1950-е гг.». Правильно должно быть

так: «Автор Л. Н. Шушканова. “Хозяйка Медной горы”. Гжель. Артель “Художественная керамика”. 1951 г».

Как сборник «Малахитовая шкатулка» пополнялся новыми сказами у Павла Петровича Бажова, так и мой маленький музей пополняется новыми экспонатами. Последнее приобретение - издание Бажова на румынском языке «Floarea de piatra si alte povestiri din Ural», 1953 г. – Bucuresti : Cartea rusa, с иллюстрациями художницы Марчелы Кордеску, которые очень созвучны сказам уральского писателя.

Своими находками я всегда делюсь с работниками дома-музея П. Бажова в Екатеринбурге, а его сотрудники уже на протяжении нескольких лет помогают мне.

Н. П. Петрова

«ПОМНИМ И ХРАНИМ ДЛЯ ПОТОМКОВ…» (П. П. Бажов в экспозиции музея-заповедника.)

«И будут жить веками были
В чудесном малахите строк…»
Е. Хоринская

Земля Восточного Казахстана - уникальный и удивительный край. Она питала и лирику Абая, и размышления Чокана Валиханова, и горячую эпику Павла Васильева, стала родиной творчества Георгия Гребенщикова и многих других талантливых писателей и поэтов. Символично, что именно Рудный Алтай, оказал большое влияние на формирование Бажова-писателя, политического деятеля, внесшего вклад в развитие народного образования и издательского дела края.

Город на Иртыше – Усть-Каменогорск. О Бажове здесь напоминает многое. Его именем названа библиотека, одна из главных улиц города. В местных литературных кругах считается, что именно здесь, в предгорьях Алтая, услышал он от бергалов (горных рабочих) сказание о «самоцветных светящихся розах бериллия», сюжет которого воплотил позднее в своей знаменитой «Малахитовой шкатулке».

Если говорить об истоках зарождения литературной жизни в Восточном Казахстане, то и здесь можно вспомнить П. П. Бажова. Литературное объединение «Звено Алтая» возникло в городе Усть-Каменогорске в 1921 году по инициативе редактора уездной газеты «Советская власть» Н. И. Иванова (Н. И. Анов) и начинающего поэта, преподавателя педагогического техникума им. Воровского Г. А. Тотина. Их поддержал секретарь уездного комитета партии П. П. Бахеев (П. П. Бажов). В 20-е годы свои выступления начинающие писатели и поэты строили по типу «Живой газеты», совмещая частушки, художественное слово, агитацию с плакатами. Сборы от таких мероприятий шли в пользу детдомов и на оказание помощи голодающим. В 1928 году в усть-каменогорской типографии тиражом 500 экз. был отпечатан сборник поэзии и прозы «Звено Алтая»[1]. (Фото № 1) *Фото для статьи на цветной вкладке.*

В фондах Восточно-Казахстанского областного Госархива хранятся документы, рассказывающие о деятельности Бажова, скрывавшегося под псевдонимом «Бахеев». В областном Историко-краеведческом музее сохранились пожелтевшие от времени страницы газеты «Известия Усть-Каменогорского уездного революционного комитета», которую редактировал П. П. Бахеев. Первый номер «Известий» вышел 27 декабря 1919 года, а в мае 1920 года газета стала называться «Советская власть».

В этнографическом комплексе на территории парка Жастар музея-запо-

ведника воссоздан деревянный дом жительницы города Усть-Каменогорска Матрены Рябовой, в котором в 1919-1920 годы жил будущий писатель. (Фото № 2) Исторически дом находился на ул. Пролетарской, 20 (ныне ул. Кабанбай-Батыра). В легендарном доме в память о замечательном уральском сказочнике и его творчестве создана выставка «Волшебный мир сказки». Авторы проекта, архитекторы В. Бильков и Е. Васильев, предложили оригинальную объемно-пространственную композицию. Используя необычные экспозиционные приемы, они воссоздали атмосферу сказочного, ирреального мира, в который невольно погружается посетитель, получая при этом ощущение прикосновения к тайне.

Пространство выставки формируют скульптурно-экспозиционные установки и инсталляции на темы: «Старый город», «Писатель», «Малахитница», «Труд», «Машина времени» и другие. (Фото № 3, 4, 5, 6) Экспозиция получилась эпатажная. Когда вы увидите стул, стоящий на потолке, как вы к этому отнесетесь? А какие ассоциации родятся у вас при виде граммофонной пластинки «Гибель Чапаева» рядом с лазерным диском? Создатели выставки объясняют: «Мы все живем в космосе, где нет верха и низа, почему мы уверены, что пол именно пол, а не потолок…». Выставка создана так, что многое можно открыть, посмотреть, потрогать. (Фото № 7, 8) Перед домом установлен бюст П. Бажова работы члена Союзов художников СССР и Казахстана, скульптора В. Б. Самойлова. (Фото № 9)

Экспозиция постоянно дополняется новыми разделами. Большой интерес вызвала выставка «Одухотворенный камень», которую подготовила научный сотрудник Н. В. Крутова. Ею были представлены образцы минералов и горных пород: яшма, агат, мрамор, турмалин и другие, наиболее часто упоминаемых в сказах П. Бажова. Позднее экспозицию украсили работы члена Союза художников Казахстана Л. А. Кулинич, выполненные по мотивам сказов П. П. Бажова в стиле тканевой аппликации. Ярким акцентом выставки стали декоративно-прикладные панно сестер Васильевых Ольги и Александры. (Фото № 10, 11)

К юбилейным датам постоянно организуются выставки, где главной задачей ставится как можно полнее раскрыть тему жизненного пути и творчества П. П. Бажова (семья, близкие родственники, места, связанные с жизнью писателя, годы пребывания его в г. Усть-Каменогорске, литературное наследие). Дополнительно выставляются книги, предметы эпохи, фотоколлажи. Традиционными стали такие формы работы, как лекции, передвижные выставки, праздники на «Литературной поляне», телепередачи.

Проводится научная работа по созданию нового содержания экспозиции. Пополняется книгами фондовая коллекция, продолжается сбор документов и фотографий, поиск предметов ушедшей эпохи. В 2013 году состоялась встреча с Казговой Валентиной Семеновной, жительницей города Усть-Каменогорска, 1933 года рождения, последней владелицей дома по ул. Пролетарской, 20. В

результате фонды пополнились записью интересных воспоминаний, зарисовкой плана дома, фотографиями и документами 1972-1986 гг.: «Охранное обязательство по историческому памятнику» 1976 года, письма 1982-1986 гг. о проведении обмеров и капитальном ремонте дома, разрешении на снятие досок пола, о постановке здания на пожарно-охранную сигнализацию и т.п. Белые пятна в исследованиях темы «Бажов на Рудном Алтае» существуют и сегодня. Места пребывания П. П. Бажова в Усть-Каменогорске сегодня до конца не изучены и требуют дополнительного исследования. Много вопросов возникает, когда читаешь план-конспект «Из записок рядового крестьянского полка». Это план книги П. Бажова о легендарном полке «Красные горные орлы Алтая», которую он не успел написать. «О многом мы можем только догадываться, многое можем предполагать…», – пишет С. Черных[2].

О жизни и деятельности советского писателя Павла Петровича Бажова на берегах Иртыша с лета 1919 года по апрель 1921 года было написано немало. Многим известны имена исследователей: это и казахстанский писатель Николай Иванович Анов, и делегат первого съезда Советов рабочих, крестьянских депутатов Усть-Каменогорского уезда Н. С. Рахвалов, журналист В. Н. Усачев и многие другие. Можно назвать несколько публикаций усть-каменогорских авторов:

– Сушко П. Загадка дома Бажова: [О судьбе здания типографии Горлова, где выпускал газету писатель усть-каменогорского ревкома П. П. Бажов] // Областная газета «Рудный Алтай», 25 января 1997.

– Стрелец А. Забытое имя: [История усть-каменогорской типографии С. А. Горлова; в т.ч. о пребывании П. П. Бажова в Усть-Каменогорске] // Областная газета «Рудный Алтай», 19 февраля 1998; Бахеев против Бажова: [О деятельности П. П. Бажова в ВКО] // Областная газета «Рудный Алтай», 4 февраля 1999.

– Деев В. Литературный Усть-Каменогорск: [О литературном творческом объединении города Усть-Каменогорска «Звено Алтая» и литературном творчестве писателей-земляков] // Восток. – 2001. – N2. – С. 241-278.

– Шевченко В. Памятник «переехал» в парк: [Исторический памятник Усть-Каменогорска - деревянный домик писателя-сказочника Павла Бажова «переехал» на новое место жительства] // Республиканская газета «Казахстанская правда», 25 января 2003. – С. 2

– Рифель Л. «В тылу у Колчака». Областная газета «Рудный Алтай», 3 февраля 2003 г.

– Кратенко А. Эпатаж в избе // Областная газета «Рудный Алтай», 19 июля 2003. С. 10.

– Сидорова Н. «Две фамилии – одна судьба». Областная газета «Рудный Алтай», 2004 г.

Незабываемый след оставил на земле Казахстана Павел Петрович Бажов.

Удивляет и восхищает, как за столь короткий срок можно свершить столько важных дел. Но, вероятно, суровое революционное время требовало полной самоотдачи. Неполная хроника событий подтверждает все выше сказанное:

1919 г. – сходка в Овечьм ключе, Павел Петрович ведет разъяснительную работу среди подпольщиков. 10 декабря – Колчаковские части еще в городе, П. П. Бажов с партизанскими частями вступил в г. Усть-Каменогорск. На первом городском собрании членов РКП (б) избран в горком, позже в уездком партии. Одновременно заведует информационным отделом ревкома, редактирует газету «Известия Усть-Каменогорского ревкома», возглавляет уездный отдел народного образования, уездное бюро профсоюзов. Принимает участие в организации русской и мусульманской трупп театра.

1920 г. – борьба за ликвидацию неграмотности: в июне Павел Петрович послал в казахские школы 87 учителей-казахов. 1 сентября на Соборной площади состоялись проводы на Южный фронт 99 добровольцев-кавалеристов, среди выступающих находился П. Бахеев. 31 октября в Народном доме открыто первое высшее учебное заведение – Усть-Каменогорский крестьянский университет. П. Бахеев предложил назвать его Алтайским Крестьянским университетом. В декабре Павел Петрович делает доклад о принятии плана ГОЭЛРО на открытом партийном собрании.

1921 г. – в феврале П. Бажов вместе с семьей переезжает в г. Семипалатинск, где работает в губпрофсоюзе[3].

Создатель уральского эпоса, знаменитый писатель-сказочник Павел Петрович Бажов всенародно известен в Казахстане, и сотрудники музея-заповедника делают все для сохранения этой памяти.

---

[1] *Черных С. Е.* С берегов Иртыша. Алма-Ата: Изд-во «Казахстан», 1981. С. 197.

[2] Там же. С. 171.

[3] *Захарова Т. Б.* Пособие «Павел Бажов на Рудном Алтае». Усть-Каменогорск: Изд. отд. ЦГБ, 2010. С. 36-37.

А. М. Хлыстикова

ВЕНЧАНИЕ УРАЛЬСКОГО ГОМЕРА

В 1911 году, 3 июля (16 июля по новому стилю), преподаватель Екатеринбургского епархиального женского училища Павел Петрович Бажов обвенчался с выпускницей этого же училища Валентиной Александровной Иваницкой. Венчание состоялось в селе Кашинском Камышловского уезда Пермской губернии, в Кашинской Николаевской церкви. В советское время - село Кашино, а теперь деревня Кашина, которая расположена на территории городского округа Богданович, Свердловской области в 100 километрах от Екатеринбурга.

Когда отмечался 100-летний юбилей П. П. Бажова, сотрудники Богдановичского городского ЗАГСа сообщили в редакцию городской газеты об уникальном документе, касающемся жизни писателя. В Метрической книге Кашинской Николаевской церкви Камышловского уезда Пермской губернии за 1911 год, хранившейся в ЗАГСе, была найдена запись о бракосочетании П. П. Бажова.

Сотрудник редакции городской газеты «Знамя коммуны» (современное название «Народное слово») Михаил Дёмин написал статью «Тропинки Данилы – мастера». Статья была опубликована 11 января 1979 года. Теперь эта Метрическая книга передана в Государственный архив Свердловской области (фонд № 6, опись 16, книга 32).

Запись за № 31 от 3 июля 1911 года гласит:

«Преподаватель екатеринбургского епархиального училища Павел Петрович Бажов, православный,

32-х лет, первым браком обвенчан с псаломщицкой дочерью, девицей Валентиной Александровной Иваницкой 19 лет.

При свидетелях со стороны жениха: сын священника Андриянов и преподаватель училища Далматов.

Со стороны невесты: дьякон Вилосов и сын священника Романов.

Чин бракосочетания исполнен священником Евлампием Бирюковым».

Невеста Павла Петровича Бажова Валентина Александровна Иваницкая родилась 25 января 1892 года в этом селе Кашинском в семье деревенского учителя, затем псаломщика Александра Константиновича и Екатерины Васильевны (в девичестве Сикорской).

10 лет назад, когда отмечалось 125-летие со дня рождения Павла Петровича Бажова, Литературный музей Степана Щипачёва в Богдановиче стал организатором установки Памятного знака в честь венчания уральского Гомера. Памятный знак был установлен на угоре при въезде в деревню Кашина со стороны Богдановича. Здесь на открытом пространстве деревня Кашина,

как на ладони, рядом находится Кашинское городище – красивейшее место городского округа Богданович. На этом месте состоялся наш первый праздник, тогда и были освещяны Памятный знак и поляна. Памятный знак мы назвали Камень Двух Колец, но жители деревни Кашина и окрестных селений называют его Бажовский Камень. Священное действо сотворил отец Александр Поздеев, настоятель Свято-Троицкого храма, по благословению правящего тогда Екатеринбургской и Верхотурской епархией архиепископа Викентия. На этом первом празднике лучшие чтецы школ городского округа Богданович читали отрывки из сказов П. П. Бажова, богдановичские поэты прочитали свои стихи, посвящённые сказителю. Расходы по установке Камня взял на себя начинающий тогда свой бизнес в Богдановиче Азим Саттаров. Камень - особенный, знаковый, вывезен предпринимателем из села Мраморское. Излом на камне похож на сахар, камень с прожилами. Предпринимателем были установлены у Камня скамейка и столик, а также высажены два деревца рябины.

Наша поляна и Камень сразу же стали известными и притягательными не только для вступающих в брак, но и для всех жителей городского округа.

В 2006 году праздник у Камня мы назвали: «Дом. Семья. Родина». В том году исполнилось 95 лет со дня венчания Павла Петровича Бажова и Валентины Александровны Иваницкой. И на праздник в тот год к нам приехала поэт и прозаик, историк культуры, краевед Майя Петровна Никулина, съехались поэты, музейные специалисты, краеведы из Екатеринбурга и окрестных городов. Пришли жители деревень Кашина, Кондратьева, Поповки, сёл Коменки, Прищаново, приехали богдановичцы. Поэты читали стихи. Лучшие ансамбли народной песни городского округа выступили перед собравшимися у «Камня Двух Колец», пели песни о любви, о красоте уральской земли. Новобрачные положили цветы. Благородно и достойно прошёл этот праздник.

Из Москвы мы получили телеграмму: «Одинцово, Московской области. Город Богданович, Литературный музей Степана Щипачёва.

Дорогие друзья! Мы из интернета узнали, что в деревне Кашина отмечается 95 - летний юбилей свадьбы Павла Петровича и Валентины Александровны Бажовых. Из этого корня выросло большое дерево: семь детей, пять внуков, восемь правнуков и множество праправнуков. Мы породнились с представителями хороших фамилий: Лермонтовыми, Гайдарами, Стругацкими. Все мы, наследники Бажовых, вместе с Вами хотим отметить знаменательный для нас, Светлый день. Благодарим всех за память. *Ариадна Павловна Бажова*».

На нашей богдановичской земле состоялось главное событие в жизни Павла Петровича Бажова – его венчание с Валентиной Александровной Иваницкой. После венчания молодые вышли из церкви рука об руку. Жених не мог налюбоваться на свою избранницу. Светлое нарядное платье так к лицу было невесте. А венчальные кольца в голодный тридцатый год Валентина

Александровна снесла в скупку. На вырученные деньги купила муки, напекла пирогов, вспоминают, что она к ним так и не прикоснулась.

Наступил 1936 год. К середине июля зацвела в саду Бажовых липа. Младшая дочь Ариадна, которая жила с родителями, вспоминала: «В тот день по пути в командировку в Златоуст приехала из Москвы Елена. Мама худенькая, красивая, в светлом ситцевом платье, с цветком в ещё чёрных волосах, играла на гитаре и пела. Когда обо всём переговорили, съели пироги и выпили чай, отец с таинственной и смущённой улыбкой вынес из дома простую ученическую тетрадь с пушкинским Лукоморьем на обложке, исписанную ровным, аккуратным почерком бывшего учителя русского языка и чистописания, и прочёл нам глуховатым голосом, смущённо покашливая, сказ “Медной горы хозяйка”».

Это произошло 16 июля 1936 года в годовщину серебряной свадьбы… Вот это событие! Много ли таких прецедентов в истории русской литературы?!

Начался поворотный год в судьбе Павла Петровича, всей его семьи и новое летоисчисление уральской литературы. Павлу Петровичу исполнилось в тот год 57 лет, а Валентине Александровне – 44 года.

В 1939 году на первом издании книги сказов «Малахитовая шкатулка» Павел Петрович делает дарственную надпись: «Неизменному другу и помощнику, милой моей жене, первому читателю, критику и советчику Валентине Александровне Бажовой с уважением, любовью и благодарностью. Павел Бажов». Эту надпись на своей главной книге 60-летний Павел Петрович сделал 3 июля 1939 года. Опять в день свадьбы!

Они прожили вместе почти сорок лет. Павла Петровича не стало 3 декабря 1950 года. 10 января 1951 года Валентина Александровна приезжала в наш город: в той Метрической книге Кашинского Николаевского храма наискосок у порядкового номера вписана запись о выдаче Свидетельства о браке.

Построенный ещё в 1858 году храм Николая Чудотворца, прослужил православному люду почти 100 лет и в 1935 году был закрыт. И только в 60-е годы XX столетия запущенное строение перепроектировали и открыли в нём сельский клуб. Перестроечные времена превратили село Кашино в деревню, в которой проживают дачники. А бывший клуб стоит в запустении посреди деревни. В 2010 году, спустя 75 лет после закрытия храма, в день святой Пасхи в этих стенах было проведено святое богослужение. Праздничный молебен отслужил настоятель Кашинского прихода иерей Игорь Смолин.

В старые времена на Руси бытовал такой обычай: на другой день после свадьбы молодые первый поклон, первый визит старались совершить в тот дом, в ту семью, которая в согласии, уважении и на благо общества (Отечества) прожила свою супружескую жизнь. Семья Бажовых – яркий пример такой судьбы.

Много испытаний выпало на их долю. Три войны, две революции, голод,

холод, смерть четверых детей, тяжкий труд, слава не смогли нарушить их союз. Они венчались в благословенном месяце июле, самом благодатном для вступления в брак.

8 июля 2011 года в День семьи, любви и верности, который был учреждён в честь покровителей супружеской благочестивой жизни Петра и Февронии, мы отмечали 100-летие венчания уральского Гомера и его богоданной супруги.

На этот праздник сразу после венчания приехала из Богдановича чета Добронравовых – Татьяна и Виталий положить цветы Бажовым. В интервью местному телевидению Виталий Добронравов сказал удивительно мудрые слова: «Регистрация брака – шаг вперёд, а венчание – это шаг в вечность».

На праздник сотрудниками мемориального Дома-музея П. П. Бажова была привезена венчальная одежда Валентины Александровны.

Заведующий домом-музеем П. П. Бажова Георгий Григорьев сказал о празднике и месте празднования следующие слова: «Праздник выстроен в символическом плане. Чистейшей воды уральская природа, прямо из учебника по Уралу: речка, лес и горы».

В прошлом 2013 году (это был уже пятый праздник у Камня) 8 июля на литературно-фольклорный праздник «Дом. Семья. Родина» на поляну у Кашинского городища к Камню Двух Колец приехали знаменитые уральские поэты и писатели: Александр Кердан, Нина Ягодинцева, Андрей Расторгуев, Вадим Дулепов, Вадим Осипов, Юрий Бриль, Светлана Надь, критик Леонид Быков. (С благодарностью отмечаю, что Л.П. Быков – участник всех наших праздников не только на этой поляне, но и всех значительных культурных проектов Литературного музея Степана Щипачёва.)

Культурное сообщество городского округа Богданович представило на этот праздник всех лучших мастеров прикладного творчества, всех лучших знатоков народных обрядов и лучших исполнителей народных песен. Кульминацией литературно-фольклорного праздника стал хоровод.

Самый прекрасный цветок российских полей и лесов ромашка – символ праздника.

И у Камня Двух Колец каждую неделю появляются цветы. Их привозят на святое место те, кто только что вступил в брак. Юные женихи и невесты, прикасаясь к Камню, верят, что их семейная жизнь тоже будет долгой и счастливой. Как-то в селе Грязновское Богдановичского района отмечали серебряную свадьбу. Все гости на машинах поехали к Бажовскому камню.

На поляне у Камня к 100-летию венчания Бажовых установили новый столик и две скамейки, а рядом с Камнем – сердце, на которое повязывают ленты влюблённые и новобрачные. Молодёжь несколько раз высаживала вдоль дороги у поляны деревья.

В заключение мне хочется привести слова из блистательного эссе «Камень. Пещера. Гора» поэта и прозаика, историка культуры и краеведа Майи

Петровны Никулиной, почётной гостьи нашего праздника: «Камень, где бы он ни стоял: в центре святилища или храма, на развилке дорог или у входа в пещеру, на вершине холма или на могиле – всегда находится на границе, на стыке миров и энергий: небесной и земной, земной и подземной».

Новобрачные приезжают в день своей свадьбы к Бажовскому камню. И под покровом огромного и всегда прекрасного неба «на стыке миров и энергий», прикасаясь к «Камню Двух Колец», кладут цветы благородной чете Бажовых.

На нашей богдановичской земле состоялось событие, которое и спустя 100 лет несёт нам свет, веру и надежду. Наступают новые времена, грядёт ли мода на верность, не знаю. Но светлый поворот в сознании общества наметился. И наш литературный праздник стал предтечей этих перемен.

P.S. В 1908 году в селе Кашинском было 244 двора с населением 566 лиц мужского пола, 568 – женского. Спустя 100 лет живёт в Кашина 103 жителя из коренных да 109 дачников.

Прихожане храма Святителя Николая Чудотворца ждут помощи от всех, кому дорога память об уральском сказителе.

П. П. Бажов глазами молодых исследователей

М. О. Баруткина

ИЛЛЮСТРАЦИЯ КАК МЕТОД ПРОЧТЕНИЯ
(На материале сказа П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка»)

Принято считать, что иллюстрация должна дополнять художественное произведение, передавать атмосферу авторского мира, сопровождая печатные издания. Иллюстрации используются как дополнительный материал на уроках литературы и считаются самым распространённым способом визуализации слова, наряду с экранизациями (своего рода ожившими иллюстрациями). Мы считаем, что использование иллюстрации может стать не только приемом при обучении литературе, но и формой *изучения* литературы. На эту мысль наталкивает рецептивная эстетика, когда утверждается особенная роль читателя – соавтора произведения. В. Изер – один из представителей этого направления – считал, что роль читателя заключается в том, чтобы силой воображения, сотворчества заполнить так называемые пробелы и ″зияния″ в тексте. Мы предлагаем довести «со-творчество» до предела, не только воспринимать, переживать, но создавать что-то свое, получать результат творческого процесса.

Иллюстрация – не вторичное искусство по отношению к Слову, не «затекст», это наше продолжение художественного произведения. «Сотворчество» заключается в полном погружении в мир художника и создании своего мира внутри его мира. Иллюстрация – это и самоцель, и путь одновременно, способ постижения своим личным взглядом другого личного взгляда на мир. Наложение субъективных мнений нередко дают совершенно цельную и выстроенную композицию, но только с условием, если два «творца» мыслят одними категориями. Иллюстрация, о которой я говорю, – это откровение, это творчество и в тоже время это научный метод. Иллюстрации помогают нам открывать новое в авторе, открывая новое в себе, это не только со-творчество, но и духовная со-работа.

Толчком для создания картины может стать каждое слово, любой об-

раз, сравнение, жизнь автора, отраженная в произведении. Именно поэтому иллюстратор, перечитывая текст, будет останавливать внимание на каждой детали, он будет не только вчитываться в текст, но и всматриваться в лица, действия, мысли. Во всем заключена идея, нет ничего лишнего и случайного, если все может стать воплощенным, значит, все важно. Внимательное чтение, естественно, следствие не только иллюстраций, но практически любого анализа. Только отличие от других методов заключается в творческом начале этого подхода, многие иллюстрации создаются неосознанно, не аналитично, а интуитивно. Нередко и сам материал помогает нам «вживаться» в писателя: цветных иллюстраций к Достоевскому почти не существует, а к Бажову, наоборот, практически нет графических, а все яркие, красочные, «малахитовые».

Бажова иллюстрировали десятки художников разных жанров и направлений, но характерно для всех одно – картины цветные. Первые работы, которые сопровождали книгу «Малахитовая шкатулка» в1939 г. принадлежали А. Кудрину. Их высоко оценил сам автор сказов. Художники чаще всего обращаются к действиям и сюжетам, хотя наряду с такими работами существуют иллюстрации-портреты. Образ Хозяйки Медной горы настолько сильный, что под его очарованием оказывается каждый, читавший Бажова хоть раз. Ее изображают властной и щедрой, воплощенной в образе красивой девушки. Демонизм, темная сторона Хозяйки редко вырывается в живописных полотнах, будто никто не видит, что встреча с ней всегда трагедия для героев.

Самым близким, внимательным к тексту оказался художник А. Назарук, его Хозяйка предстает не только женщиной, но и самой природой. Её лик в водопаде – очень тонкий образ, и другие иллюстрации можно было бы назвать лучшими, если бы ему удалось сохранить уральский колорит. А то появляется ощущение, что, если бы ты не знал, что это по Бажову, то и не догадался бы, что действие разворачивается не под Москвой. Возможно, это было сделано специально, чтобы приблизить уральских героев к ментальности всех жителей страны, но, с другой стороны, узко национальная географическая символика сказов Бажова и делает его мировым автором. Следовательно, иллюстраторы должны идти по тому же пути – от личного к общему, от Уральских гор до гор духа человеческого.

Особенными по технике считаю работы Николая Сажина, современного художника: он уловил главную интенцию Бажова – непредсказуемость творческого начала. Очень важно, что любой художник, подступая к уральскому сказителю, остается верен себе – это ярко видно на примере Виталия Воловича. Он единственный, кто создает графическое полотно (в характерной для него манере), в то же время – точно прочувствованное бажовское произведение. Удивительными оказываются именно те работы, которые являют сочетание личного подхода и понимания авторского мировоззрения.

Современные работы детей и студентов открыли те тайные методы, с

которыми художники подходят к творчеству писателя. Детские работы 1-2 классов – это образное мышление, а значит, портреты и шкатулки. Детям важно визуализировать прочитанное, превратить вымышленное в настоящее, овеществить. [Илл. 1 *Иллюстрации к статье см. на цветной вкладке*] Совсем маленькие дети обладают таким же художническим сознанием, как и иллюстраторы: они рисуют не дополнение к действию, а свое впечатление. Хозяйка точно такая же, как у известных иллюстраторов – статная, властная, щедрая, слитая со своим малахитовым миром. Детям крайне важна фактура, потому многие элементы работ выполнены в особой технике – имитация малахита. Так делают и рамки, и саму шкатулку – своеобразный наивный эффект погружения. Такой же метод действует у профессионалов – выпускников училища им. Шадра. Этот метод – духовный импрессионизм, выражается он в том, что художники создают свое видение окружающего, используя технику, при которой вблизи – хаос красок, а издалека – мгновенное впечатление.

Академическое полотно, изображающее Хозяйку, – это впечатление от всех прочитанных строк Бажова и в тоже время это взгляд читателя на главный образ. [Илл. 2] Хозяйка здесь в совершенно непривычном для нас облике, она слишком человечная. Ее лишили всех внешних атрибутов, и она является нам простой курносой девушкой, скромной и тихой, с пухлыми розовыми губками и прямым пробором. И здесь можно увидеть две тенденции развития мысли: или Хозяйка в душе, наедине с собой так проста, что ничем не отличается от нас. Или ее демоническое начало позволяет ей приобретать любой облик, лишь бы искусить творческой свободой, лишь бы войти в доверие. Истинное зло может принимать личину добра. Хаотично выписанный фон помогает нам вернуться к манере письма Бажова – интуитивной, стихийной. Вокруг лица героини слияние природной глыбы и ее платья, неподвижными остаются только лицо и руки, она сливается с горным массивом, оставаясь, простой и недостижимой. Работа, на которой Хозяйка Медной горы стоит на закате в поле, тоже характерна для Бажова: реализм и импрессионизм смешиваются, [Илл. 3] Хозяйка оказывается продолжением дерева, как бы вырастая из земли.

Важно отметить, что сходным методом пользуются маленькие дети и профессионалы, а дети в средней школе чаще изображают иллюстрации к действиям, которые можно легко угадать. Это «нарисованные строчки», почти дословно переведенные на бумагу. Хозяйка протягивает шкатулку, показывает свои сокровища. Подобные иллюстрации создаются детьми и для детей, не обогащая текст новыми смыслами. Подробнее я объясню свои иллюстрации, которые помогли мне раскрыть детский, на первый взгляд, простой текст с новой стороны.

Особенным в работе с Бажовым стало совпадение не в духовных категориях, как с Достоевским, а в способе познания мира. «Ищущий слух уходит в язык, как рудник в гору, и не случайно Бажов уподобил писательскую работу

работе горщика и плавильщика и задолго до восстановления в правах иррационального начала и реабилитации мифологического мышления объяснил секрет изготовления “волшебного литья” из “сказочной руды”: “Какой метод работы? – По существу никакого. Интуитивное чувство, скорей”; “Слушать надо, слушать”»[1]. Для меня также характерно не анализировать, а чувствовать, потому я выбрала технику, в которой сочетаются непредсказуемость и внутреннее чутье. Сначала хаотично мазками ты заполняешь поверхность стекла, потом прикладываешь белый лист, а когда поднимаешь его, остается фактурное изображение. Изображение того, что хочешь там увидеть. Этот прием помогает создать фон, не выписывая искусственно рисунок малахита, а как бы придумывая его. Первым, что бросилось в глаза после нескольких прочтений сказа, – это то, что у Бажова нет света, неба, пространства над землей. Это замкнутый горный мир, в котором не Хозяйка правит, а она сама является этим миром. Она сама гора, подземелье, камень. Потому на моей работе есть гора-земля, а над ней гора-небо, они почти соприкасаются друг с другом, оставляя между собой рваную полоску не то света, не то надежды. Это узкая, почти невозможная дверь для спасения после встречи с Той, которая никогда не отпускает. «Небо как вместилище высших сил тоже не упоминается. Люди в нем просто не нуждаются: никто на небо не уповает и помощи свыше не ждет. Уповают больше на Землю, на Гору. Данила-мастер за наукой в гору идет, невеста его – за любовью – тоже в гору»[2]. Гора становится началом и концом, бесконечной цепью бытия. И продолжением, духом горы является Хозяйка. [Илл. 4] Для меня этот образ не воплощен, она везде и нигде, она разлита в мире. Было бы слишком просто сделать ее девушкой в кокошнике, доброй и отзывчивой. Она может быть властной и сильной, но это не человеческие качества, это черты характера добра и зла. Она гордая, непримиримая, жестокая, но это есть и суть уральского народа, бунтующего, обособленного от всей страны. Моя Хозяйка – это сама гора: гора-небо и гора-земля, ее глаза в небе, а вокруг мастерового под землей замыкается не то гряда камней, не то ее рука. Она душит, потому что заражает свободой, возможностью подарить вдохновение, создать шедевр, это высшее искушение – для избранных. Перед нашим основным для изучения сказом звучит строчка из предыдущего: «Худому с ней встретиться – горе, и доброму – радости мало»[3]. Возвращаясь в этой фразе, я убеждаюсь, что Хозяйка всегда несет разрушение и забирает всех, кого называет своими. К ней уходят и Степан, и Танюшка – нездешние, подземные герои, с глазами, зеленью отливающими.

Вторая работа появилась, когда я заметила, что памяткой называла Танюшка малахитовую шкатулку, и сам отец Танюшку памяткой звал, так как она была похожа на горную породу. Памятка о горном деле – и шкатулка, и дочка. А потом мы будем постоянно замечать, что она будто не живая, не разговаривает, никого не любит, ничего не чувствует, пока в один момент

это все не разразится в возглас: «Разве это девка? Статуй каменный, зеленоглазый!»[4]. Танюшка для меня тоже своеобразная малахитовая шкатулка, только память, только хранительница ТОГО духа и света, потому она так похожа на Хозяйку, что даже когда она уходит к ней, они двоятся, и различить их нельзя. Не похожая на родителей, с рождения зеленым глаза отливают, черноволосая, гордая – она и есть земное воплощение Хозяйки. На работе в центре изображена Танюшка, которую отец вырубает из малахитовой глыбы, сразу в уборе, она сияет, похожая на двух женщин, что стоят сзади нее. Это Хозяйка в своем привычном обличие, и Хозяйка, которая приходила в виде странницы с волшебной пуговкой. Все нестандартные, немещанские женские персонажи, будто отражения Хозяйки, они заражены ею, они все она сама. Степан прозрачен, хотя не сделан из малахита, но в подземелье его суть, его человечность уходит перед восторгом создания высшего произведения искусства. Третья работа – портрет Танюшки, растворяющейся в малахитовой стене, когда остаются только украшения – слезы и маленький камушек, он становится новым отпечатком на стене, слева под грудью – это каменное сердце Танюшки-статуи, Танюшки – шедевра горного мастерства.

Еще работа – двоящиеся горы, две туманные вершины, поросшие таежной зеленью, в складках спускающихся платьев горные реки и макушки елей. [Илл. 5] Это и есть две Хозяйки, две природных, увенчанных главы, две Уральских царицы, которым туман и грозовые облака создают их законные уборы на головах.

Читая и чувствуя Бажова, я погрузилась в мир, который вокруг меня, но посмотрела на этот мир иначе, под другим углом. В этой реальности герои сказов не просто оживают, они оказываются какбы воскресшими во мне. Ощущение, что они всегда жили со мной и только сейчас пробудились. Бажов совершил переворот, когда в притчах объяснил нашу историю, наш характер, нашу жизнь. «Уральский способ жить существует, и определяет его именно отношение к земле: признание ее всеопределяющего главенства и одновременное осознание себя как бы ее частью, что делает невозможным отторжение от земли и разлучение с нею»[5]. Эта мысль - о моей личной невозможности расстаться с землей, которая хребтом разрывает материк, - главное, что нужно было открыть.

Иллюстрация должна выйти на новый уровень осознания текста, она должна не дополнять его, а углублять. Книги, выставки должны совмещать разные иллюстрации вокруг одного произведения, только так мы добьемся полноты понимания. Я могла бы просить, чтобы мне нарисовали иллюстрации по моим идеям, но я хочу показать, что каждый может сделать это сам. Когда ты знаешь, что будешь рисовать этот текст, изначально ты будешь читать его, пытаясь увидеть в каждом слове скрытый смысл, многообразие значений. Как расширяется сознание, каким внимательным становится читатель! Естествен-

но, что это не единственный путь прочтения, а только возможность расширить свой собственный взгляд. Этот метод может ничего не дать, не обогатить, а может показать новый мир, раскрыть то, что было спрятано в глубине – то, что открывается только творящим, а не воспринимающим творчество. Слово обогащает живопись, живопись обогащает Слово. Это кольцевая композиция, которая отталкивается от Слова и к Слову возвращается, но уже с новым взглядом, как бы очищенным от наслоений, общепринятых значений, стереотипов. Мы смотрим на текст заново, и мы проходим этот путь сами, это не уход от слова, это новый поворот к нему навстречу.

---

[1] *М. П. Никулина*. Слово о Бажове. // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007.

[2] *М. Никулина.* Камень. Пещера. Гора. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://read24.ru/fb2/mayya-nikulina-kamen-peschera-gora/

[3] *П. П. Бажов.* Уральские сказы. М.: Правда, 1988.

[4] *Там же.*

[5] *М. Никулина.* Камень. Пещера. Гора. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://read24.ru/fb2/mayya-nikulina-kamen-peschera-gora/

Г. И. Воробец

ИСКУССТВО МАСТЕРОВ МЕТАЛЛА*

Златоустовская оружейная фабрика в исторических фактах и литературных образах сказов П. Бажова и драм К. Скворцова

Раскрыта в старинном журнале
Аносовская статья.
Читаю своими глазами,
Что он наш Урал не бросал,
Что тайну булата годами
На нашем заводе искал,
И тайну добыл не в Дамаске,
А в здешних плавильных печах.
Лев Сорокин.

Здесь – Златоуст, здесь – торжество металла…
Мечтала стать гравёром: ведь гравёр
Сродни волшебникам. Мечтаю до сих пор…
Светлана Соложенкина.

История развития российской металлургии на Урале – важная тема, неразрывно связанная со Златоустом и людьми, здесь работавшими. Остановимся подробно на эпохе И. Бушуева и П. Аносова – времени создания Златоустовской оружейной фабрики, поисков своего стиля в создании холодного оружия, использования новых материалов, способов обработки и исследования металла. В 1754 году было получено разрешение Берг-коллегии на строительство завода, который было велено «именовать и писать Златоустовским». Здесь создавалась слава русского холодного оружия, и рождалось искусство златоустовской гравюры на стали. Очень часто в исторических статьях, книгах встречаем ссылки на сказы уральского писателя П. П. Бажова «Иванко Крылатко» и «Коренная тайность», иногда цитируется творчество златоустовского поэта К. В. Скворцова (драматическая легенда «Ущелье крылатых коней» и драма «Отечество мы не меняем»).

Работая над научно-исследовательским проектом о влиянии исторических эпох на развитие златоустовской гравюры на стали, мы дополнили текст работы цитатами из этих произведений и заметили, что литературные эпизоды

* Научный руководитель проекта Г. И. Воробца – А. В. Гончаров

часто не совпадают с историческими данными. Мы изучили критическую литературу и поняли: во всех материалах были подробно разобраны сюжеты, стили повествования, достоинства, идеологическая составляющая и пр., но ни в одной статье не анализировалась историчность этих произведений, не ставился вопрос: «Можно ли доверять этим литературным произведениям и изучать по ним реальную историю?». Поэтому было решено изучить сюжеты сказов и драм, а также историю Златоустовской оружейной фабрики, сопоставить литературные эпизоды и соответствующие им исторические факты и самостоятельно сделать вывод об историчности произведений.

Гипотезой нашего проекта стало предположение, что указанные литературные произведения вполне историчны и могут использоваться для изучения истории златоустовской гравюры на стали и уральской металлургии вообще.

Иван Николаевич Бушуев – «крылатый» автор стальной поэмы Златоуста

К началу XIX века перед правительством России встал вопрос о создании фабрики холодного оружия. 15 декабря 1815 года состоялось официальное открытие «Фабрики дела белого оружия, разных стальных и железных изделий». Ю. П. Окунцов, эксперт Росохранкультуры по холодному и огнестрельному оружию, утверждает, что Златоустовская оружейная фабрика – единственное в России предприятие, специализировавшееся на производстве холодного (как тогда говорили «белого») оружия для российской армии и флота[1].

Решение «об учреждении оружейной фабрики с помощью вызванных иностранных оружейников» принял кабинет министров и утвердил император Александр I, считавший эту фабрику своим детищем. Был заключен контракт с Вильгельмом Николаем Шафом с сыновьями, специализировавшимися по вытравке и позолоте клинков. Правительство России предписывало «приложить всевозможные старания» для отказа от помощи иностранцев и передачи производства в руки русских мастеровых. В 1823 году Шафы, покидая Златоуст, признавались: «Коренной Золингеновский завод не в состоянии приуготовить такого оружия, какое уже сделано было в Златоусте»[2].

Приемы немецких умельцев – вытравка после рисовки на клинках, синение, золочение стали с применением ртути («золочение через огонь») были быстро освоены учениками. Немецкие мастера применяли для украшения технологию, позволявшую передавать только контуры: вся поверхность клинка покрывалась лаком (киноварью), по которому иглой процарапывался рисунок, далее изделие протравливали кислотой, поверхность клинка оставалась блестящей, а рисунок - матовым. Шафы были ремесленниками высокого класса, но они не были художниками.

Наши же мастера обладали серьёзной подготовкой в живописи и рисо-

вании. Бушуев и Бояршинов были унтер-шихмейстерами, т.е. имели государственный чин, а, как рассказывал нам краевед Ф. Н. Яблонский, Шафы, сколько не писали обращений, чин так и не получили[3]. Русские «ученики» Шафов быстро пошли дальше, впервые нанося кисточкой само изображение на металл лаком и протравливая весь клинок. Такой рисунок после травления выступал рельефно, приобретал объем. Появились сложные многофигурные картины – на сабле «Бородинское сражение» разворачивается панорама баталии и фрагмент конного сражения. Одним из любимых мотивов И. Бушуева стал крылатый конь Пегас. Пегас стал верным хранителем и символом, гербом Златоуста. Автор герба – скульптор В. П. Жариков – говорил, что «в городе булата и гравюры на стали труд одухотворен искусством»[4].

В произведениях были выделены эпизоды, событийно сопоставимые с реальными историческими данными. Проанализировав их, видим, что число *совпадений* весьма невелико. Приведем несколько примеров.

1. *Главного героя литературных произведений зовут Иван Бушуев, как и его реально существовавшего прототипа.* Бажов: «Паренек…- Иванко, той же фамилии – Бушуев». У Скворцова в перечне действующих лиц указан «Иван Бушуев, мастер украшенного оружия».

2. *Профессия главного героя – художник-гравер.* Бажов: «Иванко Бушуев. Смышленый по рисовке», «Иванко и принялся за работу. Дело ему, понастоящему сказать, знакомое.

Решил, – буду рисовать коня на полном бегу. Поглядел Иванко, чует – ловко рисовка к волновому булату пришлась. Живыми коньки вышли». У Скворцова в перечне действующих лиц указана профессия Бушуева – мастер украшенного оружия.

3. *Немецкие мастера-оружейники Шафы обучают Ивана Бушуева своему мастерству.* Бажов: «Надо к Штофу на выучку из здешних кого определить. Так Иванко и попал к немцу, в подручные». Скворцов приводит слова Вильгельма Шафа: «Ну, а Бушуев… Как он смел негодный, Не почитать учителя!..»

4. *Бушуев – автор мотива «Крылатый конь».* Бажов: «Генерал… долго на коньков любовался, заточку осмотрел и говорит: «Много я на своем веку украшенного оружия видел, а такой рисовки не случалось. Видать, мастер с полетом. Крылатый человек». Скворцов так рисует историю возникновения крылатых коней: «…Коль в узор возьмет коней крылатых, бессмертны будут и Иван, и кони…».

5. *Златоустовские мастера научились работать самостоятельно и превзошли в мастерстве своих немецких учителей.* Бажов отмечает: «Не тужи, Иванко! Без немцев жили и дальше проживем». Бушуев в драме Скворцова так говорит о свое работе: «Я нахожу узоры для клинков в ручьях витых литого Таганая…», а Александр I отмечает, что «здесь мастеровые работают не хуже мастеров (немецких – прим. Г. В.) и даже превосходят их во многом».

Некоторые факты *искажены частично:*

1. *Управление Златоустовским заводом в описываемый период.* У Бажова читаем: «Немцы и забеспокоились. Привезли из своей земли какого-то Вурму или Мумру. Этот, дескать, покажет, как булат варить». Возможно, имеется в виду А. Ф. Фурман, из обрусевших немцев. Он в 1815 году занял должность горного начальника Златоустовских заводов и сам сталеварением не занимался. Скворцов показывает в драме Фурмана как директора фабрики белого оружия.

2. *Руководство фабрики было против обучения немцами русских мастеров*. У Бажова: «Надо к Штофу на выучку из здешних кого определить. Положение такое есть, а начальство руками машет, свое твердит: «Это есть ошень тонкий рапота. Руски понимайт не может». У Скворцова: Фурман, директор фабрики, говорит об обучении: «Я в обученье немцам мастерам определил учеников смышленых». На самом деле, именно Фурман буквально заставил немцев в 1818 году, наконец, приступить к обучению русских мастеров, что более точно описано в драме Скворцова.

Далее рассмотрим некоторые наиболее яркие факты, полностью *не соответствующие действительности*:

1. *Дед И. Бушуева как его первый учитель мастерства. Образование И. Бушуева.* Бажов: «…Дедушко Бушуев. Он раньше по украшению же работал. …Стал по заказу металл в синь да в серебро разделывать. Ну, и от позолоты не отказывался». Скворцов тоже указал в списке действующих лиц: «Иван Бушуев, мастер украшенного оружия и Терентий Бушуев, его дед»; обучением занимался дед: «Таинство рисунка мне дед открыл - чертежник и пушкарь...». В обоих произведениях Иван представлен самородком-самоучкой, получившим азы мастерства от деда. Мало того, что деда на самом деле звали Никита Бушуев, а не Терентий, так и обучался рисованию и работал Иван в заводской «чертежне» под руководством своего отца Н. Н. Бушуева. В 1827 году был направлен для обучения в Академию художеств в Санкт-Петербург, «дабы не упало искусство».

2. *Социальный статус И. Бушуева.* У Бажова немцы называют Бушуева «глупым мальчишкой», у Скворцова «холопом». В действительности, Иван Бушуев начал обучение у Шафов в достаточно зрелом по тем временам возрасте – в 18 лет, уже имел хороший опыт рисования и черчения, имел государственный чин унтер-шихтмейстера 3-го класса.

3. *Дата приезда на Златоустовскую фабрику императора Александра I.* В драме Скворцова указана дата «1825 год», а приезд императора состоялся в сентябре 1824 года.

4. *Встреча Александра I с Шафами на Златоустовской фабрике.* В обоих произведениях Александр I во время визита на фабрику встречается с Шафами, но Шафы покинули Златоуст в 1823 году, а император приезжал в 1824 году.

Мы обработали выборку, состоящую из 26 литературных эпизодов. Полно-

стью соответствуют историческим реалиям только 10 из них. Таким образом, можно прийти к выводу, что историческая достоверность литературных произведений, касающихся деятельности И. Бушуева, невелика. Следовательно, изучая историю Златоустовской гравюры на стали, опираться на сказы Бажова или поэмы Скворцова можно лишь с существенными оговорками. Не стоит забывать о времени написания сказа «Иванко Крылатко». 1943 год – разгар Великой Отечественной войны. Возможно, в тот момент важнее исторической правды было идейное содержание – вселить в советских людей патриотические чувства, пробудить гордость за свой народ по любому, пусть и не самому значительному, поводу.

Так сложилось, что образ художника Ивана Бушуева был подменен образом Иванко Крылатко. Писавшие об этом человеке оказались в плену рассматриваемого сказа П. Бажова. Литераторы, художники и даже историки принимали литературный текст за реальную жизнь. Это привело к тому, что даже памятник основоположнику Златоустовской гравюры на стали на привокзальной площади Златоуста, открытый в декабре 1988 г., совершенно не соответствует исторической правде: будучи горным офицером, Бушуев должен был носить положенный ему мундир, быть бритым и аккуратно подстриженным, а не представать в образе бородатого мужика с гривой волос, перетянутых ремешком. На рисунках художника-гравера того времени И. Бояршинова мастера изображены за работой в форменных фраках и с завитыми волосами.

Вероятно, и К. Скворцов, создавая свою драматическую легенду о Бушуеве в 1970 году, попал под влияние этого сказа, исторические неточности совпадают с сюжетными линиями Бажова: и обучал-то азам мастерства дед (хотя, на самом деле, это был отец), и император Александр I приезжает в момент ученичества Бушуева и встречается с Шафами. Факты же свидетельствуют об обратном: Александр I посетил Златоустовскую оружейную фабрику в 1824 году, когда Бушуев уже занимал должность старшего мастера отделения украшенного оружия, т.е. фактически был главным художником завода. А Шафы были уволены с фабрики за грубость, «неусердие и своекорыстие» и покинули Златоуст ещё в 1823 году, так что встретиться на заводе с императором они бы никак не могли.

Павел Петрович Аносов – генерал от металлургии, «отец» российского булата

Златоустовское искусство оружейной гравюры было дополнено научными изысканиями в области создания высокопрочных сталей – булатов. Что проку в украшении оружия, если оно сделано из некачественного материала. Достижения в области металлургии – безусловная заслуга российских горных инженеров, ученых. Целая эпоха Златоустовских казённых заводов связана с

учёным-металлургом П. П. Аносовым. Блестяще окончив Горный кадетский корпус, Павел Петрович 21 декабря 1817 года приехал из Петербурга в Златоуст. Более полутора десятилетий он был горным начальником Златоустовских заводов, многое сделал для усовершенствования металлургического производства. На центральной площади города установлен памятник Аносову, запечатлевший, как в 1831 году он впервые в мире применил микроскоп при изучении строения металлов. Десять лет отдал Аносов раскрытию тайны булата. Ему удалось получить образцы, которые по своему качеству не уступали легендарным дамасским булатам. Клинки, изготовленные из этих образцов, сгибались в кольцо и распрямлялись вновь, ими рубили гвозди, а острота лезвия была такой, что лёгкая ткань, подброшенная вверх, падая и касаясь его, распадалась.

Производство холодного оружия в Златоусте было организовано на высоком техническом уровне, очень быстро златоустовское оружие приобрело мировую известность. П. П. Аносову и его соратнику Н. И. Швецову П. П. Бажов посвятил сказ «Коренная тайность», написанный в 1945 году, а драму «Отечество мы не меняем» К. В. Скворцов создал через четверть века, в 1971 году. Анализируя число *совпадений* литературных и исторических событий, видим, что в этой теме их значительно больше, чем в предыдущей. Рассмотрим некоторые из них.

1. *Главные герои, как и их прототипы, – русский металлург, исследователь П. П. Аносов и его помощник мастер-сталевар Швецов.* Бажов пишет об «инженере Аносове» и «сталеваре Швецове». В числе действующих лиц драмы Скворцова также указаны «Аносов, начальник горного округа, инженер-полковник» и «Швецов, мастер по стали».

2. *Место действия – Златоустовская оружейная фабрика.* Бажов пишет о «нашей златоустоустовской булатной стали, как в нашем заводе сварили», а Скворцов обозначает место действия как «Урал. Фабрика белого оружия».

3. *Родина российского булата – Златоуст.* Бажов: «Тут она, эта булатная сталь, на этом заводе родилась». Аносов в драме Скворцова также говорит: «Булатом русским славен мой завод». Действительно, технология производства булатной стали была открыта П. П. Аносовым, когда он работал на златоустовском заводе. В архивах сохранились записи опытов.

4. *Российская сталь златоустовского завода превосходила по качеству зарубежные аналоги.* Бажов писал: «В нашем заводе сварили такую булатную сталь, перед которой все тогдашние булаты в полном конфузе оказались». Скворцов качество стали отразил так: «Простой мужик отказался напрочь от кос австрийских в пользу наших кос, металла русского…». Знаток металлургии того времени, англичанин Джеймс Аббот, писал: «Довольно сомнительно, найдётся ли хотя одна фабрика в целом мире, которая выдержала бы состязание со Златоустовскою в выделке оружия».

5. *П. П. Аносов был горным инженером, в Златоуст был направлен из Санкт-Петербурга после окончания Горного кадетского корпуса.* Бажов отмечает: «Аносов Горного корпуса инженер был. Таких в ту пору не сотнями, а десятками считали. При заводе он тоже не без дела состоял». Скворцов среди действующих лиц указывает Аносова как начальника горного округа, инженера-полковника. Действительно, П. П. Аносов окончил Горный кадетский корпус с золотой медалью и «поступил на службу по Златоустовским заводам». Здесь он сделал успешную карьеру: от практиканта в 1817 году до горного начальника и одновременно директора оружейной фабрики (1831 – 1847 г.г.).

6. *П. П. Аносов был прекрасным руководителем Златоустовской оружейной фабрики, позже – всего Златоустовского горного округа, с уважением относился к заводским мастеровым, рабочие относились к нему с большим уважением.* Бажов: «Аносов, и верно, оказался человек обходительный. Не то что с мастерами, а и с простыми рабочими разговаривает, и по разговору видно: заводское дело понимает…». В журнале того времени писали: «В день его отъезда из Златоуста на Алтай на площади перед домом собралось почти всё население. Рабочие подхватили Павла Петровича на руки и, предавая друг другу, усадили его в экипаж. Затем они распрягли лошадей и повезли экипаж своей силой»[6]. У Скворцова император говорит Аносову: «На всех заводах бунты, у тебя же спокойно в округе…».

7. *П. П. Аносов оставил подробные записи своих опытов.* Бажов: «В книжках до тонкости рассказал, как этому булату закалку вести». В 1841 году вышла книга П. П. Аносова «О булатах».

Несколько фактов *искажены частично:*

1. *Истинный булат можно получить, зная добавки.* П. П. Аносов сплавлял с железом алюминий, платину, кремний, магний, кальций и другие элементы. Позже он применил для плавки булата «березовое дерево, цветы, бакаутовое дерево, сарацинское пшено, ржаную муку, рог сырой и жженый, слоновую кость…». Вывод Аносова о природе булата был однозначен: «Железо и углерод, и ничего более. Все дело в чистоте исходных материалов, в методе охлаждения, в кристаллизации». Но и в упомянутых Бажовым «камешках» из сундучка дедушки Швецова, составляющих «коренную тайность» («Старик …объяснил, от какой руды крепость прибавляется, от какой – гибкость»), и в словах Швецова и Аносова из драмы Скворцова: «Металл имеет свойство изменяться от примесей, добавленных в него», есть правда, свойства различных сталей зависят от их состава.

2. *Биография Швецова.* Бажов в образе Швецова объединил фрагменты биографий всей династии сталеваров Швецовых: отца – Николая Ивановича и его сыновей – Павла и Николая Швецовых.

Полностью не соответствует действительности лишь небольшое число фактов:

1. *Мастера Швецова (последователя «дедушки Швецова») власти притесняли, его труд не ценился.* П. Н. Швецов (сын Н. И. Швецова) проработал на Златоустовском заводе 60 лет, награжден полным комплектом медалей «За усердие». Управитель завода отмечал его «особые заслуги».

2. *Швецов умер, не получив «вольную».* Швецов у Бажова говорит: «Не выварил, видно, я своей воли, крепостным умирать привелось». А между тем, реальный Швецов ещё в молодости был пожалован от начальства «вольной».

3. *Мастер Швецов умер, и помогать Аносову в его опытах стал некий его родственник. Успешные опыты по выплавке булата были проведены Аносовым при «молодом» Швецове.* П. Аносову в его опытах, как первых, так и окончательных, помогал только один Швецов – Николай Иванович, отец. Его сыновья даже во время отъезда Аносова из Златоуста были ещё маленькими детьми.

4. *Настоящий булат получался только благодаря секрету Швецова, «коренной тайности».* Бажов считал, что только «коренная тайность» Швецова позволила получить настоящий булат. Конечно, нельзя отрицать опыт мастера-сталевара, его помощь. Но Аносов не только получил «секрет» булата, он классифицировал и описал все известные в те времена виды булатов индийского, персидского, сирийского производства, экспериментальным путем получив способы их выплавки. В его «Журнале опытов» зарегистрировано 185 экспериментальных плавок булатной и 5000 плавок литой стали.

В выборке из 24 литературных эпизодов достоверными оказались 16. Сказ Бажова написан уже в победном 1945-м году, поэтому «немецкая тема» почти не затрагивается, необходимость в гротеске отпадает, уступая место подробному описанию труда уральских «мастеров металла». Драма Скворцова также посвящена многочисленным опытам ученого-экспериментатора Аносова и мастера-сталелитейщика Швецова по получению качественной стали для производства российского оружия. Биография Аносова хорошо изучена и достаточно достоверно передана обоими авторами. Но у Бажова биография Швецова дана с бо́льшими искажениями. Некоторые несовпадения связаны с идеологическими требованиями: необходимо было показать тяжелое положение рабочего класса в царской России, отсюда и притеснение, и бедственное финансовое положение, и отсутствие обещанной «вольной». В реальности Н. И. Швецов ещё в молодости проявил незаурядные способности в горнозаводском деле и был пожалован от начальства «вольной». Его сын, выдающийся мастер сталеварения Павел Николаевич Швецов проработал на Златоустовском заводе 60 лет, единственный из «кузюков» (коренной златоустовец; появилось от сокращения «куз» - казённые уральские заводы – в XIX веке и сохранилось до наших дней) награжден полным комплектом медалей «За усердие». Бажов изобразил Швецова «дедушкой», видимо, сочтя это более достоверным образом для опытного мастера-сталевара, хотя реальный

помощник Аносова был его ровесником, и на момент описываемых событий им обоим было около тридцати лет.

П. Бажов и К. Скворцов отразили главное: только настоящий Мастер – поэт, творец, увлеченный и ищущий художник, ученый, мастеровой – создают славу своей страны, настоящее искусство, покоряющее мир. В результате слияния западноевропейских традиций с новшествами русских мастеров возник «златоустовский стиль», новая школа авторского украшения оружия. Сказы и драмы – литературный памятник великим российским мастерам.

Но наша гипотеза в процессе работы была опровергнута. Количества исторически верно переданных фактов недостаточно для признания материала исторически достоверным. Литературные произведения, ярко и образно изображая исторические события, знакомят с ними широкий круг читателей и позволяют оценить исторические факты с эстетической точки зрения. Это справедливо и для сказов П. Бажова, и для драм К. Скворцова: они удачно выполняют задачу популяризации темы гравюры на стали и открытия тайны булата, но неприменимы в качестве исторического документа. Реальную картину событий можно получить, изучая документы, хроники, свидетельства очевидцев эпохи, не подменяя ее литературной интерпретацией.

Нам довелось побывать в роли гида, сопровождая группу златоустовских школьников, с неподдельным интересом узнававших новое о родном городе, где всё пропитано историей и, по словам Алексея Иванова, «крылат булат». *Иллюстрации к статье см. на цветной вкладке.*

---

[1] *Окунцов Ю. П.* Златоустовская оружейная фабрика. М.: Изд-во Вече, 2011. С. 16.

[2] Ковавшие славу горному краю. / сост. *Козлов А. В., Заева Л. П.* Златоуст: ООО «Фотомир», 2011. С. 87.

[3] Из интервью с Ф. Н. Яблонским, краеведом, почётным гражданином г. Златоуста, автором «Книги Памяти», взятого автором в декабре 2011 года.

[4] *Верзаков Н., Понутров Н., Черноземцев В.* Златоуст. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1979. С. 40.

[5] Генерал от металлургии Павел Аносов / под ред. *М. Е. Главацкого*. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 83.

[6] *Пешкин И. С.* Аносов. Челябинск: Юж-Урал. кн. изд-во, 1987. С. 186.

А. С. Долгушина

ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСТВА КАК СВОБОДЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ П. П. БАЖОВА

Творчество и свобода – два важных концепта мировой культуры, и реализацию каждого из них можно найти в большинстве произведений мировой классики. В произведениях Павла Петровича Бажова эти концепты реализуются даже на самых поверхностных смысловых уровнях, их довольно легко заметить. Творчеством занимаются почти все герои его произведений, ключевым героем становится мастер, а свобода, собственно, больше всего выражена в своем отсутствии – крепостное право, самодурство помещиков и приказчиков. Но стоит вчитаться в тексты глубже, и мы увидим, что означенная нами проблема решается у Бажова гораздо более сложно.

Действие произведений Бажова проходит в рабоче-крестьянской среде, которая характеризуется не только своими трудными условиями жизни, но и высоким уровнем коллективного творчества: все герои находятся в мире мифологических представлений, полном чудес и неожиданных явлений. Также очень важно, что в то же время все герои заняты беспрерывным трудом. Но среди множества персонажей пристальное внимание автора привлекают те, кому недостаточно одного труда, и такие героя становятся творцами, или мастерами.

Как можно охарактеризовать такого героя? Обратимся к точному и исчерпывающему определению мастера: «М. в сказах ППБ – обычно центральная фигура, его судьба – основа сюжетной линии, а также средоточие философской и эстетической проблематики. В ранних сказах М. – это прежде всего человек «не такой, как все». Его творческий поиск, новаторство обычно указывают на прямую или косвенную связь с тайной силой. В мире сказов такая связь – явление обычное, но отнюдь не нормальное, не соответствующее поведенческой норме»[1]. Здесь обращают на себя внимание два основных момента: непохожесть героя на окружающих и его связь с другим миром. Именно это, в первую очередь, обращает внимание на мастера и выделяет его еще до того, как он приступает к созиданию. Очень ярким пример этого описания является ранняя жизнь самого известного мастера бажовских сказов – Данилы:

«Парнишечко ровно старательный, а все у него оплошка выходит. Все будто думает о чем-то. Уставится глазами на травинку, а коровы-то – вон где! Старый пастух ласковый попался, жалел сиротку, и тот временем ругался:

- Что только из тебя, Данилко, выйдет? Погубишь ты себя, да и мою старую спину под бой подведешь. Куда это годится? О чем хоть думка-то у тебя?

- Я и сам, дедко, не знаю... Так... ни о чем... Засмотрелся маленько. Букашка по листочку ползла. Сама сизенька, а из-под крылышек у ней желтенько выглядывает, а листок широконький... По краям зубчики, вроде оборочки выгнуты. Тут

потемнее показывает, а середка зеленая-презеленая, ровно ее сейчас выкрасили... А букашка-то и ползет...

- Ну, не дурак ли ты, Данилко? Твое ли дело букашек разбирать? Ползет она - и ползи, а твое дело за коровами глядеть. Смотри у меня, выбрось эту дурь из головы, не то приказчику скажу!

Одно Данилушке далось. На рожке он играть научился – куда старику! Чисто на музыке какой. Вечером, как коров пригонят, девки-бабы просят:

- Сыграй, Данилушко, песенку.

Он и начнет наигрывать. И песни все незнакомые. Не то лес шумит, не то ручей журчит, пташки на всякие голоса перекликаются, а хорошо выходит»[2].

Постоянное стремление к созерцательности у героя невольно наводит на мысли, что он находится в каком-то другом, неведомом окружающим людям мире. Дело тут, конечно, вовсе не в мире, а в умении видеть его, в самом творческом внимании Данилы к окружающему. Это один из главных талантов истинного художника. Важным моментом является единство героя и окружающей его природы. Между ними нет конфликта, поэтому игра на рожке становится как бы продолжением самой природы. В этом абсолютная ценность любого творчества для Бажова – творчество должно быть настоящим, естественным, в нем не должно быть и тени искусственного – как в самой природе.

Но природа в сознании людей все же отделена от человека, и единство с ней становится первым шагом к переходу в мир иного, в мир потустороннего. Это мир Хозяйки Медной горы со всеми ее чудесами. Можно сразу заметить, что мир иного может быть явлен только настоящим мастерам, то есть людям, которые выделяются своим творческим сознанием. Таким образом, в сказах Бажова мы напрямую сталкиваемся с одним из главных определений творчества у Бердяева: «Творчество есть продолжение миротворения. Творческий акт есть акт эсхатологический, он обращен к концу мира. Творческий акт есть наступление конца этого мира, начало иного мира»[3].

Идея об открытии нового мира из метафорической становится буквальной: в сказах Бажова каждый человек, причастный к общему мифологическому сознанию, соседствует с миром чудес, с подземным миром Хозяйки Медной горы, который полон волшебства и сокровищ. Вряд ли можно говорить о негативной маркировке этого мира, Хозяйка – героиня не просто демонологическая. Она и ее мир – это просто другой мир, нечеловеческий, он действует по собственным законам справедливости. А так как он не является миром человека, то часто причины и мотивы потустороннего мира остаются человеку непонятным, он открывается только избранным, которые готовы идти путем творчества до самого конца.

История Данилы является историей беспрерывных творческих поисков: сначала он учится малахитному делу по готовым образцам и достигает наивысшего мастерства. Но ему этого мало: «Гладко да ровно, узор чистый, резьба по чертежу, а красота где? Вон цветок... самый что ни есть плохонький, а глядишь на

него - сердце радуется. Ну, а эта чаша кого обрадует? На что она? Кто поглядит, всяк, как вон Катенька, подивится, какой-де у мастера глаз да рука, как у него терпенья хватило нигде камень не обломить»(83). Шаблонность тяготит Данилу, неестественность моделей портит природную красоту камня. Тогда Данила ставит перед собой задачу, которая приводит всех вокруг в недоумение: «Чаша мне покою не дает. Охота так ее сделать, чтобы камень полную силу имел»(81). И тогда он начинает работать над своей собственной чашей, но сам не может достигнуть желаемого результата – все ему кажется, что в его чаше нет настоящей жизни. Данила хочет идти до конца, и для этого отправляется к Хозяйке за совершенным примером – за Каменным цветком. Он остается мастером в горных недрах Хозяйки для того, чтобы постичь все тонкости настоящего мастерства. Именно этот путь полного самоотречения, путь, пройденный до конца, и является путем настоящего творца к обретению полной свободы.

Другим отличным примером пути мастера является жизнь сына Данилы – Мити. Его отличает в первую очередь необычная внешность – он горбат. Но это не делает его озлобленным, наоборот, внешняя непохожесть переходит во внутреннюю индивидуальность. Внутренняя духовная гармония и умение нести ее в мир является главной творческой силой Мити: «А это все Митюнька - главная причина. Он в семье-то ровно огонек в лесу: кого развеселит, кого обогреет, кого на думки наведет» (114). Далее он обучается ремеслу огранки, которое потом становится настоящим творчеством: собственным путем Митя учится из самых простых материалов создавать настоящие шедевры тонкости и красоты. Дойти до такой идеи ему помогает Хозяйка, которая указывает ему подходящий материал. Он делает веточки различных ягод из самого дешевого материала – из змеевика. Но каждая из них дышит простотой настоящей жизни. Когда злобный барин растаптывает его любимую работу у него на глазах, Митя просто исчезает, и ничего более о нем узнать оказывается невозможным, он как сквозь землю проваливается, точнее, проваливается в иной мир.

«М. преступает через поведенческий канон во имя высшей для него правды; такое поведение оправдано, но оно делает человека в высшей степени уязвимым, неизбежно ведет к столкновению – социальному (“Хрупкая веточка”) или “мистическому”»[4]. Социальное столкновение в случае Мити приводит к фатальным последствиям, но чаще всего оно не оборачивается большой трагедией и остается в обычных рамках непонимания между творцом и толпой. Редко толпа переходит в открытое столкновение с мастером, обычно оно проходит на идейном уровне. Мистическое столкновение заканчивается для героев трагически, особенно с точки зрения толпы, но часто для творца подобное положение оказывается движением вперед. Пропавший в горе Хозяйки Данила считается всеми погибшим – людям трудно воспринять переход в потусторонний мир чистого творчества как продолжение жизни. Что же в итоге происходит с Данилой? Его вызволяет Катя, то есть при помощи любви он вновь обретает возможность жить в мире, и Хозяйка при

этом дарит ему возможность пользоваться высшими знаниями, которые мастер получил в ее горе.

Идея творчества как перехода в бесконечность очень точно определяется у Бердяева: «Творчество для меня не столько оформление в конечном, в творческом продукте, сколько раскрытие бесконечного, полет в бесконечность, не объективация, а трансцендирование. Творческий экстаз есть прорыв в бесконечность»[5].

Чем же является этот прорыв в бесконечность? В первую очередь, это выход за рамки личного. Деятельность мастера не только приносит ему личную пользу, но и позволяет перейти на качественно другой уровень: «Человек, поддающийся искушению на том или ином уровне, приближается к снятию границы между человеческим и природным, причем тем более полно, чем более высокий уровень задействован. Однако на уровне личной жизни это, как привило, оборачивается личной трагедией героев.

Поддаваясь искушению, человек лишается поддержки сказочного социума, оказывается целиком во власти тайной силы, в результате чего погибает. Однако такая гибель необходима, поскольку дает возможность всему обществу в определенный момент возродиться в новом качестве, т.к. приводит к максимальному напряжению духовных и душевных сил персонажей»[6]. Это и есть первый шаг к истинной свободе. Когда человек перестает жить для одного только себя, его деятельность становится сверхличной, она обращается в путь художника. Именно такие люди способны качественно изменить духовный облик окружающего их мира, именно они совершают переворот в идеях и в жизнях окружающих их людей.

Подобные идеи мы находим в философских рассуждениях Бердяева: «Творческий акт всегда есть освобождение и преодоление. В нем есть переживание силы. Обнаружение своего творческого акта не есть крик боли, пассивного страдания, не есть лирическое излияние. Ужас, боль, расслабленность, гибель должны быть побеждены творчеством. Творчество по существу есть выход, исход, победа. Жертвенность творчества не есть гибель и ужас. Сама жертвенность – активна, а не пассивна. Личная трагедия, кризис, судьба переживаются как трагедия, кризис, судьба мировые»[7].

Другое важное соотношение – бесконечности и вечности. Это еще один переход к свободе, и хорошей иллюстрацией к нему становится вывод сказа «Хрупкая веточка»: «Митюха вышел и куда-то девался. Так и найти не могли, а поделку его и потом люди видали. Кто понимающий, те узнавали ее» (127). Именно здесь концепт творчества напрямую соприкасается с концептом свободы. Что бы ни случилось с мастером, в каких бы тяжелых условиях ни проходила его жизнь, творчество становится настоящим путем к свободе. Ведь произведения мастера живут во времени, живут в веках и являют собой настоящий гимн творческой свободе. Это свобода от окружающих обстоятельств, это свобода от времени и

пространства, это свобода от любого вида внешнего давления или внешней власти. Разве может любой вид тирании быть сильнее истинного произведения искусства?

«Погляди-ко, погляди, дружок, на бабку Анисью. Давно жила. Косточки мои, поди, в пыль рассыпались, а нитка моя, может, и посейчас внукам-правнукам служит. Глядишь, кто и помянет добрым словом. Честно, дескать, жизнь прожила и по старости сложа руки не сидела. Али взять хоть Васю Торокина. С пеленок его знала, потому в родстве мы да и по суседству. Мальчонком стал в литейную бегать. Добрый мастер вышел. С дорогим глазом, с золотой рукой. Изобидели его немцы, хотели его мастерство испоганить, а что вышло? Как живая, поди-ко, сижу, с тобой разговариваю, памятку о мастере даю - о Василье Федорыче Торокине.

Так-то, милачок! Работа - она штука долговекая. Человек умрет, а дело его останется. Вот ты и смекай, как жить-то»(218).

Это вывод сказа «Чугунная бабушка», и здесь напрямую проводится идея прорыва в вечность-бесконечность. Как и любое настоящее творчество у Бажова, мастер Торокин придумывает идею, поразительную в своем сочетании простоты и естественности. Самое главное: его работа абсолютно бескорыстна и лишена поисков личной выгоды, это прохождение пути творца через обучение по готовым стереотипам к настоящему творческому акту свободы.

Таким образом, мир сказов Бажова оказывается полем интересной реализации концептов творчества и свободы, а точнее перехода категории творчества в категорию свободы. Свобода - это, прежде всего, выбор Пути, в первую очередь, своего личного творческого пути. Свобода – это отказ от личного ради идей сверхличного, ради поиска высшей правды, которая часто приводит к гибели творца. Свобода – это прорыв в вечность, прорыв за рамки одного мира в мир бесконечного и чистого творчества. И все это невозможно без выбора, сознательного выбора своей дороги бесконечных творческих поисков.

---

[1] *Жердев Д.* Мастер как тип персонажа сказов П. П. Бажова. // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С 247.

[2] *Бажов П. П.* Медной горы Хозяйка: Уральские сказы. М.: Дет. лит., 2002. С. 65. Далее тексты П. П. Бажова цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

[3] *Бердяев Н.* Самопознание. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1940_39_00.htm

[4] *Жердев Д.* Мастер как тип персонажа сказов П. П. Бажова. С. 248.

[5] *Бердяев Н.* Самопознание.

[6] *Жердев Д.* Мастер как тип персонажа сказов П. П. Бажова. С. 247.

[7] *Бердяев Н.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://krotov.info/library//02_b/berdyaev/1914_sense.html

Е. А. Кислова

ПРОТОТИПЫ СКАЗОВ П. П. БАЖОВА. ПОПЫТКА ОСМЫСЛЕНИЯ

В сказах П. П. Бажов традиционно обращается к историческим событиям, но не передает события документально, а конструирует новый художественный мир, опираясь, ориентируясь или отталкиваясь от исторических реалий.

Попытка узнать, сколько в сказах правды, а сколько вымысла, предпринималась неоднократно. Важно понять, каким методом пользовался П. П. Бажов, оставляя неизменными отдельные исторические факты, преображая другие. Скажем, почему в некоторых сказах писатель оставляет подлинные имена деятелей нашей истории, а в других имена меняются, остаются лишь отдельные факты.

Сам П. П. Бажов великолепно разбирался в использованном материале. Его часто называли профессиональным историком, поражались его энциклопедическим знаниям, да и сам писатель говорил: «история – мой хлеб», оговариваясь, правда, что он «всегда был историком, не настоящим, конечно, и фольклористом, тоже не очень правоверным»[1].

П. П. Бажов крайне внимательно относился к историческим деталям, фактам: «Человек совершенно не считается с исторической обстановкой»[2]. «С историей Урала у нас плохо так, что и хуже не может быть. Займётся же когда-нибудь наш университет этим непаханным полем, над которым теперь увидишь лишь малюсенькую горсточку людей, вооружённых доисторическими орудиями производства»[3].

Сказы П. П. Бажова также основаны на реальных фактах: «Считайте это – ересью, а я продолжаю думать, что знание материала в писательской работе должно занимать первое место, а не второе»[4]; «Сказ ведь, знаете, штучка ажурная, которая может держаться лишь на очень прочном фундаменте, а не на тумане»[5]. Все же в сказах отражено сознание простого рабочего человека, интерпретирующего события по-своему; сказы – авторские произведения, несомненно, включающие творческое сознание их создателя. Эйхенбаум, анализируя творчество Гоголя, конкретизирует жанр сказа: «текст слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций. <…> Слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной»[6]. Естественность, выразительность речи часто достигается, в том числе благодаря фантазии рассказчика.

Вне сомнения, изучать историю Урала по сказам невозможно, однако нередко сказы дают новое осмысление фактов, толчок к оригинальным исследованиям. Исследователь творчества П. П. Бажова Р. Р. Гельгардт пишет: «Историзм является одним из отличительных признаков сказов П. П. Бажова.

Многие его сказы можно назвать произведениями исторического жанра, воссоздающими ряд типических черт устного народно-поэтического творчества рабочей среды»[7].

Быту, атмосфере жизни в сказах можно доверять. Проследим, как трансформируется образ исторической личности, так как нередко П. П. Бажов ориентируется на изображение конкретного человека в сказах. Попробуем проследить, какие детали биографии оказались определяющими при создании сказа, как преобразуется реальное историческое лицо в сказах П. П. Бажова.

Исторический аспект сказов анализировали Р. Р. Гельгардт, В. В. Блажес, Н. А. Езовских и другие исследователи. Вспомним результаты проделанных исследований.

Сказ *«Ермаковы лебеди»*. Р. Р. Гельгардт пишет: «Бажов создавал сказ «Ермаковы лебеди» как воспоминание «чусовских стариков» о своем знаменитом земляке. Любопытно, что писатель разрабатывает преимущественно те вопросы, о которых в письменных источниках нельзя найти надежных фактических данных»[8]. Далее: «Образ Ермака, воплощающий тот национально-русский тип и характер, который оформился в конкретных исторических условиях, писатель зарисовывает в традициях старого русского народно-поэтического творчества»[9]. В. В. Блажес продолжает: «Писатель применяет принцип двойного прочтения текста. Иными словами, он подает информацию на грани правды-неправды. Если читатель принимает точку зрения рассказчика, то воспринимает все как правду, потому что для рассказчика всеобщая молва всегда несет истину. Если же читатель не принимает позицию рассказчика, то волен сомневаться, что-то домысливать...»[10].

Ермак – фигура в российской истории легендарная, окруженная множеством загадок. Немногочисленные архивные материалы и документы позволяют художникам оригинально, индивидуально разрабатывать образ Ермака. Сказ П. П. Бажова отчасти был воспринят как очередная, правомерная трактовка исторических событий.

Анализируя сказ *«Иванко-Крылатко»*, Л. Митрофанова вспоминает письмо П. П. Бажова к М. А. Батину от 20 ноября 1949 г.: «Автор подчеркивает, что в своих сказах всегда идет «от фактов и наблюдений действительности»: «Если рассказываю об Иване Бушуеве, замечательные работы которого можно и сейчас видеть в Оружейной палате. Был у него соперник – немец, только звали его не Штоф и был он не один, а братья Шааф»[11].

Юный исследователь творчества П. П. Бажова Григорий Воробец сопоставлял сказы «Коренная тайность» и «Иванко-Крылатко» с документальной историей создания булатной стали и развития гравюры на стали в Златоусте. Действительно, Иванко-Крылатко П. П. Бажова весьма отличается от реального Ивана Бушуева.

Сказ написан во время Великой Отечественной войны, входит в цикл

сказов о немцах – очевидно стремление показать своеобразие, уникальность уральских мастеров и беспомощность немцев, в то время врагов. Писатель сознательно искажает некоторые факты, придавая реальной истории большую выразительность, необходимую для времени создания (1942 г.). Л. Митрофанова пишет: «В сказе П. П. Бажов утверждает духовное богатство и природную одаренность русского человека, а тем самым его право на счастье, на будущее. Может быть, именно поэтому П. П. Бажов не упоминает о преждевременной смерти Ивана Бушуева, здоровье которого было подорвано многолетней работой с металлом, кислотами, ртутью. Реальный Бушуев умер в 35 лет. По законам волшебной сказки после успешного испытания героя ждет обязательная награда – чаще всего это свадьба»[12].

В 1988 г. на привокзальной площади Златоуста появился памятник Ивану Бушуеву. Григорий Воробец определил, что скульптор и художник В. П. Жариков при создании памятника ориентировался не на реального мастера Бушуева, а на образ Иванко-Крылатко, созданный Бажовым. Так творческий образ входит в сознание людей и затмевает реальную историческую фигуру. Пегас – крылатый конь Бушуева, стал символом Златоуста, украшая герб города. Герб был утвержден в 1966 г., автор его тот же В. П. Жариков.

Н. А. Езовских побывал в Асбесте, месте действия сказа *«Шелковая горка»,* пытаясь отыскать, кто же послужил прототипом Юрки Шмеля и Марфуши: «Фамилия Шмелевы взята великим сказочником не с потолка: старинная невьянская мастеровая фамилия»[13].

Р. Р. Гельгардт пишет, что «рассказ Бажова об известном на Урале в начале XVIII столетия искусства ткать асбестовую пряжу имеет под собой реальное историческое основание. Но ни в печатных трудах, ни в сборниках архивных документов не найдены свидетельства о том, при каких условиях изобретение было сделано и кто был изобретателем. Создать сказ вокруг этого события из истории отечественной промышленности можно было только путем творческого воображения»[14], далее исследователь продолжает: «Бажов даже не упомянул имени изобретателя Худоярова, так же как он в сказе об уральском асбесте («Шелковая горка») не называл имени Софрона Согры, подлинного открывателя асбестовых залежей. По-видимому, Бажова сама по себе не привлекала возможность всесторонней опоры на исторически достоверные факты, т. е. то, к чему стремится историк или такой писатель, который ограничивает свои задачи художественным иллюстрированием отдельных эпизодов истории русской истории»[15].

Сказать, почему писатель не называет имя конкретного деятеля достаточно сложно, разными причинами может руководствоваться художник. Вполне вероятно, что в сказах, где имя искажается, стоит задача показать человека конкретной среды, конкретной эпохи. Звать его могут как угодно, важно, что он способен творить.

Обратим внимание на личность *Данилы Зверева* – человека, которого П. П. Бажов знал лично. Если у предыдущих героев достаточно внушительная временная дистанция с эпохой П. П. Бажова, писатель ориентировался на архивы, на оставшиеся документальные и фольклорные материалы, то Данила Кондратьевич Зверев – современник писателя. Популярным мнением является мысль о том, что Данила Зверев является прототипом Данилы Мастера. Точно известно, что прототипом Тяжелой Котомки в сказе «Далевое глядельце» (1946) стал Данила Зверев.

Данила Кондратьевич Зверев – уникальный уральский горщик, обладающий удивительным знанием и чутьем на камни. Родился в деревне Колташи в Режевском районе в 1858 г. Был учеником Самойлы Прокопьича Южакова и его сыновей. Благодаря ему, открыты месторождения бериллов, рубинов, топазов, турмалинов (р. Адуй, Серебрянка, Черемшанка). В 1912 г. академик Ферсман познакомился с Данилой Кондратьевичем Зверевым и, высоко оценив способности уральского горщика, консультировался с ним. Зверев отбирал камни и участвовал в изготовлении методом флорентийской мозаики знаменитой карты Франции. В начале 1930-х гг. со Зверевым познакомился П. П. Бажов (встреча произошла на Обсерваторской улице, по иронии судьбы сейчас улица носит имя Бажова). Уникальные уральские писатель и горщик неоднократно общались.

Мы познакомились с внучкой Д. К. Зверева (Карпова Светлана Владимировна), записали воспоминания об их выдающемся дедушке. Личность Данилы Кондратьевича Зверева достойна полноценного исследования. Сейчас же мы обратимся к сказам П. П. Бажова и к некоторым фактам биографии Д. Зверева.

Прообразом Тяжелой Котомки в сказе «Далевое глядельце» стал Данила Зверев. Действительно, прозвище Тяжелая Котомка у Данилы Кондратьевича было. В статье «Знаменитый Колтошанин» А. Ивунин пишет: «у Зверева был трудный путь. Недаром близкие его звали в старости «дедушкой с тяжелой котомкой»[16].

Сказ начинается со слов: «Знаменитых горщиков по нашим местам немало бывало. Случались и такие, что по-настоящему ученые люди, *академики их профессорами* величали и *не в шутку дивились, как они тонко горы узнали, даром что неграмотные*. …Дело, понятно, не простое, - не ягодку с куста сорвать. *Не зря одного такого прозвали Тяжелой Котомкой*. Немало он всякого камня на своей спине перетаскал. А сколько было похожено, сколь породы перекайлено да переворочено, - это и сосчитать нельзя. …Только и то сказать, *этот горщик - Тяжелая-то Котомка, - не из первых был. Сам у кого-то учился*, кто-то его натолкнул и на дорогу поставил. В *Мурзинке* будто эта зацепка случилась»[17].

Первые фразы сказа человека посвященного сразу отсылают к личности Данилы Кондратьевича Зверева: у Зверева, действительно, было прозвище

«Неграмотный профессор»; академик Ферсман, действительно, консультировался со Зверевым; прозвище Тяжелая Котомка принадлежало Звереву и, действительно, он был не первый горщик – учился у Самойлы Южакова в Мурзинке.

Настоящее имя Зверева в тексте не встречается (Д. Н. Мамин-Сибиряк в очерке «Самоцветы» также пишет о Звереве, не называя его имени: ««Возникает закономерный вопрос: почему же Мамин-Сибиряк, зная Зверева, оговорил имя его в очерке «Самоцветы»? Причина, вероятнее всего, в том, что писатель не хотел терять колорит, вкраплять действительные имена в художественную ткань произведения»[18]).

После небольшого экскурса в историю Мурзинки П. П. Бажов вновь возвращается к личности Зверева: «Горщик, которого потом *Тяжелой Котомкой* прозвали, в те годы парнишкой был. Родом он *то ли из Колташей, то ли из Черемисской*, неподалеку от Мурзинки. *Рос в сиротстве со своей бабушкой*. Старушка старательная, без дела не сидела, только ведь старушечьим ремеслом - пряжей да вязаньем - не больно прокормишься. *Парнишке и пришлось с малых лет кусок добывать*. По сиротскому положению, ясное дело, не приходится работу выбирать: что случится, то и делал. *Подпаском бывал, у богатых мужиков в работниках жил, на поденные работы хаживал*. И звали его в ту пору Трошей *Легоньким*»[19].

Рано Данила Зверев осиротел, ушел жить к своей бабушке, избушка которой находилась на окраине деревни. Горщики частенько останавливались у нее переночевать, и мальчик слушал истории горщиков, с 8 лет, как вспоминают его внучки, прогуливаясь с ними по лесам. В одну из первых прогулок будущий горщик нашел свой первый алмаз.

Здоровьем и крепким телосложением Данила не отличался, его и прозвали Легоньким.

Выделенные нами цитаты из сказа – единственные детали биографии горщика Данилы Зверева, далее сюжет развивается в соответствии с замыслом П. П. Бажова, к образу Данилы Зверева возвращается П. П. Бажов лишь в финале: «Стал Троша Легонький знаменитым горщиком, и звали его уж подругому - Тяжелой Котомкой. Немало он новых мест открыл. Работал честно, не хитничал, не барышничал. Терпеливых камешков целый мешок накопил, а далевого глядельца так увидеть ему и не пришлось»[20].

Таким образом, для П. П. Бажова главной деталью биографии Зверева оказывается его талант горщика.

В «Каменном цветке» очевидных совпадений совсем мало: совпадают имена ученика и мастера: Данило и Прокопьич (у Самойла Южакова отчество Прокопьич); все остальные детали не дают повода говорить о прототипе Данилы Зверева. С тем же успехом можно вспомнить яркий эпизод в сказе «Жабреев ходок», когда Жабрей угощает ребятишек конфетами, купленными

на вырученные деньги после «фарта». По воспоминаниям внучек, Данила Зверев после удачно вырученных денег за камни частенько привозил в родную деревню телегу со сладостями, угощая всех подряд. Можно вспомнить сказ «Железковы покрышки» и талантливого мастера Евлаху. По воспоминаниям внучек Зверева, Данила Кондратьевич обрабатывал малахит, и похожая на покрышки работа у него была. Однако мы не в праве, опираясь на похожие факты, утверждать, что Данила Зверев является прототипом героев всех четырех сказов.

С уверенностью можно говорить лишь о сказе «Далевое глядельце», но и здесь личность Данилы Зверева лишь помогла раскрыть образ Троши Легонького – Тяжелой Котомки. «Как складывается сказочная деталь, - это об'яснить не умею. Причина, вероятно, в том-же, о чём уже говорил выше: образ не выдумывается, а берётся готовым с деталями. Правда, он видоизменяется, преобразуется в зависимости от основной мысли автора, но, как говорят строители, не выходя из габаритов»[21].

Вне зависимости от временной дистанции, т.е. знал ли П. П. Бажов человека лично, или пользовался архивами и воспоминаниями народа, писатель сохраняет в художественном образе лишь те черты реальной исторической фигуры, ставшие определяющими при создании образа. «Рисуя людей труда, Бажов исходил из своего понимания исторической роли той социальной среды, которая воплощена в представителях рабочего класса. Из реального многообразия характера человека писатель отбирал и оттенял лишь стороны, какие он считал основными, определяющими личность своих положительных героев. Идейно-художественная позиция Бажова, основанная на нормах эстетики народного словесного искусства, обусловливает собой закономерности создания образов. Закономерности эти прослеживаются во всем сказовом творчестве писателя»[22]. Или так воспринимает личность народ, или так необходимо писателю, но создается совершенно самостоятельный герой, обладающий некоторыми сходствами с прототипом. Созданный герой, благодаря мастерству автора, оказывается более выразительным, затмевает реальную историческую фигуру, оставаясь в сознании читателей, постепенно обретая самостоятельность (яркий пример – памятник Бушуеву).

---

[1] *Бажов П. П.* Письмо к Скорино от 17 сентября 1946 г. // Собр. соч. в 3-х томах. Москва: Издательство «Правда», 1976. Т. 3. С. 326.

[2] ОМПУ. Ф.2 (Фонд Бажова). Ед. хр.: КП 11218/1144 (письмо П. П. Бажова А. А. Суркову). Л. 3.

[3] ОМПУ. Ф.2 (Фонд Бажова). Ед. хр.: НВФ 5108 (Копии писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку, 1940-е гг.). Л. 32.

[4] ОМПУ. Ф.2 (Фонд Бажова). Ед. хр.: НВФ 5108 (Копии писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку, 1940-е гг.). Л. 52

[5] ОМПУ. Ф.2 (Фонд Бажова). Ед. хр.: НВФ 5108 (Копии писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку, 1940-е гг.). Л. 76

[6] Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя. Интернет-ресурс: http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html

[7] *Гельгардт Р. Р.* Стиль сказов Бажова. Очерки. Пермь: Пермское книжное издательство, 1958. С. 260

[8] Там же. С. 294.

[9] Там же. С. 78.

[10] *Блажес В. В.* «Ермаковы лебеди», сказ. // Бажовская энциклопедия. Под ред. *В. В. Блажеса, М. А. Литовской*. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 128.

[11] *Митрофанова Л.* «Иванко Крылатко», сказ. // Бажовская энциклопедия. С. 167.

[12] Там же.

[13] *Езовских Н. А.* Здравствуйте, Павел Петрович! Невьянск, 2000. С. 59.

[14] *Гельгардт Р. Р.* Стиль сказов Бажова. С. 322

[15] *Гельгардт Р. Р.* Об исторических мотивах в сказах П. Бажова // Павел Петрович Бажов. Сборник статей и воспоминаний. Молотов: Молотовское книжное изд-во, 1955. С. 156

[16] *Ивунин А.* Знаменитый колтошанин // Уральский следопыт. № 4. 2000. С. 17

[17] *Бажов П. П.* Далевое глядельце // Собр. соч. Т. 2. С. 119.

[18] *Ивунин А.* Знаменитый колтошанин. С. 18.

[19] *Бажов П. П.* Далевое глядельце. Собр. соч. Т.2. С. 120

[20] *Бажов П. П.* Там же. С. 128

[21] ОМПУ. Ф.2 (Фонд Бажова). Ед. хр.: НВФ 5108 (Копии писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку, 1940-е гг.). Л. 33.

[22] *Гельгардт Р. Р.* Стиль сказов Бажова. С. 62

А. В. Комадей

ЭКФРАСИС В СКАЗОВОЙ ПРОЗЕ П. П. БАЖОВА. ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Мы думаем, никто не будет спорить, что поэтика изображения присутствует в сказовой прозе Бажова. «Словесную живопись» сказов первым отметил ещё Р. Р. Гельгардт. В своей монографии «Стиль сказов Бажова» исследователь выделил «галерею портретов» бажовских персонажей и предпринял попытку анализа внешних изобразительных деталей, конструирующих художественный образ. Говоря о «портретной зарисовке», «обрисовке последовательно совершаемых действий», исследователь фиксирует внимание на изображении характера персонажа: «“сигнализация от внешнего к внутреннему” как прием показа человека может выступать не только обычным средством “статической” словесно-живописной зарисовки. Она способна служить и для раскрытия личности персонажа в самом действии. Тогда этот прием оформляет мотивы, которые активно включаются в развитие сюжета повествования»[1]. Но изобразительные средства художественного языка, во многом направленные на психологическую характеристику личности, также обращены и на «предметы визуальной действительности», или, как мы их называем вслед за исследователем Е. В. Яценко, «визуальные артефакты»[2], которые широко представлены в сказовой прозе Бажова.

В сказах мы открываем богатую «галерею» визуальных артефактов: малахитовая шкатулка и ее содержимое (драгоценные украшения), шелковый «патрет», «махонькая» пуговка, малахитовая палата в Зимнем дворце, малахитовые бляшки, каменный цветок, каменная чаша, каменная веточка крыжовника, златоустовская сабля с золотой рисовкой, фигурка «Старуха с прялкой» («Пряха»), рисунок на береговом камне, малахитовые крышки для подарочного альбома и т. д. Как входят в нарративную структуру сказов визуальные артефакты, какими способами и приемами описываются, в какой форме присутствуют в произведении, как функционируют в тексте?

Конкретным воплощением, формой «нарративной живописи» (возможно, не единственной) в литературе выступает экфрасис, и мы сфокусировали свое исследование именно на нем. Прежде всего, необходимо сказать, что в литературоведении понимают под экфрасисом (и что мы понимаем под ним). Самый термин считается изобретением поздней риторической науки (ekphrasis, др.-греч. ἔκφρασις от ἐκφράζω – высказываю, выражаю). В словаре актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тамарченко читаем: «Экфрасис – риторическая *фигура,* означающая *описание* визуальных объектов (реальных или вымышленных) в художественном тексте, особенно визуальных произведений искусства»[3].

Итак, в классическом литературоведении экфрасис обозначает словесное описание предметов изобразительного искусства. В более широком плане, учитывая представленность в литературных текстах 20 века предметов визуальной действительности («артефактов»), с традиционной точки зрения не относимых к произведениям искусства, экфрасис является «словесным выражением визуальной образности». Мы будем понимать экфрасис в его последнем, широком значении.

На основе анализа поэтики изображения в сказах мы попытаемся предпринять попытку типологической классификации бажовского экфрасиса. Свою классификацию мы основываем на его типах, выявленных в работах таких исследователей, как Н. В. Брагинская, В. В. Бычков, Л. М. Геллер, К. М. Кантор, О. А. Клинг, Е. В. Яценко и др., дополняя ее новыми критериями, возникшими в ходе анализа.

Разбирая лексическую основу слова «экфрасис», Р. Ходель обращает внимание на то, что она отражается в самом литературном явлении. На этом основании исследователь предлагает рассматривать «литературоведческий термин «экфрасис» <…> в двух аспектах, на уровне (а) предмета и на уровне (б) повествования»[4].

В ходе анализа изобразительной поэтики произведения нам необходимо определить, *что* описывается, *как* описывается, *кем* описывается, а также необходимо не упустить из виду *–где* описывается, т.е. принимать во внимание все особенности жанра, рода, стиля, эпохи, к которым принадлежит произведение. Охарактеризованными должны быть как *формальные,* так и *содержательные* принципы описания в экфрасисе.

В рамках данной статьи мы рассматриваем лишь два экфрастических отрывка одного сказа П. П. Бажова.

В сказе «Горный мастер» мы выделили отрывки, в центре которых визуальный артефакт – малахитовые бляшки, созданные Катей, невестой Данилы. По «носителю» изображения, материалу, т. е. по *описываемому референту этот артефакт является предметом декоративно-прикладного искусства.*

Сразу определим, что перед нами пример *немиметического атрибутированного* экфрасиса, т.е. референт отсутствует в истории художественной культуры. Данный артефакт является плодом воображения реального автора: малахитовые бляшки с таким узором *реально* существуют только в мире изображенной художественной действительности. Это указывает на абсолютную уникальность артефакта и специфику его роли в тексте. Бляшки *фактически* изготовлены Катей: два раза она добывает камень, два раза изготавливает бляшки, в тексте сказа присутствует два экфрасиса. «*Авторство* экфрасиса в тексте художественного произведения представляется чрезвычайно важным, ибо, будучи носителем огромного пласта культурно-исторической, эстетиче-

ской информации, экфрасис расшифровывает мировоззрение, социальную принадлежность, философию интерпретатора изображения»[5].

С самого начала поиски подходящего камня для бляшек окутаны совпадениями, «не случайно» – камень «как раз по своим мыслям»[6] Катя находит. Катя вспоминает Данилу, и ей «горько стало, <…> Так слезы на землю и каплют. Поплакала, глядит – у самой ноги малахит-камень обозначился» (С. 105). Определенно не без помощи тайной силы: «в этой находке угадывается содействие Малахитницы»[7], одна она хозяйка уральских самоцветов. Однозначной трактовки «авторства» помощи в сказе мы не находим, и в этом отношении важным представляется трактовка самой героини.

Первый экфрасис умещается в одно предложение (структурно мы выделяем три), но подготавливает его весь предыдущий текст: «И узор редкостный**.** *Будто из середины-то дерево выступает, а на ветке птица сидит и внизу тоже птица.* Явственно видно и сделано чисто» (С. 108). Этот экфрасис имеет строгую композицию. Первое предложение выступает своеобразной экспозицией экфрасиса. Ранее в тексте сказа уже упоминался узор дважды, с разных точек зрения: самой Кати и мастеров в лавке. Первый раз, когда Катя распилила камешек, «видит – узор на редкость пришелся» (С. 106): т. е. она сама может оценить красоту узора камня, это характеризует ее эстетические взгляды. Второй раз об узоре говорят мастера в лавке, куда Катерина пришла сдавать изготовленные ею бляшки. Пытаясь убрать конкурента, они «припевают» хозяину лавки: «Много ноне на эту поделку мастеров развелось. Только камень переводят. Того не понимают, что *для бляшки узор хороший требуется*» (С. 107). Ими выражается главный критерий мастерства – понимать материал, знать, с чем работаешь. Так, пытаясь отвадить, осмеять «новоявленного мастера», своими репликами подготавливая творческую неудачу Кати, мастера заведомо дают высокую оценку узору. Первое и второе упоминание узора еще его не описывает, а предваряет, создавая интригу вокруг «перводела» – ведь бляшки уже готовы.

Во втором предложении экфрастического отрывка является сам узор. Уже Гельгардтом было отмечено, что «узор камня оказывается сюжетным: в нем обозначились две птицы: одна на дереве, другая внизу. В образах птиц символически представлены Катя и Данило. Повторяющийся узор камня указывает на то, что должно произойти в жизни. И действительно, Кате мерещится Данило, и она бросается к нему с дерева (эпизод в лесу). На другом камне узор изображает двух летящих друг к другу птиц. «Сюжет» узора предрешает исход событий»[8]. Но первый экфрасис не показывает то, что должно произойти, в нем отражается уже наличествующее – в «сенсуалистическом поле» Кати присутствует Данило, у Данилы Катерина. Все мысли героини только о пропавшем женихе: с мыслями о Даниле она ищет камень («Данилушку вспомнила» – «малахит-камень» «как раз по (ее) мыслям обозначился»), с мыслями о нем выполняет

работу: «Только как за станок садится, все про Данилушку вспомнит» (С. 105). Данило тоже не выпускает из мыслей свою невесту, когда Хозяйка ставит его перед выбором, остаться у нее или уйти с Катей он отвечает: «Не могу людей забыть, а *ее каждую минуту помню*» (С. 113). Анализируя психологический портрет, личность персонажа Гельгардт определяет эстетико-философские взгляды писателя: «Живописные или скульптурные изображения … несут на себе печать внутреннего мира художника, отражают его личное, всегда эмоциональное, отношение к реальной действительности»[9]. Таким образом, в малахитовых бляшках на сюжетном уровне отражаются/дублируются чувства и эмоции героев. Экфрасис же в таком случае становится *«мимесисом состояния»*[10], фиксацией в артефакте внутренних переживаний героев.

В последнем предложении первого экфрастического отрывка утверждается качество материала и качество работы исполнителя. Гельгардт объясняет успех работы Кати магическим вмешательством: «Таким путем Хозяйка помогает Кате получить необходимый заработок и вместе с тем показывает ей красоту узора камня, заставляет ее понять, что форма обработки природного материала должна быть согласована с его качествами»[11]. Из формальных характеристик артефакта заведомо (по материалу – малахит – «зеленый») известен цвет; в первом случае подробно даны форма и размеры, важно – не уже готовых бляшек, а еще необработанного камня: «Камешок небольшой, вроде плитки. Толщиной пальца в три, шириной в ладонь, а длиной не больше двух четвертей» (С. 105). Эти «количественные данные» комментируются героиней с точки зрения исполнения, что представляет ее как сведущего в камнерезном деле человека: бляшек выйдет много и «потери самый пустяк» (С. 105), т. е. камень она зря не «переведет».

Получив высокую оценку бляшкам и приличный гонорар за свою работу («радуется, – сколько денег получила!» – С. 108), Катя, рефлексируя о случившимся, изначально имея фаталистический взгляд («Случай, видно, счастливый подошел»), «потом и хватилась: – А не Данилушко ли это мне весточку подал?» (С. 108). Теперь свою первую удачу в камнерезном деле она интерпретирует как помощь, сигнал от любимого. Важно заметить, что в случае с «перводелкой» Катя видит ситуацию помощи комплексно: «Это мне Данило сам такой *камень* подложил и *узор* вывел» (материал и техника исполнения). Еще ранее Кати, подчеркивая уникальность узора бляшек, хозяин лавки, которому Катя сдала свою поделку, говорит покупателям: «Такого узора еще не бывало. Полевского мастера Данилы работа. Лучше его не сделать» (С. 108). Происходит как бы подмена автора произведения, что открывает горизонты мистической интерпретации смысла появления бляшек.

Мысль о возможном свидании с любимым подталкивает героиню бежать на Змеиную горку, там перед ней «раскрывается гора»[12]: «Стоит она на каком-то высоком дереве, *на самой вершине* <…> видит – идет кто-то *внизу,*

на Данилушку походит и руки *вверх тянет*, будто сказать что-то хочет. Катя свету не взвидела, так и *кинулась* к нему…» (С. 110). Повторяющийся образ дерева, как бы подтверждает предположение героини: она стоит на дереве, как птица на узоре бляшки сидит на ветке дерева (самоидентификация). Катя и Данила символически отождествляются с птицами, четко прослеживается оппозиция верх/низ, мир людей/подземный мир, мир горы: Катя находится на горе, «забралась на самую Змеиную горку» – Данило, по словам героини, «в горе учится» (С. 104). Экфрасис расширяет пространство: узор бляшек показывает возможность (и важность) движения по вертикали «с препятствиями» и герои, желая воссоединиться, стремятся друг к другу навстречу, что отражено на лексико-семантическом уровне. Неопределенность местоположения героини, «миражность» происходящего передается в тексте неопределенными местоимениями.

Во второй раз к изготовлению бляшек Катя подходит уже с осознанием закономерности случившегося: «Пилит да загадывает: – Коли такой же издастся, значит, не поблазнило мне – видала я Данилушку. Вот она и торопится распилить. Поглядеть-то ей поскорее охота, как *по-настоящему узор выйдет*» (С. 111). Важно отметить визуальную семантику глаголов в приведенном отрывке.

«Отпилила Катя досочку – узор и обозначился. Еще лучше того-то. *Птица с дерева к низу полетела, крылья расправила, а снизу навстречу другая летит.* Пять раз этот узор на досочке. Из точки в точку намечено, как поперек распилить» (С. 111). Первые два предложения предвосхищают и репрезентируют узор обобщенно с оценочной точки зрения *всевидящего* повествователя. Описание непосредственно узора, как и в предыдущем случае, свернуто в одно предложение, но главное – динамика, направленность в нем переданы. Воспроизводятся образы узора первых бляшек: две птицы, дерево, но появляется образ расправленных крыльев, который и передает движение. Акцент сделан на повторяемости узора – «пять раз». Подробно не вдаваясь в нумерологическую символику, отметим лишь, что это число в истории человеческой цивилизации связано с динамизмом, общением и созиданием. Завершает отрывок «технический момент», но с таинственным объяснением.

Как уже отмечалось выше, «сюжет» узора предрешает исход событий. Второй раз попадая в «каменный лес», «видит Катя: бежит по этому лесу Данило. Прямо к ней. Катя навстречу кинулась» (С. 111) Героиня уже не сомневается в том, что видит: не блазнит, а видит; не кто-то, на Данилушку похожий, а сам Данило.

Самостоятельно Катя выявляет глубинное образно-символическое содержание артефакта. Перед нами тип *толковательного* экфрасиса[13]: героиня *прозревает*. Но в данном случае область реализации толковательного экфрасиса пересекается с психологическим. «*Психологический* экфрасис

как разновидность дескриптивного транслирует процесс и результат воздействия изображения на зрителя, восприятие произведения»[14]. В этом виде экфрасиса акцент переносится с описания самого произведения на описание субъективного впечатления, а дальнейшее повествование разворачивается в плане реализации этого видения. Катя, перенося увиденное на личную драму, интерпретирует узор бляшек как побуждение к действиям: «думать не стала. Схватилась, да и побежала» (С. 111). «Явление» бляшек и узоры становятся универсальным сигналом для героини. Данило подает «весточку» своей невесте из горы, а она расшифровывает его послание.

Рассмотренные экфрасисы поднимают важную философскую тему «переводимости» языка искусства на язык чувств, интуиций (и наоборот). В данном случае этот «перевод» становится возможным так как и те, и другие понятия принадлежат к области «иррационального». Происходит чувственный контакт, общение через камень, своеобразная *«каменная почта»*, язык которой понимают лишь посвященные (влюбленные) по ту и другую сторону границы горы. Катя входит в этот круг еще и потому, что сама к «ремеслу Прокопьичеву присматривалась», помогала ему, да и он ей «то-другое показывал», например, как «бляшку обточить», она знала (С. 103).

Разобрав два, с одной стороны, «гомогенных» экфрасиса в тексте сказа, мы не стали типологизировать их по времени появления в тексте на первичный и вторичный. От первого ко второму экфрасис получает развитие своего «внутреннего экфрастического сюжета» (первый – статичен, второй – динамичен), передавая «энергию движения» во внешний сюжет повествования.

Итак, малахитовые бляшки, *обработанные* Катей, являются отражением внутренних переживаний, мыслей героини, психологической интроспекцией в ее сознание, и, в тоже время, становятся движущей силой развития (сюжета, мотивов) сказа, а в структурном аспекте –идеальной моделью мира и «операцией поэтического». Реальность для героини начинает существовать по законам увиденного: «Сколь ни хитро у тебя, а ко мне Данило *тянется*. Сама *видала*» (С. 112). «Идеальная ситуация» уже закодирована в артефакте. Имея четкую «кристаллическую структуру», сказы «гетерогенны»: одна часть «породы» содержит часть другой, поэтому действие может сворачиваться «до узора» и разворачиваться «до судьбы».

Проанализировав сказ Бажова в ракурсе изобразительной поэтики и на предмет экфрасиса, мы пришли к неоднозначным выводам, но поняли, что для дальнейшего адекватного, позитивного анализа функции, места, смысла, организации экфрасиса в сказовой прозе Бажова нам необходимо рассмотреть это понятие в разрезе *поэтического масштаба*. Пока, чтобы иметь хоть какую-нибудь меру, мы предлагаем принять за таковую масштаб поэтический, художественный, развернутый внутри и вовнутрь повествовательной ткани, работающий в соответствии с разными принципиальными схемами на от-

дельных уровнях художественного целого. По ходу дальнейшего исследования, предполагается изменять не только значения масштаба, но и сам способ масштабирования, чтобы в итоге свести эти масштабы.

---

[1] *Гельгардт Р. Р.* Стиль сказов Бажова. Очерки. Пермь: Пермское книжное издательство, 1958. С. 126.

[2] *Яценко Е. В.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. М., 2011. N 11. С. 47.

[3] Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. *Н. Д. Тамарченко*]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 301-302.

[4] Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 23.

[5] *Яценко Е. В.* Указан. соч. С. 49.

[6] Сказы Бажова цит.по: *Бажов П. П.* Соч.: В 3 т. М.: Правда, 1976. Т. 1. С. 105. Далее страницы указываются в тексте в скобках.

[7] *Гельгардт Р. Р.* Указан. соч. С. 191.

[8] Там же. С. 192.

[9] Там же. С. 193.

[10] Экфрасис в русской литературе. С. 24.

[11] *Гельгардт Р. Р.* Указ. соч. С. 191.

[12] Анализ визуализированного пространства в сказах Бажова представляется нам темой отдельного исследования. Скажем только, что такой тип воссоздания пространства будет называться топоэкфрасис.

[13] *Яценко Е. В.* Указ. соч. С. 48.

[14] Там же.

К. М. Спасская

П. П. БАЖОВ ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ

Сегодня, говоря о литературе Урала, обычный читатель подразумевает, прежде всего, двух писателей: Д. Н. Мамина-Сибиряка и П. П. Бажова. За последним уже давно закрепилась репутация известного уральского сказочника. Профессиональных критиков и простых читателей привлек синтез фантастического и реалистического, представлявший собой своеобразный авторский стиль: фольклорные мотивы в сочетании с художественной литературной формой[1]. Как пишет М. П. Никулина, «Бажов для Урала – явление знаковое». Действительно: самый настоящий культовый писатель[2]. Признание было официальным: «Читали в советское время, когда мы были самой читающей страной в мире, и в криминальное постсоветское, когда стало попросту не до книг»[3].

Данная статья представляет собой попытку проанализировать, что фактически современные школьники знают о хрестоматийно известном писателе и его произведениях. В школьной программе для изучения сказов Павла Петровича в курсе литературы отводится несколько уроков в пятом классе.

В XXI веке одной из главных проблем культуры стало то, как преодолеть пропасть между самим искусством и его восприятием – фактическим чтением литературных произведений. Одной из предпосылок сложившейся на сегодняшней день практики чтения стал тезис о смерти автора, который провозглашал Ролан Барт в своей статье, кажется, стал в наше время актуальным: автор «стопорит текст, наделяет его окончательным значением, замыкает»[4]. Роже Шартье, анализируя данную проблему в своей статье «Автор и книгопечатание», развивает идею о том, что автор скован, и создание текста – это процесс коллективный, включающий в себя как элементы книгопечатания, так и элементы восприятия[5].

Восприятие текста сегодняшним читателем разительно отличается от того, каким оно было еще в конце XX века. Понимание литературы как социокультурного института, а не как совокупности текстов – тезис, который теперь лежит в основе изучения дисциплины.

Для чего же необходимо знание об авторе? Во-первых, имя автора выполняет функцию классификации (ограничивая ряд текстов рамкой определенной личности). Во-вторых, автор – один из участников дискурса, своеобразной коммуникации между создателем и читателем. В-третьих, за теоретическим автором кроется «некое разумное существо», чей опыт воплощается в произведении, но при этом не приравнивает биографического автора к рассказчику текста[6]. Основной акцент делается именно на то, чтобы структурировать знания читателя. Нам важна не столько сама фигура, сколько то, что остается

от нее в произведении. Изучение художественного текста поддерживает эти маркеры личности автора, доводя их практически до символического значения, оставляя нам лишь образ.

Второй предпосылкой является изменение самого читателя. Автор уступил власть читателю – тому *некто,* кто сводит «воедино все те штрихи, что образуют письменный текст». Чтение становилось пространством, где множественный, подвижный, неустойчивый смысл «сводится воедино», где текст, каков бы он ни был, обретает значение[7]. Однако вслед за смертью автора последовала и смерть читателя: уменьшение их числа, кризис гуманитарных наук, рост популярности других видов искусств.

Умеют ли сегодняшние школьники читать? Или восприятие классической литературы теперь перешло в разряд получения сведений для общей эрудиции? Важен ли им автор или само произведение? Проделанный анализ попытался частично приоткрыть завесу над восприятием программной литературы современным молодым читателем.

Используя метод анкетирования, мы попросили школьников анонимно ответить на ряд вопросов:

1) Кто такой П. П. Бажов?

2) Что Вы знаете о биографии П. П. Бажова?

3) Когда впервые Вы прочитали (Вам прочитали) произведения П. П. Бажова?

4) Приходилось ли Вам читать произведения П. П. Бажова «для себя», а не потому, что их задавали к уроку?

5) Назовите:

а. бажовские места;

б. названия произведений П. П. Бажова;

в. героев произведений П. П. Бажова;

г. жанры произведений П. П. Бажова.

Данные были собраны в нескольких возрастных аудиториях (5, 7 и 11 классы) и обработаны методом статистического анализа.

На основании полученных результатов были сделаны следующие выводы:

Во всех классах примерно половина учеников смогла ответить, что П. П. Бажов – это писатель. Пятый класс показал наилучшие результаты (67%), далее идет седьмой (57%) и 11 (41%). В пятом классе 37% учеников знали, что сказы Бажова принадлежат к русской литературе. Уже в седьмом (42%) и одиннадцатом (16%) смогли уточнить, что к уральской.

Из биографии П. П. Бажова многие указали на место жительства писателя – Урал (в пятом классе – 12%, в седьмом – 57%, в одиннадцатом – 41%). Одиннадцатый класс дополнил эти сведения также иными фактами биографии: принадлежность к институту культуры (8%). Также в 11-м классе ученики имеют представление о внешнем облике П. П. Бажова («с бородой» – 25%).

Примерный возраст первого знакомства с писателем совпадает во всех классах – 5 лет (примерно по 60-70% в каждом классе). Реже знакомство с творчеством писателя происходило в семь лет (30%).

По заданию учителя в пятом и седьмом классах читали произведения Бажова 60% учеников, остальные 40% читали для удовольствия. В 11-м классе ситуация диаметрально противоположная.

В пятом классе к бажовским местам смогли отнести только Урал (100%), половина учеников добавила «горы». В седьмом назвали только горы (50%). В 11-м лишь 25% учеников написали об Уральских горах.

К произведениям Бажова относят «Серебряное копытце» (пятый – 37%, одиннадцатый – 66%), «Малахитовую шкатулку» (пятый – 18%, одиннадцатый – 58%), «Каменный цветок» (пятый – 18%, одиннадцатый – 33%), «Хозяйку медной горы» (пятый – 43%, седьмой – 57%, одиннадцатый – 8%), «Синюшкин колодец» (пятый – 12%, одиннадцатый – 8%), «Огневушка поскакушка» (пятый – 31%, седьмой – 14%), «Золотой полоз» (одиннадцатый – 8%).

Из героев называют Хозяйку медной горы (пятый – 43%, седьмой – 57%, одиннадцатый – 16%), Огневушку (пятый – 12%, седьмой – 14%), Серебряное копытце (пятый – 12%, одиннадцатый – 33%), Данилу (пятый – 18%, седьмой – 78%, одиннадцатый – 16%).

Жанр произведений Бажова смогли назвать все ученики.

Итак, анализ позволил выявить, что общее представление о П. П. Бажове есть практически у всех школьников (уральский писатель, основной жанр – сказ). Однако уже в седьмом классе ученики представляют лишь мифический образ, не обладающий реальным воплощением (портретом). Также было выявлено, что многие опрошенные ознакомились с творчеством Бажова еще в раннем детстве, но только в 11 классе больше половины учеников с удовольствием читали произведения уральского сказочника «для себя». При том что 5-е классы лучше владеют теоретической информацией (бажовские места, герои, названия сказов), в 11-м классе лучше ориентируются именно в названиях сказов (которые отражают общую тему). Таким образом, если младшие ученики, настроены на фактическую информацию (тестового характера), то поколение выпускного класса запоминает некий культовый образ.

Резюмируя сказанное, можно сделать вывод, что современный читатель действительно знает не столько автора, сколько функцию автора. Для школьников имя Бажова, скорее, закрепляет тексты за некоей фигурой, служит ядром полевой структуры. Это знание позволяет им примерно определить, о чем текст, какие реалии он освещает. При этом данные практики чтения подтверждают, что сами тексты известны в общих чертах, буквально лишь по названиям, что побуждает к размышлению о том, как трансформировать

подачу материала, который, как считают взрослые, имеет принципиальное ценностное значение для современных школьников.

---

[1] *Слобожанинова Л. М.* «Малахитовая шкатулка» П. П. Бажова в литературе 30-х годов. Екатеринбург: ИД «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 1998. С. 38-39.

[2] *Никулина М. П.* Про земельные дела и про тайную силу: (о дальних истоках уральской мифологии П. П. Бажова) / М. П. Никулина // Филологический класс. 2002. N 7. С. 77-82.

[3] *Никулина М. П.* Камень. Пещера. Гора. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. 120 с: (Сер. «Очерки истории Урала» Вып. 15).

[4] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384-391.

[5] *Шартье Р.* Письменная культура и общество / Пер. с фр. и послесл. И. К. Стаф. М.: Новое издательство, 2006. 272 С.

[6] *Фуко М.* Что такое автор? // *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет М.: Касталь, 1996. С. 7–46.

[7] *Барт Р.* Смерть автора / Перев. С. Зенкина // Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика и поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 390.

А. В. Спиридонова

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СКАЗОВ П. П. БАЖОВА В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ* (на примере мультфильма «Серебряное копытце»)

Мультипликация – сравнительно новый вид искусства, который за несколько десятилетий надежно укрепился в современном кинопространстве. Возникает множество направлений, техник исполнения, которые свидетельствуют о непрекращающемся развитии, актуальности и неисчерпанности данного вида искусства.

Одно из направлений мультипликации тесно связано с литературоведческими проблемами, а именно с проблемой интерпретации художественных текстов, так как художники постоянно обращаются к методу претворения литературного слова в реальность оживших образов, оживших рисунков.

В современном киноискусстве к такому методу осмысления художественных текстов обращается целый ряд режиссеров-мультипликаторов. Можно назвать такие имена, как Мария Муат, которая переложила на язык мультипликации повесть Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» («Он и она», 2008); Александр Петров, мультфильмы которого известны во всем мире благодаря своеобычности его техники – «живопись по стеклу». Он не раз экранизировал произведения мировых классиков, в числе которых рассказ Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» (одноименный мультфильм 1992 года), роман И. С. Шмелева «История любовная» («Моя любовь», 2006).

Сам факт переосмысления классических текстов на языке мультипликации поразителен. Ю. М. Лотман в статье «О языке мультипликационных фильмов» во многом предопределил интерес к подобному методу воссоздания художественной реальности. Он писал: «киномультипликация – искусство исторически молодое, и путей перед ним много»[1]. Одним из них является путь воспроизведения литературного текста посредством символически выстроенного, трехмерного мультипликационного языка.

Слово воплощается в живом, подвижном образе, раскрывающем смысл данного слова. Таким образом, сначала художник сам осмысляет прочитанное им слово, прочитанный им текст, затем выстраивает собственную парадигму образов, которые моделируют переосмысленный им материал согласно мироощущению художника, и, наконец, он воплощает эти образы в рисунках, оживающих на экране. Подобный художественный процесс, на мой взгляд, можно охарактеризовать словами М. Н. Эпштейна, который в своей статье об авангарде пишет об «искусстве построения образа методом его *прохождения*»[2].

---

* Научный руководитель – Л. Р. Клягина

Каждый художник, который воспроизводит вторичную реальность прочитанного текста, словно «проходит» сквозь оригинальный текст, проживает его.

Подобное «прохождение» литературного текста художником-мультипликатором я бы хотела проанализировать на примере интерпретации сказа П. П. Бажова «Серебряное копытце» в одноименном мультфильме 1977 года.

Прежде всего, необходимо заметить: несмотря на то, что художник-интерпретатор творит уже вторичную реальность литературного текста, переосмысленного им на свой лад, все же он не полностью отходит от текста источника – тождественной остается категория условного, над-реального, обращенного вглубь смыслового содержания. Иными словами, вторично созидаемый художественный мир – мир мультфильма сохраняет заложенные в литературный первоисточник смыслы, но при этом может открывать новые и выражать в целом смысловой подтекст в символах и образах, отличных от использованных в тексте-первоисточнике. То есть возникает новый символический образный код.

Режиссеры-мультипликаторы и художники, работавшие над «Серебряным копытцем», почти полностью воссоздали текст сказа, изобразили все пространственные, пейзажные, портретные зарисовки, которые дает сам Бажов и которые подразумеваются – складываются из представлений об уральском быте и природе.

Например, в самом начале мультфильма зритель видит панорамную картину деревни, в которой происходит действие сказа: деревянные избы, окруженные лесом, в отдалении возвышаются горы.

Невозможно не заметить и портретное сходство главных героев мультфильма с их литературными прообразами. В сказе они описаны так: «Вот и повел Кокованя сиротку к себе жить. Сам большой да бородатый, а она махонькая и носишко пуговкой». В мультфильме, изображая героев, художники не отступили от этого описания.

Сказ П. П. Бажова «Серебряное копытце» обращен в первую очередь к детской аудитории, поэтому художники не старались усложнить рисунок. Они изображают и поселок (завод у Бажова), и лес, и быт в избе совсем просто – так, как бы смог представить каждый прочитавший сказ ребенок. Но при этом за кажущейся простотой и незатейливостью рисунка они выстраивают символический план.

Например, в мультфильме символично изображено противопоставление главных героев – старика Кокована и Даренки – и большого семейства «горюна», вынужденного приютить и кормить сиротку. Художники подчеркивают это противопоставление, абсолютно по-разному рисуя *глаза*: у Кокована и Даренки они небесно-голубого цвета и всегда широко открыты, а у каждого из семьи «горюна» глаза лишь обозначены маленькими черными точками. Это

значит, что только у Даренки и Коковани душа светлая и чистая, как широкое голубое небо, а у хозяев дома она темная, злая.

Доказательства этому легко обнаружить в тексте Бажова. В сказе Даренка приютила кошку, которую так описывает рассказчик: «кошка маленькая и до того худая да ободранная, что редко кто такую в избу пустит». А Даренка пожалела. И Кокованя, увидев, как плохо живется Даренке, решил забрать ее к себе в дом и разрешил взять кошку Муренку с собой. Таким образом, у Бажова и Кокованя, и Даренка – герои положительные, добрые душой и сочувствующие оказавшимся в беде, что художники мультфильма и передают через особенное изображение их глаз.

А хозяйка, наоборот, в сказе злая и жадная. Соседи рассказывали Кокованe: «Приказчик избу Григорьеву отдал какому-то горюну и велел за это сиротку кормить, пока не подрастет. А у того своя семья больше десятка. Сами не досыта едят. Вот хозяйка и взъедается на сиротку, попрекает ее куском-то». И кошку хозяйка хочет выгнать, поэтому и кричит Коковане озлобленно: «Мало одной-то, так еще кошку драную где-то подобрала. Отогнать не можем. Всех моих ребят перецарапала, да еще корми ее!». Поэтому глаза у хозяйки и у всей семьи нарисованы черной краской: они не готовы сострадать, помогать, вот и душа у них может поместиться в двух крошечных точках.

Важно это противопоставление – добрые и злые герои – еще и потому, что настоящее чудо, Серебряное копытце, смогли увидеть только Кокованя и Даренка, истинно светлые душой герои. Цвет их глаз отражается еще и в голубом сиянии «дорогих камней», которые посыпались из-под копытца волшебного «козлика».

Стоит сразу обратить внимание на то, как изобразили художники это сияние в финале мультфильма: «камешки» переливаются разными цветами на одежде самих героев! Это говорит о том, что драгоценны не столько камни, а сами герои – сияние их души. Светлая душа, доброта и сострадание – это главное богатство Даренки и Коковани, поэтому Серебряное копытце смогли увидеть только они.

Символичен, безусловно, финал мультфильма, когда вдруг наступает утро, исчезает лесной «балаган» Коковани, сами герои и Серебрянное копытце с переливающимися «камешками», и звучит лишь голос рассказчика: «Давно это было. Но и теперь еще на том месте, где избушка Коковани стояла, люди камешки находят. Зелененькие больше. Хризолитами называются. Видали?». Режиссер немного изменил текст сказа.

Резкая смена кадра символизирует быстрое течение времени: оно, словно снег в сказе, не прекращает идти, и вот уже эти волшебные события происходили когда-то давно.

Стоит также отметить, что согласно режиссерскому замыслу, события сказа, вне всяких сомнений, происходили на самом деле. Рассказчик утверждает:

«Давно это было». Легенда становится оправданной, а зритель, вовлеченный в мультфильм, должен понять, что эти события, действительно предшествовавшие времени настоящему, до сих пор сквозь время находят отклик, когда «люди камешки находят». Мультфильм, таким образом, вновь закрепляет за сказом его вневременное, универсальное назначение – лишь доброму человеку открыт мир чудес, добрые люди всегда будут верить, даже пусть находя только «камешки», а не Серебряное копытце.

Повторюсь, что элементы сказочного, фантастического как в сказе, так и в мультипликационном переложении, осознаются героями, как реальные: Кокованя знает все о Серебряном копытце – когда можно его увидеть и как он выглядит. Он уверен, что обязательно найдет его в зимнем лесу, и Даренка верит дедушкиным сказкам, просится с ним в лес, чтобы тоже «поглядеть на козлика». В условном пространстве сказа и мультфильма стираются границы между реально происходящим и фантастическим – все оказывается равно существующем в мире.

Такое наивное мировосприятие, исключающее жесткое разграничение между миром воображаемым и миром рациональным, познаваемым, свойственно, в первую очередь, детям. Поэтому переложения сказов Бажова на язык мультипликации создавались, прежде всего, для детей. Но для более глубокого понимания текста сказа, режиссеры и художники создают план символический посредством мультипликационных возможностей, таких, как техника рисунка, цвет, движение образа и многих других. Поэтому в данном случае можно говорить не только о непосредственном оживании сказа П. П. Бажова в подвижных рисунках, об обращенности его, прежде всего, к детской аудитории зрителей, но и о литературной интерпретации сказа, своеобразном анализе текста на языке мультипликационного искусства.

---

[1] *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 3.Таллинн: Александра, 1993. С. 325.

[2] *Эпштейн М. Н.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 146.

А. Г. Уймина

ИГРОВАЯ ОСНОВА ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЫ СКАЗОВ П. П. БАЖОВА

Мотив игры является важным в литературной поэтике. В литературоведении изучение данного мотива сталкивается с рядом сложностей, главной из которых является разграничение данного мотива от изображения игрового процесса. Если мотив может быть выражен косвенно, и о его наличии читатель может узнать из контекста – внутреннего смысла, то изображение предполагает открытую видимость происходящего действия.

Классификация игровых вариантов в литературе имеет незакрепленный характер. На нее оказывают влияние те основания, которые берутся исследователем за основу.

Игра по своей сути всегда предполагает договоренность сторон. По крайней мере, один играющий должен знать правила. Таким образом, с точки зрения знания/незнания сторонами правил, классификация игр может выглядеть следующим образом:

1. Игра, когда обе стороны признают правила (иными словами, обоюдная);
2. Игра, когда одна сторона навязывает свои правила другой стороне, а та вынуждена с ними согласиться (односторонняя игра);
3. Игра, в которой одна сторона полностью погружена в игру, «живет игрой», а другая, не догадываясь об этом, не включается в это игровое пространство.

Если брать во внимание характер и цель игры, то классификация игровых вариантов будет следующей:

1. Игра – соревнование;
2. Игра – переодевание;
3. Игра – творение;
4. Игра – розыгрыш.

В данной работе мы проводим попытку проанализировать мотив и тему игры в сказах Бажова, выявить общие игровые мотивы (переодевания, соревнования, творения) и их функции в создании художественного текста Бажова.

В творчестве Бажова тема игры начинается с выбора формы повествования. Сказ можно расценить как проявление игрового творческого начала автора. Как писал Виноградов, «сказ – это художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке непосредственного говорения»[1]. Эта имитация сопоставима со словесной игрой, целью которой является специфический способ общения автора и читателя. Читатель легко подмечает сходство сказа со сказкой, в основе которой лежит повествовательное произведение о вы-

мышленных лицах, событиях с участием волшебных, фантастических сил. И, хотя сам П. П. Бажов разграничил для читателя эти понятия («Если сказка – это вымысел, то сказ – это описание реальных событий, но с элементами фантастики»[2]), факт схожести данных жанров не вызывает сомнения. Именно поэтому заключение игры в сказе сопоставимо с введением данного мотива в сказке.

Мотив игры в сказах Бажова неразрывно связан с взаимоотношением мира земного и мира потустороннего. Отсюда появление двоемирия: мира истинного и мира как проявления фантазии. Проявление фантазийного является началом появления в тексте игрового элемента. Соединение игрового и мифологического начала у Бажова ложится в основу произведения, и это отличает его от других писателей. Играющими, в первую очередь, являются существа потустороннего мира: Хозяйка, Голубая змейка, Синюшка. Они играют в «одностороннюю» игру, ставкой в которой является либо здоровье, либо судьба и жизнь героя. Особую роль играет пол играющего. Если он является представителем мужского пола, то жизни игрока, чаще всего, ничего не угрожает. К примеру, Полоз в худшем случае отберет золото, но никогда не навредит мужчине. Если же играющим является существо женского пола, то игра приобретает необратимый характер для играющего в эту игру мужчины.

Самым частотным вариантом игрового мотива у Бажова признается мотив игры-соревнования. Главной целью такой игры является достижение победы любой ценой. Именно поэтому данная игра всегда губительна для одной из сторон (чаще всего страдает человек). Зачастую игрок сам не понимает своей вовлеченности в игру. То, что ему кажется жизненными перипетиями, на самом деле оказывается игрой, спланированной вторым играющим.

Игра демонологического мира и мира земного имеет свои правила. Представитель потустороннего мира задает задания, которые игрок должен выполнить. Победив, человек получит богатства, проиграв – лишится покоя, здоровья или жизни. Игра чаще всего ведется с холостыми мужчинами, так как играющие-женщины пытаются найти среди них женихов. Задания для игроков однотипны. В них проверяются отвага, скромность и способность забыть прошлое, продолжая жить счастливой жизнью без потустороннего мира. Если первые два испытания в большинстве случаев не вызывают сложностей, то забыть красоту своей соперницы игрок не в состоянии. За это он наказывается. Наказание чаще всего приходит извне: либо герой погибает от тоски по горной красавице (Степан, Илья), либо от рук другого человека. Так, в «Сочневых камешках», Сочень получает расплату от приказчика, который оказывается обманутым. Сочень не подходит Хозяйке в «мужья», он нагловат и ищет прибыли, тогда как Хозяйка ищет искреннего парня, поэтому она отдает ему камни, которые в доме приказчика превращаются в пыль. Таким образом, Малахитница предлагает решить участь игрока приказчику: тот мо-

жет либо отпустить Сочня, либо расправиться с ним. В любом случае Сочень оказывается наказанным.

В сказе «Медной горы Хозяйка» она задает традиционные три задания Степану, которые тот должен выполнить. Мотив игры вводится традиционными для фольклора способами. Хозяйка хитрит, лукавит, ластится к Степану. Она изворотлива, непоседлива: «на ноги вскочит, руками замашет, потом опять наклонится»[3]. Видя, что Степан не отказывается от ее просьб, начинается вторая стадия введения игрового мотива – подначивание. На это указывают просьбы отбросить страх и уменьшительно-ласкательные суффиксы: «Ты что же, Степан Петрович, на девичью красу даром глаза пялишь?» (1, 52). Все это напоминает анималистические сказки, главные герои которых таким образом пытаются добиться для себя выгоды. Например, в сказке «Лиса и волк» лиса пытается уговорить волка наловить рыбы хвостом. При этом она использует характерный для мотива игры монолог – насмешку: «Видишь ты, какой ловкий. Я ловила, а ты есть будешь». В сказе также присутствует данный монолог-насмешка. Хозяйка говорит Степану: «Ты не пужайся. Худого тебе не сделаю» (1, 53). Такими монологами и лиса, и Малахитница пытаются расположить к себе собеседника, заинтересовать его.

Эти уловки вынуждают Степана согласиться, после чего заключение игры состоялось. Далее идет выполнение игровых задач – исполнение Степаном поручений Хозяйки. С двумя из них он справляется: передает приказчику слова Малахитницы (проверяется его храбрость), отказывается от богатства (проверяется его скромность), но с третьим справиться не может: он не в силах позабыть красоту Малахитницы и жить дальше. Невозможность исполнения третьего задания лишают его Хозяйки. Он не проигрывает, но всю жизнь тоскует по красоте Малахитницы и по камням идеальной красоты, поэтому о его победе следует говорить с оговорками.

Затем три задания задаст Турчанинову дочь Степана Татьяна («Малахитовая шкатулка»), которую окружающие считают «не от мира сего» за ее небывалую красоту. Задания в этом сказе заменяются условиями, которые должен выполнить Турчанинов: встретить Татьяну у крыльца, провести в палату обделанную «малахитом тятиной добычи» [1: 78] и показать ей в этой палате царицу. Турчанинов – барин, влюбленный то ли в девушку, то ли в ее богатства, принимает правила, но не справляется с испытаниями (смущается ввести Татьяну в палаты, когда та одета в «шубейку», не может показать царицину малахитовую палату). Он проигрывает: теряет малахитовую шкатулку и Татьяну. Проигрывает же он оттого, что на первом месте у него расчет, а не чувства.

Несколько иначе представлен мотив игры-соревнования в сказе «Синюшкин колодец». В отличие от Степана, который не знал правил, когда шел заключать игру, Илья с ними ознакомлен и идет играть на свой страх и риск.

В этом сказе появляется образ бабушки Ильи, которая знает тайны Синюшки и передает их своему внуку. Этот момент можно сопоставить со сказками, в которых фантастические персонажи передают главному герою волшебный подарок (например, Баба Яга часто дарит клубок, показывающий дорогу). Таким образом, у Синюшки односторонней игры не получается, и она должна признать свое поражение, что также отличает ее от Малахитницы, которая никогда не признает себя проигравшей. Заключение игры между Синюшкой и Ильей повторяет заключение игры между Степаном и Хозяйкой. Синюшка задает Илье три задания, подначивая его и хитря. Активно используются монологи-насмешки: «Хоть ты, вижу, и гораздый, а, все едино, мой будешь» «Вояка пришел» (1, 287), и т.д. Начиная соревнование с Синюшкой, Илья играет по правилам, но игра выходит за свои рамки: Илья влюбляется, и игра перерастает в жизнь. Покинув Синюшку, он не может забыть ее красоты, поэтому всю жизнь тоскует и живет «бобылем».

В приведенных ранее сказах упоминались лишь игры демонологического существа с взрослым человеком. Процесс игры потустороннего героя с детьми несколько отличается. В «Голубой змейке» (1, 264-276), змейка как и все представители потустороннего мира, дает три испытания, в которых проверяет лучшие качества ребят. Испытания здесь несколько отличаются от тех, которые дают взрослым. Змейка проверяет сообразительность (отгадать, с какой стороны шла золотая струя, а с какой черная пыль), отсутствие корысти (оставляет дорожку из золотых камней), способность признать свою ошибку («задумать хорошее» для другого). Только когда она понимает, что перед ней искренние и бескорыстные, к тому же верные своей дружбе дети, она отдает им «золотые плиточки и кошельки с золотым песком». Демонологические силы в сказах Бажова жалеют ребенка, пытаются помочь ему в трудную минуту. Это связано с чистой душой ребенка, которая еще не научена корысти, обману, тщеславию, притворству. В «Огневушке-Поскакушке» (1, 254-264) Федюнька – главный герой – мальчик восьми лет, сирота при родном отце. Он уходит жить к деду и именно от него узнает об Огневушке, которая может показать месторождение золота. Огневушку всегда преследует филин. Он мешает ей: ухает, после чего она исчезает. Но даже филин на стороне сироты, он не мешает Огневушке показывать Федюньке «золотые места», хотя это может быть растолковано двояко, так как иногда принято считать, что зимой он не имеет власти над Поскакушкой. Невидимой нитью вплетается мотив игры в данный сказ. Обнаруживается он в «приметках», которые делает Федюнька. Поскакушка быстро показывает места и этим самым проверяет способность к мышлению, сообразительности ребенка. Делая приметки, Федюнька одновременно показывает свою находчивость, что убеждает Поскакушку в правильности принятого ею решения.

Игра-соревнование в более позднем творчестве Бажова обнаруживается

в сказах, где между собой спорят русские и заморские мастера. Как правило, в таких играх побеждает русский мастеровой, который либо своим талантом, либо остроумием побеждает оппонента.

В «Железковых покрышках» (1, 124-134) французы пытаются выпытать секрет «деланного малахита» у Евлахи. Разворачивается сюжет соревнования: француз напрашивается в ученики, но ничего не понимает, предлагает за выдачу тайны деньги, но получает отказ. Таким образом, в этой словесной игре побеждает русский мастеровой.

Этот же мотив встречаем в сказе «Веселухин ложок». Основное повествование сказа описывает «столкновение культур» и столкновение стилей мировосприятия. Заводчане, используя для устрашения образ Веселухи, вступают в игру-состязание с целью защиты игры как мировосприятия[4]. Весь текст строится на скоморошестве, идет практически буквальное обыгрывание мотива «Что русскому хорошо, то немцу смерть»[5]. Игра-состязание между немцами и русскими строится в основном словесно. При этом антагонисты проигрывают не столько в эстетической области (которая им неведома из-за культурных различий), сколько в бытовой сфере. Веселуха как таковая в тексте не присутствует, но о ней идут частые упоминания, ее образ являет собой контекст для понимания поведения русских. Таким образом, данный текст не может быть отнесен в разряд демонологических соревнований между человеком и потусторонним (играют немцы и русские), но, все же, есть несколько черт, роднящих данный сказ с представленными ранее. Во-первых, это введение в игру. На это указывают главным образом монологи играющих. Они путаны, абстрактны, содержат в себе интригу, разгадать которую стремятся немцы. Во-вторых, в сказе также идет односторонняя игра, но, если в прежних сказах это объяснялось невозможностью ознакомления с правилами соперника, то в данном случае следует говорить о культурно-языковой преграде: немцы просто не понимают того, что им говорят, и потому они проигрывают.

Игру-переодевание встречаем в «Таюткином зеркальце» (1, 181-193). Данный тип игры являлся одним из распространенных на Руси. Мотив игры-переодевания чаще всего основывается на необходимости достижения определенной выгоды. Параллелью «Таюткиному зеркальцу» может служить сказка «Волк и семеро козлят». В сказке волк переодевается в костюм козы для того, чтобы обмануть козлят. В «Таюткином зеркальце» отец переодевает девочку в мужской костюм, чтобы она могла быть в шахте. Отличием данных произведений является лишь отношение к этому переодеванию окружающих. Если козлята не понимают того, что перед ними переодетый волк, то в сказе все шахтеры это понимают и называют ребенка «Натал Гаврилычем». Отчасти данный мотив переодевания наблюдается в сказах «Хозяйка Медной горы» и «Синюшкин колодец». Хозяйка все время меняет свой образ: то она ящерка,

то красивая девушка, Синюшка представляется не только красавицей, но и старухой.

Распространен в сказах Бажова и мотив игры-творения. Связано это, в первую очередь, с тематикой творчества автора. Данный тип игры обнаруживается в таких сказах, как «Каменный цветок», «Чугунная бабушка», «Коренная тайность». Игра-творение меньше зависит от правил, так как играющий сам вправе решить, что и как ему делать. Это творение ради самого процесса, а не достижения определенного результата. Данила-мастер предстает именно играющим человеком, когда пытается сделать вазу, не похожую ни на одну ранее созданную. В итоге не до конца понятно, от какой именно игры он страдает: от тоски по Малахитнице или же от невозможности сотворить небывалую ранее чашу – цветок. В сказках данный мотив несколько отличается: в «Царевне-лягушке», Василиса Премудрая при помощи своих мамок (первое отличие) создает ковер небывалой красоты. Она довольна тем, что у нее получилось, и спокойно с ним расстается. Это еще одно отличие от «творящего» Степана, который упорно продолжает искать совершенную форму для вазы.

В «Коренной тайности» дед Швецов всю свою жизнь стремится сварить такую сталь, «как в старинных башкирских ножах бывает». Делает он это не только для осознания своего превосходства, но и для достижения выгоды: за нее Анисимов обещает большие деньги. Затем секрет изготовления такой стали переходит в руки внуку, который и заканчивает начатое дедом дело.

Игра-розыгрыш – еще один распространенный тип игрового варианта в творчестве Бажова. Данный тип игры строится на публичном высмеивании одного из игроков. Целью такой игры является отстранение от себя того, кто тебе не нравится. В «Травяной западенке» (1, 167-180) Устя ставит на смех Яшку, чтобы тот передумал на ней жениться. Девушка устраивает вечеринку и, когда Яшка заходит в дом, натягивает веревку, чтобы молодой человек упал у всех на глазах. Так и происходит, но Яшке все удается перевести в шутку. Тогда Устя второй раз над ним насмехается: кладет его коню под седло колючки и, когда Яшка садится на коня, тот его сбрасывает. Далее следует еще ряд поддевок, после которых Яшка все же оставляет девушку в покое.

Существует так называемая периферийная зона между мотивом игры и изображением игры. В данную зону попадает ранее упоминаемый сказ «Веселухин ложок». Отнесение к периферийной зоне происходит по следующей причине: в отличие от других сказов, соревновательный момент данного сказа лежит на поверхности. Если в «Малахитовой шкатулке» игра скрыта под монолог и приказы, то в «Веселухином ложке» состязание видится достаточно четко без дополнительного подтекста.

Изображение игры можно обнаружить и в «Малахитовой шкатулке». Таким образом, в данном произведении тесно переплетаются мотив игры и изображение игры. Изображением игры в данном сказе является перебор

камешков и украшений Татьяной. Она ими играет, имеется в виду игра – не как сюжетообразующий элемент, а как простое развлечение. Тема игры появляется и в сказе «Огневушка-Поскакушка» (1,253-254). Убегая, Поскакушка вертится, смеется, играет в прятки. В прятки же играет и Хозяйка Медной горы, когда прячется в своих палатах. В «Серебряном копытце» (1, 296-303) видим игру-догонялки: Даренка пытается догнать козленка, который от нее убегает. Подобное изображение игры можно обнаружить и в сказках. В сказке «Василиса прекрасная» Василиса, убегая от Кощея, прячется, а тот ее ищет, следовательно, перед нами изображение соединения игр в догонялки и прятки.

В творчестве Бажова активно используются игровые категории, которые прослеживаются в выборе автором формы повествования и изображении игр и игрового мотива в сказах. Самой частотной разновидностью мотива игры в творчестве Бажова оказывается игра-соревнование. Также частотен образ игры-творения. Мастеровой человек в сказах Бажова – как правило, центральная фигура. Его творческий путь традиционно указывает на прямое или косвенное отношение с тайной силой. Это всегда человек творческий, отсюда изображение мотива игры-творения как показатель особенности горнозаводской тематики. Наряду с мотивом игры присутствует и ее изображение, в котором игра идет ради самого процесса игры, а не ради определенной цели.

---

[1] *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М: Наука, 1980. С. 316.

[2] Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М: Советский писатель, 1978. С. 492

[3] *Бажов П. П.* Сочинения: В 3 т. М: Правда, 1976. С. 51. В дальнейшем все цитаты из П.П. Бажова приводятся по данному изданию с указанием в скобках тома и номера страницы.

[4] *Хейзинга Й.* Homo Ludens. М: Прогресс,1992. С. 464.

[5] Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: ИД «Сократ»; изд-во Урал. ун-та, 2007. 640 С.

Сведения об авторах

Абашев Владимир Васильевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой журналистики ПГНИУ, директор Пермского общественного фонда культуры «Юрятин», Пермь.

Барковская Нина Владимировна, доктор филологических наук, профессор, Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург.

Баруткина Мария Олеговна, студентка 4 курса, ИГНИ, Уральский Федеральный университет, Екатеринбург.

Будрина Людмила Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург.

Быков Леонид Петрович, доктор филологических наук, профессор, ИГНИ, Уральский федеральный университет, Екатеринбург.

Вансович Юлия Викторовна, магистр истории искусств, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург.

Васильев Игорь Евгеньевич, доктор филологических наук, профессор, ИГНИ, Уральский федеральный университет, Екатеринбург.

Воробец Григорий Иванович, ученик 11 «Б» класса, 176 гимназия, Екатеринбург.

Горева Валентина Васильевна, библиограф, Екатеринбург.

Граматчикова Наталья Борисовна, кандидат филологических наук, Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург.

Григорьев Георгий Алексеевич, заведующий Мемориальным домом-музеем П. П. Бажова, Екатеринбург.

Григорьева Любовь Сергеевна, научный сотрудник отдела фондов Объединенного музея писателей Урала, Екатеринбург.

Долгушина Анна Сергеевна, студентка 4 курса, ИГНИ, Уральский федеральный университет, Екатеринбург.

Дубцова Евгения Константиновна, кандидат педагогических наук, доцент, Оренбургский государственный педагогический университет, Оренбург.

Жердев Денис Вадимович, кандидат филологических наук, доцент, СУНЦ Уральского федерального университета, Екатеринбург.

Журавлева Нелли Сергеевна, кандидат исторических наук, доцент, Южно-Уральский государственный университет, Челябинск.

Зырянов Олег Васильевич, доктор филологических наук, профессор, ИГНИ, Уральский федеральный университет, Екатеринбург.

Иванов Алексей Викторович, кандидат исторических наук, доцент, Уральский государственный экономический университет, Екатеринбург.

Каштанов Евгений Владимирович, учитель высшей категории, МКОУ средняя общеобразовательная школа № 2 р.п. Мулловка Мелекесского района Ульяновской области.

Кислова Екатерина Александровна, научный сотрудник Мемориального дома-музея П. П. Бажова, Екатеринбург.

Кириллов Анатолий Дмитриевич, доктор исторических наук, профессор, директор фонда «Уральский центр Б. Н. Ельцина», Екатеринбург.

Комадей Александра Владимировна, научный сотрудник Мемориального дома-музея П. П. Бажова, Екатеринбург.

Кривцова Людмила Алексеевна, кандидат философских наук, доцент, Ивановский государственный университет, Иваново.

Круглова Татьяна Анатольевна, доктор философских наук, доцент, ИСПН, Уральский федеральный университет, Екатеринбург.

Леденцова Екатерина Константиновна, главный хранитель Объединенного музея писателей Урала, Екатеринбург.

Липовецкий Марк Наумович, доктор филологических наук, профессор, университет Колорадо (Боулдер), США.

Литовская Мария Аркадьевна, доктор филологических наук, профессор, ИГНИ, Уральский федеральный университет, Екатеринбург.

Медведев Александр Александрович, кандидат филологических наук, доцент, Тюменский государственный университет, Тюмень.

Петрова Нина Петровна, младший научный сотрудник отдела редких книг и иконописи, Восточно-Казахстанский областной архитектурно-этнографический и природно-ландшафтный музей-заповедник (ВКЭМЗ), Усть-Каменогорск, Республика Казахстан.

Подлубнова Юлия Сергеевна, кандидат филологических наук, заведующая музеем «Литературная жизнь Урала XX века», Екатеринбург.

Приловская Ольга Владимировна, ИГНИ, Уральский федеральный университет, Екатеринбург.

Рифель Любовь Павловна, руководитель отдела НСА, публикации и научного использования документов, КГУ «Государственный архив» управления культуры, архивов и документации Восточно-Казахстанской области, Усть-Каменогорск, Республика Казахстан.

Рогачева Наталья Александровна, доктор филологических наук, профессор, Тюменский государственный университет, Тюмень.

С**пасская Ксения Максимовна,** магистрант, ИГНИ, Уральский федеральный университет, Екатеринбург.

Спиридонова Анастасия Витальевна, студентка 4 курса, ИГНИ, Уральский федеральный университет, Екатеринбург.

Уймина Алена Геннадьевна студентка 4 курса, ИГНИ, Уральский федеральный университет, Екатеринбург.

Хлыстикова Антонина Михайловна, директор Литературного музея Степана Щипачёва, Богданович Свердловской области.