

Л. М. Шайхинурова

ОНТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА СМЕХА В СКАЗАХ П. П. БАЖОВА**(К постановке проблемы)**

Слова *смех, смеяться, смехом смеяться, насмехаться, посмеиваться* и др., а также их синонимы – *хохотать-заливаться, зубы скалить (зубоскальничать), зубы мыть, шутки шутить, шутки строить, штуку подстроить* и др., – поражают частотой употребления в сборнике сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка»¹. Посредством смеха осуществляется общение инфернального («тайной силы») и реального миров (здесь прежде всего следует говорить о так называемом инфернальном смехе). Особый статус смех получает в процессе общения сильных мира сего (так называемых угнетателей) и вынужденных подчиняться этой силе (угнетенных). В советский период развития литературоведения данный вид смеха получил название сатирического, который все же более правильным будет определить как *насмешливый*, поскольку, как совершенно справедливо отмечает Л. М. Слобожанинова, комические образы барина, богача и попа чаще всего являются «предметом насмешки, а не объектом классовой ненависти» [Слобожанинова, 2000, 47]. Формой экспликации насмешливого смеха становятся различные речевые ситуации, в первую очередь народный этикет, а также способы именования героев (прозвища). Способность (или неспособность) к веселью и шутке является портретной и, что особенно важно, сущностной характеристикой персонажей.

Очевидно, что заявленная в названии тема в первую очередь предполагает некое решение теоретико-методологического аспекта проблемы: в частности, следует обратить внимание на существенное отличие комического от смеха, с одной стороны, и смешного – с другой. Так, с точки зрения Гегеля, смех как «абсолютно серьезное» отношение писателя к «мертвой» официальной внешности внешнего мира не должен исходить из «самого себя», так как его художественная сущность зависит не от эмоциональности творческого «я», а от «субстанциального интереса» [см.: Гегель, 1968, 71–75]. Следуя за Гегелем, определим смех как художественный пафос произведения, обуславливающий его комическую направленность. Смех – одна из психоэмоциональных реакций, и в качестве таковой он является «лицом не общим выраженьем» в контексте каждой нации, то есть обретает свой национальный характер. Смех – это своеобразный микрокосм национального, выполняющий функцию лакмусовой бумаги. Перефразируя известное выражение, обозначим эту функцию следующим образом: «Скажи мне, над чем ты смеешься, и я скажу, кто ты». Смех, таким образом, есть своеобразная интегральная характеристика как отдельной человеческой личности, так и социума в целом.

¹ Для анализа в работе берутся сказы, входящие в книгу первую сборника «Малахитовая шкатулка» [см.: Бажов, 1986].

I. В сказах «Малахитовой шкатулки» наиболее ярко эксплицирован смех, возникающий при взаимодействии «тайной силы» и мира людей, который мы называем инфернальным. Основная характеристика данного вида смеха – постоянство, порождающее в свою очередь разнообразие форм и оттенков, имеет две основных функции: самозащита (речь идет о защите с помощью смеха и той, и другой сторон – смех-«стена») и способ проверки героев (на нравственно-этическую, а в случае героя-мужчины – и, так сказать, гендерную состоятельность). Проследим по сказу «Медной горы Хозяйка» (здесь и далее в цитатах курсив наш. – Л. Ш.): «Только *смешком* все. *Весело*, видно, ей»; «*Весело* на парня глядит, *зубы скалит* и *говорит шуткой*»; «Девка *смеется*»; «...в ладошки *схлопала*, да и *говорит*, и все *смехом*»; «...сама *хохочет-заливается*»; «А она видит, как он *плюется*, и *хохочет*».

Еще одна характеристика инфернального смеха – неполнота действия, порождающая такие его качества, как загадочность и непредсказуемость. Так, в сказе «Малахитовая шкатулка» читаем: «Танюшка так глазами и *впилась*, а женщина *посмеивается*»; далее снова: «А женщина та *посмеивается*».

Характер смеха здесь оказывается созвучен оксюморонному внешнему облику Хозяйки Медной горы: «Небольшого росту, чернявая, в Настасьиных уж годах, а *востроглазая* и, по всему видать, *шмыгало* такое, что только держись. На спине котомочка холщовая, в руке черемуховый бадажок, *вроде как странница*».

Так кто же – *шмыгало* или *странница* перед нами? Последнее определение рождает ассоциации высокого плана, связанные с традицией странничества, первое же – нарочито сниженное, т.е. прямо противоположные понятия. Подобная загадочность и изменчивость смеха и облика Хозяйки разрешается в самом конце сказа, когда перед взором Турчанинова в пуговке словно в большом зеркале «*хохочет-заливается*», читаем чуть дальше: «*хохочет* и *обидные слова говорит*» зеленоглазая красавица в малахитовом платье. Однако приняв конкретный и, самое главное, истинный свой образ, Хозяйка и здесь не перестает морочить голову простым смертным: «Сказывали, будто Хозяйка Медной горы *двоится* стала: сразу двух девиц в малахитовых платьях люди *видали*».

Страх перед инфернальным, испытываемый героем-мужчиной, вступает в сильнейшее противоречие со стереотипами гендерного поведения: «Хоть она и тайна сила, а *все ж таки девка*. Ну, а он парень – ему, значит, и стыдно перед девкой *обробеть*» («Медной горы Хозяйка»); «Парню *забедно стало*, что *девка над ним насмеяется* да еще слова такие *говорит*» (там же); «...стыдно перед девкой *хвастуном* себя *оказать*» (там же).

А в полемике Илюхи и бабки Синюшки «инфернальность» последней в итоге отходит на второй план – перед нами вечный спор «своего» и «чужого», мужского и женского начал, в котором немаловажную роль играет *насмешка*, так называемое подзадоривание при помощи смеха:

Смекнул Илья, что у старухи *оплошка* вышла – сила не берет, *прочихался*, *высморкался*, да и *говорит с усмешкой*:

– Что, *взяла*, старая? Не по тебе, видно, *кусок!*

Плюнул ей на руки-то да и пошел дальше. Старушонка тут и заговорила, *да звонко так, вовсе по-молодому*:

– Погоди, не радуйся! Другой раз придешь – головы не унесешь!

– А я и не приду, – отвечает Илья.

– *Ага! Испугался. Испугался!* – *зарадовалась* старушонка.

Плюхе это *за обиду показалось*. Остановился он, да и говорит:

– Коли на то пошло, так нарочно приду – воды из твоего колодца вычерпнуть.

Старушонка *засмеялась и давай подзадоривать парня*.

В связи со сказанным следует подчеркнуть, что лейтмотивом у Бажова становится лейтмотив судьбы и иронии судьбы. Например, Танюшка следующим образом перед Настасьей мотивирует свое нежелание выйти замуж:

«Мамонька, ведь знаю я, что тут *моей судьбы нет*. То никого и не привечаю и на игрища не хожу. Что зря людей *в тоску вгонять?*».

Заводской парень Илюха, «простая душа» («Синюшкин колодец»), и разбогател вроде бы честным способом, и на волю вышел, и дом себе хороший справил... а вот «сна-покою решился» из-за девчоночки, что подала ему однажды своими белыми рученьками старое бабки Лукерьи решето с ягодами: «Эх, бабка Лукерья, бабка Лукерья! Научила ты, как Синюшкино богатство добыть, *а как тоску избыть – не сказала. Видно, сама не знала*».

Синонимом русского понятия «несудьба» у П. П. Бажова и становится *тоска*: так, Хозяйка «приветила» Степана и *вогнала его в тоску* – впрочем, по иронии судьбы и сама оказалась ее жертвой. На первый взгляд Малахитнице подвластно все: она может высмеять, жестоко наказать и даже убить... но не в силах обрести земное женское счастье. В сказах Бажова, на наш взгляд, мы встречаем особую форму комического – и р о н и ю С о ф о к л а, направленную на объективный ход вещей и не всегда совпадающую с устремлением отдельного человека, в данном случае inferнального существа, «тайной силы», персонифицированной в образе Хозяйки Медной горы. Можно поспорить здесь с трактовкой образа Хозяйки, предложенной Л. М. Слобожаниновой: «Хозяйка здесь – *сама судьба, некая высшая справедливость*» [Слобожанинова, 2000, 73]. Однако владения Хозяйки простираются лишь до границ ее собственной женской судьбы. В современной эстетике этот тип иронии именуется иронией судьбы, событий, драматической или трагической иронией. Как известно, ее суть наиболее полно выражает жизненная коллизия Эдипа, который не ведает, что творит, а ход вещей в конечном итоге оказывается обратен действиям героя. Очевидно, что ирония Софокла выходит за рамки частного человеческого бытия, являясь надбытийным мировым принципом. Софокловской иронии не противоречит концепция, предложенная позднее Карлом Зольгером, согласно которой истинная ирония заключена не только в разуме, познающем идеи, но и в самом бытии вещей. Иронический принцип является у Бажова не сугубо эстетическим, но экзистенциалистским: гендерные «игры» и сама власть Малахитницы здесь заканчиваются, и начинается ее поистине трагическое бытие:

Ну, прощай, Степан Петрович, смотри не вспоминай обо мне – *А у самой слезы*. Она это руку подставила, а слезы кап-кап и на руке зернышками застывают. Полнехонька горсть. <...>

– Куда мне идти? – *А сам тоже невеселый стал*.

Во многих работах, посвященных рассмотрению иронии как эстетической категории, содержатся указания на тот факт, что она не входит полностью в парадигму комического, пересекаясь с другими эстетическими категориями. В первую очередь речь идет о скрещении комического и трагического начал. Эта особенность и объясняет финал многих сказов Бажова, когда комическое сходит на нет, и эстетическое пространство сказа во многом моделирует трагическое. «Ирония судьбы», таким образом, обретает сюжетообразующую функцию. Исследователи справедливо указывают на тот факт, что ирония реализуется непременно в контексте и что «именно контекст позволяет распознать и декодировать иронию, актуализирующуюся в рамках предложения, абзаца, целого текста» [Каменская, 2001, 8]. В «Малахитовой шкапулке» ирония, как нам представляется, реализуется в рамках сверхтекста, то есть совпадает с объемом всего сказового цикла. Одновременно она реализуется в двух типах – как стилистический прием и как концептуальная категория, как важнейший компонент мировосприятия писателя, связанный с основной идеей сборника.

Поиски жениха Малахитницей порождают у последней лишь ощущение беспредельной тоски и, как следствие, слезы, поскольку, вступив в брак, она, согласно сказовым канонам, потеряет собственное «я». Данную ситуацию усугубляет и своеобразная этика горных рабочих: если в крестьянском фольклоре герой мог жениться на царевне и получить в качестве приданого полцарства или даже царство, то в рабочей среде этичным признается лишь трудовой путь достижения материального благополучия и трудный путь обретения личного счастья. Вот почему в образе Малахитницы доминируют негативные качества, и даже самая обычная встреча заставляет героя испытывать печаль, задумчивость и непременно тоску, приводящую, как правило, к потере здоровья и смерти: «Женился он, семью завел, дом обстроил, все как следует. Жить бы ровно да радоваться, а он *невеселый стал и здоровьем хезнул*. Так на глазах и таял».

Умирает Степан не от жестокого наказания и не от невыносимых условий труда, но от любви и разлуки, как в народной лирической песне. Он не в силах выполнить третьего испытания, данного ему Хозяйкой: «Обо мне, чур, потом не вспоминай». Степан не может изменить слову, данному Настеньке, и вместе с тем его память навсегда сохранила слезы «каменной девки» и теплоту ее дрожащей руки на прощанье. Любовь оказывается своего рода «обманкой», а человеческая судьба может строиться лишь по законам долга, превращая ее, судьбу, лишь в долю и удел. Вероятно, именно поэтому слово «любовь» практически не встречается в сказах Бажова, а смех становится своего рода антитезой любви, способом защиты от этой поистине страшной напасти, безуспешной попыткой ее дискредитации. В сказе «Синюшкин колодец», посмотрев на золотой поднос с грудой всякого богатства, Илюха произносит, на наш взгляд, онтологически емкую фразу: «*Для смеху это придумано*. Ни одному человеку не в силу столько поднять». *Для смеху это придумано* – смешно все, что противоречит человеческим представлениям о норме, все, что выходит за рамки этой нормы, любая избыточность, в том числе чрез-

мерное богатство и любовь (тем более к представительницам «тайной силы»), которые оказываются в одном ряду.

Любовь-страсть в сказах Бажова неизбежно порождает тоску, однако причиной последней является и эта, не менее разрушительная страсть, – земельное богатство: «Бывать-то бывает, только ненадежно дело: комочками приходит, пылью уходит, на человека тоску наводит. Про это и не думай, себя не беспокой!» («Синюшкин колодец»).

В современной культурологии тоске придан статус одной из констант русской культуры [см.: Степанов, 2001, 872–890]. *Страх, тоска, грех и страдание* рассматриваются в качестве понятий единого концептуального поля. Закономерным завершением этого понятийного ряда, на наш взгляд, является понятие *смех*. Вспомним русскую народную афористику: «В чем живет смех, в том и грех»; «Мал смех, да велик грех»; «Много смеха, да не мало и греха» и др. Смех и зло оказываются родственными друг другу, являясь, в свою очередь, антитезой добру, благу и слезам. В свое время о «прозрачности» для христианской культуры пары *грех – смех*, твердом равенстве названных членов и безусловном зле каждого из них писал Л. В. Карасев в работе «Философия смеха». Однако смех и страх, как мы убедились выше, также образуют довольно устойчивую пару: смех является своеобразной защитной реакцией в ситуации опасности и страха. Вспомним об эффекте, который производило на простых смертных Таюткино зеркало: «*Даже глядеть страшно, и смешно тоже*».

Рассмотренный нами вид смеха, таким образом, содержит квинтэссенцию взаимоотношений реального и inferнального миров в «Малахитовой шкапулке» – сложность, противоречивость и неизбежный драматизм. У Бажова это наиболее точно выражено в следующей фразе о Малахитнице: «Худому с ней встретиться – горе, и доброму – радости мало» («Медной горы Хозяйка»).

Однако здесь следует обратить внимание еще на одну существенную особенность: в основе отношений человека и «тайной силы» лежит вера или неверие в ее существование. Названная оппозиция становится причиной еще одного вида смеха – коллективного осмеяния. Так, объектом коллективной насмешки становятся в сказах «дедушко», обучавший в свое время Прокопчыча и других мастеров, «мертвякова невеста» Катерина, дедко Ефим и Федюнька и другие персонажи. Ср.: «Прокопчыч и другие мастера сметили дело, давай старого мастера *насмех подымать*: “Выживаться из ума, дедушко, стал. Сказки сказываешь. Парня зря с пути сбиваешь”» («Каменный цветок»); «Видят – не в себе девка, – отстали. Иные *насмех еще подымать стали*: прозвали ее мертвяковой невестой» («Горный мастер»); «В понедельник старатели прибежали из заводу. Видят – свежие ямы у самого балагана. Сразу догадались, в чем дело. *Смеются над стариком-то*: “Редька редьку искал...”» («Огневушка-Поскакушка»). «*Наше-то счастье – людям смех*» – вот сказовая формула, великолепно отражающая данную ситуацию («Огневушка-Поскакушка»).

Следует отметить, что результатом («продуктом») коллективного осмеяния часто становятся прозвища героев: *мертвякова невеста* (Катя Мертвяко-

ва), *Соленый, Паротя, Яшка Зорко Облезлый, Кузька Двоерылко, Голубкова невеста* и др. Очевидно, что прозвищем могут быть наделены как «положительные», так и «отрицательные» персонажи – важен яркий, запоминающийся повод. Это, на наш взгляд, своеобразное свидетельство универсальности и «беспоощадности» смеха.

П. Опозиция *веселость – тоска*, на наш взгляд, является у П. П. Бажова фундаментальной. Следует отметить, что концептуальный характер названная опозиция имеет и в творчестве другого уральского писателя, Д. Н. Мамина-Сибиряка. Думается, что следует говорить о принципиальной важности данной опозиции в контексте размышлений об уральской ментальности в частности и русской в целом. В связи с этим особого внимания заслуживает анализ типов *веселости*, представленных в сказах П. П. Бажова. Подобные рассматриваемым ниже типы «веселости» (или «шутливости») выделяет в уральском рабочем фольклоре В. В. Блажес [см.: Блажес, 1987, 7–8]. Думается, это еще одно свидетельство близости этико-эстетических исканий П. П. Бажова народным:

1. *Веселость* как свойство и состояние натуры, то есть жизнерадостность и природный оптимизм. Такого рода *веселость* мы бы назвали онтологической *веселостью*, поскольку она характеризует само бытие человека.

Склонность к веселью или отсутствие таковой у Бажова является важнейшей портретной характеристикой персонажа: «Заводские парни о Настасьины окошки глаза обмозолили, а подступить к Танюшке бояться. Вишь, *неласковая она, невеселая...*» («Малахитовая шкатулка»); «Молоденькая девчоночка, из себя чернявенькая и *веселая, вот как птичка-синичка*» («Золотой волос»); «Ровно с утра до ночи девка в работе, одежонка у ней сиротская, а все с песней. *Веселей* этой девки по заводу нет. На гулянках первое запевало. Так ее и звали – Устья-Соловьшина. Плясать тоже – редкий ей в пару сгодится. И пошутить мастерица была...» («Травяная западенка»).

Интересно отметить, что и замуж та же Устенъка выходила *веселенько*.

Устенъка – идеал заводской девушки, однако во многом эти же качества становятся эталонными и для заводского парня, «сухоты девичьей», и непременным атрибутом зрелой мужской красоты: «Этот Кузька крепко завидовал Илюхе. Тот, видишь, парень *ядренный да могутный, крутой да веселый*, – работа у него и шла податно. Кончил работу – поел да песню запел, а то и в пляс пошел» («Синюшкин колодец»); «Данилушко и впрямь к той поре выправился. Хоть по старинке его Недокормышем звали, а он вон какой! *Высокий да румяный, кудрявый да веселый*. Одним словом, сухота девичья» («Каменный цветок»); «Первым на берег атаман вышел. Годов за полсотни ему. По кучерявой бороде серебряные струйки пробежали, а поглядеть любо. Высок да статен, в плечах широк, бровь густая, *глаз веселый да пронзительный*» («Ермаковы лебеди»).

Таким образом, пляска, песня и шутка традиционно становятся у Бажова атрибутами веселья, а способность к ним – непременным качеством хорошего человека.

Сравним: у Д. Н. Мамина-Сибиряка такого рода веселостью наделены, в частности, Марья Степановна и Верочка Бахаревы (роман «Приваловские миллионы»); у последней «все шутки на уме, смехи да пересмехи»; Шапкин, Собакин и Мухоедов (рассказы «Гроза», «Золотая ночь», очерк «Сестры» соответственно): «Мухоедов <...> был тип старого студента, *беззаботного, как птица, вечно веселого*».

«Онтологической веселостью» у П. П. Бажова наделены не только взрослые персонажи, но и дети. Так, четырехлетняя сирота Таютка на обиды свои не жаловалась и – опять-таки! – «о *веселом* больше помнила». В свою очередь отец Таютки не женится лишь потому, что дочь «забавухой» растет, «а мачеха придет – *все веселье погасит*» («Таюткино зеркальце»). Даже горбатенький Митюнька, сын Данилы и Катерины, не озлобился, «веселенький рос и на выдумки мастер». Больше того, «он в семье-то ровно огонек в лесу: кого *развеселит*, кого обогреет, кого на думки наведет» («Хрупкая веточка»).

Пожелание быть непременно веселым становится частью завещания человека, прожившего большую жизнь и собирающегося в мир предков, – именно оно, а не перышки, и есть «особый поминок», доставшийся в наследство заводскому парню Илье от «хитрой» бабки Лукерьи: «Ходи *веселенько*, работай *крутенько*, и на сололке не худо поспишь, сладкий сон увидишь. Как худых думок в голове держать не станешь, так и все у тебя ладно пойдет, гладко покатится. И белый день *взвеселит*, и темна ноченька *приголубит*, и красное солнышко *обрадует*...» («Синюшкин колодец»).

В сказах Бажова встречается еще одна разновидность «онтологической веселости», которую бы мы определили как коллективная веселость. Вариантом последней является веселость обрядовая – всеобщая радость, выражаемая в смехе во время свадеб, гаданий и прочих обрядовых действий, ср.:

«Забились ребята на полати, пыхтят да помалкивают, а *девчонкам весело*. Золу сеют, муку по столешнице раскатывают, угли перекидывают, в воде брызгаются. Перемазались все, *с визгом хохочут одна над другой*...» («Голубая змейка»).

Можно говорить и об определенном эталоне поведения в подобных ситуациях – герой, не будучи веселым и радостным на самом деле, должен «показывать себя веселым», ср.:

«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!”» («Каменный цветок»).

В предыдущих примерах в качестве материала для исследования выступал, по сути, речевой дискурс бажовского рассказчика Василия Андреевича Хмелинина (он же дед Слышко). С его помощью П. П. Бажов материализовал посредством слова систему нравственных координат народа в оценке личности, в основе которой, как мы смогли убедиться, лежит способность к веселью и шутке, – последние оказываются синонимами истинной красоты и талантливости человеческой природы. Подчеркнем, что анализ речевого дискурса прочих персонажей Бажова приводит к аналогичному результату – спо-

собность к веселью человек из народа считает необходимым, и больше того, универсальным качеством, которым должны обладать даже представители «тайной силы»: так, маленького Федюньку в Поскакушке притягивает не самое золото, но в первую очередь веселый танец:

« — Ты, дедо, не сердись на нее! Вон она какая *веселая да хорошая*. Счастье бы нам открыла, кабы не филин» [«Огневушка-Поскакушка»].

Веселость становится непрременным атрибутом не только человеческой души, но и телесной субстанции:

«От поскакушкина лета только и осталось, что черенок у Федюньки в руках вовсе теплый, даже горячий. *А рукам тепло – и всему телу весело*» [Там же].

2. Постоянная, органическая склонность к комическому выражению своего отношения к жизни. Именно про таких народ говорит: «Веселого нрава не купишь» и подчеркивает их общественную ценность: «Кто народ веселит, за того весь свет стоит». По сути своей данный тип «веселости» есть логическое следствие первого, способ его материальной выраженности. Наиболее полно названный тип веселости, как нам представляется, персонифицирован в «Малахитовой шкатулке» в образе Никиты Жабрея, «детинки с сединой» («Жабреев ходок»). Желание «потешить маленько» мир, всех, от мала до велика, – основной мотив социального поведения Никиты: «В деревне по случаю жабреевой гулянки шум да гам, песни поют, пляски заведут, а Жабрей сидит на горушечке да тянет одно: “Комары вы, комары, комарино царство”».

Образ Никиты Жабрея, как нам представляется, восходит к образам Макара Драгана и Мякины из «Уральских былей» писателя [Бажов, 1951, 57–63]. Желание непременно выпить полштоф или косушку заставляет «чудить» Макара, выкидывать «занятные штуки», веселящие заводской люд, ребятишек в особенности. Однако наиболее ярок в названном отношении Мякина. Перед нами классический народный тип остролова: автор пьяных песенных импровизаций, высмеивающих всех – от кабатчицы Парушки до заводского начальства и бар, с ядовитыми припевами, которые потом подхватывала «мастеровщина», и непременно мерной, складной речи, без остановок и перебоев. Бажов пишет: «Это было творчество, грубое по замыслу, яркое по обилию образов и тонкое по отделке деталей». Следует подчеркнуть, что и в «трезвое время» Мякина был *«веселый заводский рабочий»*.

3. Народный смех сквозь слезы – веселость, являющаяся «результатом горестной жизни, предельной бедности и неустроенности – испытав это, русский человек зачастую обретает беззаботность, доходящую до бесшабашности» [Блажес, 1987, 8].

В русле этой традиции можно, в частности, рассмотреть ироническое приветствие, которым встречает непрошеную гостью Настасья: « Места не жалко. Не пролежишь, поди, и с собой не унесешь. Только вот кусок-от у нас сиротский. Утром – лучок с кваском, вечером квасок с лучком, вся и перемена. Отощать не боишься, так милости просим, живи, сколь надо» («Малахитовая шкатулка»).

Однако свое классическое воплощение названный тип веселости обрета-

ет опять-таки в образе Мякины из «Уральских былей», а именно в ситуации своеобразной «выставки», устраиваемой героем на потеху заводского люда: из дома показывались отопки сапог, рваные рубахи жены и детей, а также покровитель дома Микола Милостивый. Все это непременно сопровождалось прибаутками завязтого раешника. Бажов пишет: «Хочет толпа, и всхлипывает жена Мякины. Соседки, которые жалеют тихую Мякинину бабу, начинают стыдить Мякину. Но это только ухудшает дело. Мякина, *истощившийся в остротах над своим скудным имуществом*, получает новый материал...». Столь грубой реалистичности, достигающей своего апогея материальной выраженности «смеха сквозь слезы» мы не встретим в «Малахитовой шкатулке», что обусловлено, как нам представляется, жанровой спецификой сказа (ощущаемой особенно отчетливо в сравнении с былью). Бедняки в сказах (вспомним, например, Илюху из «Синюшкина колодца», дедку Ефима и Федюньку из «Огневушки-Посакушки», Кокованю с Даренкой из «Серебряного копытца»), как правило, являются персонификацией нравственного идеала народа (положительные герои) и при общении с представителями «тайной силы» все-таки получают некоторое действительно сказочное обогащение: «Все-таки дедко Ефим с Федюнькой хлебнули маленько из первого ковшичка. Годов с пяток в достатке пожил. Вспоминали Посакушку».

Таким образом, в сказах (в отличие от былей) нет прецедента для возникновения подобного типа «веселости».

Подытоживая, скажем, что «веселость» становится в сказах Бажова универсальным свойством не только духовной, но и материальной природы, бытия в целом: «Небольшая речка, *веселая*, с камешками разговаривает и в одном месте так блеснит, что глаза не терпят» («Золотой волос»); «Хотела уж Васенка обратно податься, только вдруг за горкой искры посыпались. Глядят, – на каменном-то столе ворох дорогих камней оказался. Разными огоньками горят, и река от них *повеселее* стала. *Глядеть любо*» («Ключ земли»); «Вот бегают ящерки. Так и мелькают по траве-то, как ровно играют. Тоже, видно, *весело им на солнышке*» («Две ящерки»); «И верно, камешок вышел махонький, *а вовсе живенький, ровно смеется*» («Ключ земли»); «...тут больше малахит подходит. *Радостный камень и широкой силы: самому вислононому дураку покажи, и тому весело станет*» («Железковы покрывки»).

Таким образом, возникает своеобразный синонимический ряд: *веселый – радостный – живой – теплый – ласковый – хороший – крепкий – ловкий – щедрый – смелый – талантливый*.

Подводя некоторые итоги, скажем, что данная тема выводит к размышлениям об онтологии и поэтике уральского – шире – русского смеха, требующим анализа как литературного, так и фольклорного материала. В свою очередь названная категория (в силу ее универсальности) в итоге приводит к определенным выводам относительно русской ментальности в ее уральском «изводе».

Бажов П. П. Сочинения: В 3 т. Т. 1, М., 1986.

Бажов П. П. Уральские были. М., 1951.

Блажес В. В. Сатира и юмор в дореволюционном фольклоре рабочих Урала. Свердловск, 1987.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. М., 1968.

Каменская Ю. В. Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова: Автореф. дис.... канд. филол. наук. Саратов, 2001.

Слобожанинова Л. М. Сказы – старины заветы: Очерк жизни и творчества Павла Петровича Бажова (1879–1950). Екатеринбург, 2000.

Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. 2-е изд, испр. и доп. М., 2001.

В. В. Эйдинова

О СТИЛЕ БАЖОВА

Мастерство, умение, техника – вот те категории, которые, как правило, сопровождают творчество П. П. Бажова, создавшего замечательные сказовые тексты, отмеченные неординарной личностью автора. И в то же время бажовская проза, такая особенная и такая заметная, даже в контексте сказовых явлений самой высокой пробы – гоголевских, лесковских, бабелевских, зощенковских – почти никогда не рассматривается в аспекте *стиля художника*, чей талант строит редкостный и узнаваемый мир, – с его атмосферой, его персонажами, его связями и отношениями...

Такой «пропуск» в книгах и статьях о Бажове вряд ли оказывается досадным недосмотром пишущих о его творчестве авторов. Скорее всего пропуск этот должен быть объяснен самой спецификой сказового жанра, чья поэтика активного говорения, исполняющего функцию нацеленной, заражающей коммуникации, – складывается как зримо означенная и выделенная. Именно эта (громкая, демонстрирующая себя!) жанровая конфигурация, с ее заявленной словесной фактурой, – более всего вызывает интерес исследователей бажовской (и не только бажовской) сказовой прозы, в которой так силен механизм создания *дейтельной* («игровой», «сделанной», «выисканной») формы, специфичной для жанра сказа как такового, опирающейся на слово-жест, слово-поступок, насыщенное мощной внушающей энергией.

Однако сказовой форме (и в этом качестве тоже скрыт секрет ее настойчиво внушающих импульсов) свойственна, как нам представляется, повышенная заостренность не только жанровых, но и стилевых сигналов, хотя столь активно прочерченная жанровая «фигура» сказа, казалось бы, должна ограничивать его стилевую свободу. Ведь сказ – таков другой, очень существенный для его эстетической природы признак – предстает конструкцией, расположенной к варьированию своего строя, ибо основанием этой конструкции, как было великолепно показано Б. Эйхенбаумом, является осязаемая интенсивность «личного тона автора» [см.: Эйхенбаум, 1969а, 306], интенсивность его индивиду-