

ством братской дружественности, зовущей «идти и смотреть», «спасать и сохранять» мир большинства людей, к которому он «прикасается» своим обыкновенным и диковинным способом. Возможности этого способа, как мы видим сегодня, – это возможности полиформы («полиметалла» – бажовское слово, которым он восхищенно определяет строй пушкинских сказок), охватывающей свое и чужое, человеческое и жестокое, творческое и механическое. Так, делая, создавая (стилем своим, его гармонической оксюморонной и структурой) узнаваемый и неузнаваемый мир сказа, Бажов несет людям особенное (наивное – и зрелое, простое – и сложное, ясное – и загадочное), бажовское слово, оставшееся в русской литературе как художественно значительное явление, мужественно противостоящее драматичнейшему для нашей страны времени 1930-х гг.

Бажов П. П. Сочинения: в 3 т. Т. 3. М., 1976.

Бажов П. П. Сказы. Свердловск. 1988.

Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969.

Д. В. Жердев

БИНАРНОСТЬ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ БАЖОВСКИХ СКАЗОВ

Пограничное положение бажовского рассказчика – посредника между миром заводов, миром «тайной силы» и собственно читателем – порождает неопределенность в оценках, проявляющуюся чаще всего в виде свойственной архаическому сознанию бинарности, т. е. одновременного введения и сосуществования в тексте парных, обычно логически противопоставленных элементов, или троичности – бинарности с введением третьего (обобщающего) конструктивного элемента – построений на разных уровнях.

Так, постоянная особенность бажовских рассказчиков и персонажей – значительное количество бинарных построений в речи. Прежде всего это альтернативные описания ситуации, обычно встречающиеся при построении экспозиции либо, наоборот, при «подведении итогов», т. е. в акцентированных зонах повествования (при этом возможна пара из определенного и неопределенного описания – «то ли... то ли»): «Кто говорил, что он ума решил, в лесу загинал, а кто опять сказывал – Хозяйка взяла его в горные мастеря. На деле по другому вышло. Про то дальше сказ будет» («Каменный цветок»); «Худому с ней встретиться – горе, и доброму – радости мало» («Медной горы Хозяйка»); «Царевича-королевича ждет али в Христовы невесты ладится?» («Малахитовая шкатулка»); «То ли немцы показать не хотели, то

ли сами не знали – не могу объяснить»; «С покосу ворочались али так, ягодиницы припозднились»; «На первый раз прощается, другой раз не оглянись. Худо тогда будет. Оглянулся ли другой раз Андрей и куда его штольня вывела, про то мне старики не сказывали» («Две ящерки»); «Разбери, горит она [«блендочка»], али так только вид дает» («Приказчиковы подошвы»); «Может, Масличко близко к месту подошел, али еще какая опаска от него вышла – его, значит, и стукнули. А может, и за другое. Тоже ведь было за что» («Травяная западенка»); «Не разберешь, что было нагорожено – не то монастырь, не то мельница» («Таюткино зеркальце»); «То ли он такой упорный пришелся, то ли цены настоящей самородку не понимал» («Жабреев ходок»); «Дрожит, зубами чакает. То ли ей холодно, то ли боязно» («Голубая змейка»); «То ли под Мурзинкой, то ли в другом месте был большой рудник» («Ключ земли»); «Могие будто ходили искать, да либо ни с чем воротились, либо с концом сгнули» («Синюшкин колодец»); «Вот и гадай – направо плыть али налево правиться?» («Ермаковы лебеди»); «Либо... в Каслях на этом деле сидит какой чудак с чугунными мозгами, либо оно доверено старой барыне немецких кровей»; «Уехала эта тетка Каролина куда-то за границу. Кто говорит – лечилась, кто говорит – забавлялась на старости лет» («Чугунная бабушка»); «Либо за нож схватился, либо рубанули по этому месту, да скользом пришлось» («Хрустальный лак») и мн. др. Далее, это различного типа оппозитивные конструкции (словарная или контекстная антонимия, противопоставления на уровне общей оценки ситуации, однородные противоположно направленные действия, уступительные конструкции, противопоставленные степени проявления качества; причем в рамках одного высказывания может содержаться несколько противопоставлений; в ряде случаев такие конструкции тяготеют к афористике): «Легли, значит, наши на травку под рябиной да сразу и уснули. Только вдруг молодой... проснулся»; «Ты вон какой большой да тяжелой, а они у меня маленькие»; «Приданое у тебя царям впроу, а я человек рабочий, простой»; «Что это за порядок – сам буду вольный, а жена в крепости» («Медной горы Хозяйка»); «Настасья в сиротстве росла, не привыкла к экому-то богатству»; «Ровно как раз впроу, не жмет, не скатывается, а пойдет в церкву или в гости куда – замается»; «Красота-то – красота, да не наша»; «Настасья когда и пристрожит, ну, материнско сердце – пожалеет»; «У самой царицы таких каменьев нет, а тут, на-ко – в Полевой у погорельцев!» («Малахитовая шкатулка»); «Парнишечко ровно старательный, а все у него оплошка выходит»; «Здоровым парнишкам здешняя учеба не по силе, а с такого что взыщешь – еле живой стоит»; «Трудности много, а красоты ровно и вовсе нет»; «У наших змейка... каменная, а тут как есть живая» («Каменный цветок»); «Отворяй, мертвякова невеста! Принимай живых гостей!»; «Не надо мне твоего мертвого камня! Подавай мне живого Данилушку»; «С ней пойдешь – все мое забудешь, здесь останешься – ее и людей забыть надо» («Горный мастер») и мн. др. В этом же ряду следует рассматривать парные, как правило, синонимические объединения типа *девки-бабы*, *стонет-кричит* («Малахитовая шкатулка»), *нюхалка-наушник* – («Сочневы камешки») и т. п.

Тяготение к бинарным построениям проявляется также в двойственной характеристике многих персонажей, прежде всего мастеров, которые одновременно и творцы нового, искатели истины, и аутсайдеры, нарушители социально и ритуально оправданной традиции, разрушители своей жизни и жизни близких (наиболее четко – Данило в «Каменном цветке»). То же касается Танюшки, носительницы «не нашей» красоты, губительной для окружающих, девушки, выпадающей из структуры социума; Катерины, верность которой в «Горном мастере» явно идет вразрез с нормой поведения, однако и восприятие ее как идеальной героини поддержано не только собственно бажовским текстом, но и фольклорной традицией, канонем верной невесты, побеждающей смерть, причем традиционными же средствами. Здесь сама традиция предусматривает двойную оценку происходящего (как происходит, например, и с образом Ивана-дурака). Двойствен образ барина Турчанинова-старшего («Недаром заводы нажил»), тайного купца Пименова, приказчика Пароти, щегаря из «Малахитовой шкатулки», Ермака из сказа «Дорогое имячко», Малахитницы (представление об амбивалентности Хозяйки, носительницы созидательного и агрессивно-разрушительного начала одновременно, введено в научный обиход В. В. Блажесом, однако для самого Бажова это, кажется, вопроса не составляло: вероятно, его недвусмысленные высказывания по этому поводу просто игнорировались, поскольку не укладывались в социологизированную интерпретацию образа), Веселухи; в этом же ряду – двойственное положение в собственном окружении Афони Хрусталька (уважаемый мастер, но и известный жулик-шмукарь), порвавшего со староверами Артюхи Сергача, «чертознаев» Талышманова («Золотоцветень горы») и Семеныча («Про Великого Полоза») и мн. др.

Далее, почти неизменным элементом организации повествования в сказах П. П. Бажова оказывается «двойная интерпретация» происходящего – реальное/мнимое присутствие мотива. Подобное явление часто наблюдается в фольклорных текстах. Игра присутствия/отсутствия мотива, истинного/ложного прочтения текста, расшифровки предложенных намеков обнаруживается, например, в загадках и подначках (особенно построенных на эротическом материале) – для создания либо усиления комического эффекта, в быличках – для нагнетания атмосферы неопределенности, усиливающей впечатление реального контакта с потусторонним миром. Наиболее заметная сфера реализации подобных построений в сказах Бажова на сюжетном уровне – сексуальные мотивы и элементы фантастики.

Эротический характер связи обитателей мира бажовских сказов с «тайной силой» отмечался неоднократно. Следует, однако, отметить, что эротика присутствует в текстах сказов не напрямую, а на уровне намеков, вероятных оценок и объяснений (отношения между Данилой и Хозяйкой, Степаном и Хозяйкой, Плюхой и Синюшкой и пр.). Кроме того, в сказах Полевского цикла имеется один состоявшийся брак между человеком и «тайной силой» (Айлып и Золотой Волос) и два брака «несостоявшихся» (Степан и Хозяйка: «Сделаешь по-моему – замуж за тебя выйду!»; Азовка и Соликамский: «Прощай, милая моя невестушка! Не судьба, знать, нам пожить, помиловаться,

деток взростить»). Правда, в обоих случаях, видимо, рождается ребенок: в «Медной горы Хозяйке» это, видимо, Танюшка (не случайно мать девочки говорит о возможной подмене; отметим, что здесь подмена ребенка отмечена как вероятная, возможная для «тайной силы», входящая в систему поверий – и, тем не менее, как версия, но не как безусловный факт); то же в «Дорогом имячке»: «Одна только знак был. Это когда еще батюшка Омельян Иваныч объявился, и рабочие на Думной горе собираться стали. Так вот старики наши сказывали, будто на то время из Азов-горы как песня слышалась. Ровно мать с ребенком играет и веселую байку поет» (но, опять же, здесь ситуация присутствует как вероятное, но не однозначно заявленное истолкование происшедшего). Наконец, имеется история змеевки в сказе «Змеиный след», которая отказывает Костыке (чем способствует его гибели-наказанию) – т. е. здесь опять же связь несостоявшаяся. При этом следует отметить именно множество намеков, косвенных указаний, завуалированной эротики на уровне символов, которые достаточно легко декодируются, но при этом как бы не предназначены для декодировки, хотя подобные расшифровки многое объясняют в построении «сказового мира». Более того, их закономерность подтверждается и явным присутствием этих мотивов в фольклорном материале, исходном для Бажова. Известен (хотя и не существует в виде отдельного сказа либо фрагмента!) пример «трансформации» текста «Медной горы Хозяйки» в очерке «У старого рудника», в котором отношения Степана и Хозяйки, видимо, присутствуют в грубо сниженной форме; закономерный вопрос – какой же вариант все-таки является исконным, «взрослый» или «детский»? По свидетельству профессора М. Э. Рут, известен также рассказ М. А. Батина о «прасюжете» «Синюшкиного колодца». Батин утверждал: Бажов на вопрос об источнике сюжета сказа ответил, что была такая байка: шел мужик пьяный; захотел пить, подошел к колодцу, из колодца – девка (текст воспроизводится в максимальном приближении к рассказу М. Э. Рут). Здесь М. А. Батин делал многозначительную паузу, после чего объяснял: «Дальше – неприлично». Другие варианты этого сюжета можно найти в исследованиях самого Батина [см., например: Батин, 1979, 13].

Бажов явно предпочитает работе с этой сферой социальные и эстетические мотивировки происходящего: «Старатели, как солдаты, женщин подолгу не видят. И в сказах, понятно, они обязательно приплетут женщину. На этом и бабка Синюшка была построена. Парень, девка и все такое. Вот образ Медной горы Хозяйки тоже из этого же исходит. Я по другому направлению пошел» [см.: Рождественская. 1955, 185]. Существенно, что Бажов касается вопроса о взаимоотношениях Хозяйки и Полоза в очерке «У старого рудника» – и точно так же оставляет вопрос открытым, используя «недоговорки» Слышко как оправдание, ответ для слишком дотошных читателей, не вовремя требующих определенности. При этом в качестве оправдания используются действия Слышко – человека, в реальности не существовавшего, фактически бажовского персонажа; т. е. автор прибегает к мистификации, чтобы сохранить двойственность, неопределенность; он тщательно элиминирует явно эротические моменты (если не считать, вслед за некото-

рыми исследователями, «таинственность» и «страшность» проявлениями эротизма), но не может – или не хочет – уйти от эротики в подтексте, тем самым задавая двойственность восприятия как постоянный элемент сознания реципиента.

Подобные же явления наблюдаются в способах введения Бажовым в сказ фантастических элементов. Зачастую действия «тайной силы» как бы присутствуют на грани реальности, являясь (по контексту) наиболее вероятным и часто даже заявленным, но не единственно возможным объяснением происходящего. Более того, даже сами герои сказов, похоже, предпочитают ориентироваться на «более безопасный», привычный наивный материализм. Ср. «Каменный цветок»: «Кто-то и говорит: “В другом месте посмотри... У змеиной горки...” Глядит Данилушко – никого нет. Кто бы это? Шутят, что ли... Будто и спрятаться негде». Далее: «Напротив, у другой-то стены, сидит Медной горы Хозяйка. По красоте-то да по платью малахитову Данилушко сразу ее признал. Только и то думает: “Может, мне это кажется, а на деле никого нет”»; «Горный мастер»: «...Видит через прогалы – идет кто-то снизу, на Данилушку походит и руки вверх тянет, будто сказать что хочет. Катя свету не взвидела, так и кинулась к нему... с дерева-то! Ну, а пала тут же на землю, где стояла. Образумилась, да и говорит себе: “Верно, что блазнить мне стало. Надо поскорее домой идти”»; «Приказчиковы подошвы»: «При этих приказчик, а как наверх поднялись, опять осмелел. Спрашивает своих: “Слыхали что? в шахте?” Те говорят: “Слыхали.” “Видели – как ноги у меня прилипли?” “Видели,” – отвечают. “Как думаете – что это?” Ну, те мнут-ся, конечно, потом один выискался и говорит: “Не иначе, это Медной горы Хозяйка тебе знак подаст. Грозится, вроде, а чем – непонятно”. “Так вот, – говорит Северьян, – слушайте, что я скажу. Завтра, как свет, в гору готовьтесь. Я им покажу, как меня пугать да бабенку в горе прятать”»; он же далее: «Еще раз оборву подошвы, так покажу руднишному зрителю, как грязь разводить»; Андруха в «Двух ящерках» изначально в том же духе объясняет себе свое спасение из шахты: «свои вынесли», – хотя сам перед этим вспоминал Хозяйку горы и ожидал ее помощи.

Рассказчик излагает свою (главную) версию происходящего, однако не дает прямой оценки возможному иному мнению; существен сам факт проникновения этой «второй версии» в текст; заметим также, что это не всегда версия «не знающего» (типа попа и Северьяна) или отрицательного персонажа (в «Травяной западке» как раз отрицательный персонаж и воспринимает сомнительную ситуацию с полным доверием); более того, «реалистическая версия» может отчасти поддерживаться контекстом (как милое сердцу соцреалистического читателя «показалось» Данилы-мастера – фразами типа «Выучится Данилушка в городе и придет» или «В Колывань ходил» в «Горном мастере») и даже самим рассказчиком («Кошачьи уши»: «Стреляли, конечно, в Дуняху не один раз, да она, видно, на это счастливая уродилась, а в народе еще сказывали, будто перед стрелком кошачьи уши огнями замелькают, и Дуняху не видно станет. Сколько в тех словах правды, про то никто не скажет, потому – сам не видел, а стрелку как поверить? Всякому, поди-ка, не

мило, коли он пульку в белый свет выпустит... Может, какой стрелок и приплел огненные уши, чтоб свою неустойку прикрыть. Все-таки не столь стыдно. С этих слов, видно, разговор и пошел»). Однако возможно и обратное движение – фантастическое истолкование бытовых ситуаций («Горный мастер»: «Парней и стали дразнить, что они трое от одной девки убежали. Им это не полюбилось, понятно, они и сплели, будто Катя не одна была, а за ней мертвяк стоял: “Да такой страшный, что заневолю убежишь”. Парням поверили не поверили, а по народу с той поры пошло: “Нечисто в этом доме. Недаром она одна-одинешенька живет”»). В этой сцене присутствует и «вторичное удвоение» оценки, поскольку парни, ломившиеся к Катерине, были пьяны: это понижает доверие к ним как к рассказчикам, но и переводит их в «пограничное состояние» восприятия, в котором они могли заметить нечто, недоступное и самой Кате). Существенной, таким образом, оказывается именно возможность фантастического истолкования, а не достоверность интерпретации.

Еще дальше по пути ослабления фантастического элемента идет Бажов в сказе «Веселухин ложок». Здесь перед нами не фрагмент известного поля смыслов и поверий, который провоцирует фантастическое истолкование происходящего; присутствие некой «тайности» в сказе изначально самими персонажами и рассказчиком ставится под сомнение: «Нашлись и такие, кто эту самую Веселуху своими глазами видел, по стакану из ее рук принимал и сразу после того в драку кидался. Известно, ежели человек выпивши, ему всякое показаться может. И столь, знаешь, явственно, что заневолю поверишь, как он сказывать станет... Самые что ни на есть заводские питухи дивовались: “Ровно мы с кумом оба на вино крепкие... А тут конфуз вышел... Не иначе Веселуха над нами подшутила...” На деле, может, оно и проще было. После заводской-то пыли-копоти да кислых паров разморило их на травке под солнышком, а вину на Веселуху сваливают». «Явление» Веселухи заводским мастерам отчасти дезавуируется одним из тех же мастеров, Панкратом – через перевод в символический план: “Сколь платил Виселук за такой глупый расцветка?” Панкрат на тех допросах отмалчивался, а тут за живое взяло: “Эх, вы,– говорит,– слепыши!.. Столь и платил, сколько маялся”». Расправа над «немцами» совершалась заводскими рабочими, которые могли использовать в игровом ключе и образ гневной Веселухи, тем более что «немцы» ее заранее боялись. Естественно, сказ помещен составителями собрания сочинений 1952 г. в разряд «нефантастических». Однако нигде Бажов не дает однозначного указания на то, что Веселуха не существует (Панкрат, правда, объявляет немцам: «Да ведь это вроде шутки. Так, разговор один про Веселуху-то»; но это, скорее, средство самозащиты от людей, которые «ни порошинки не понимают»). При этом Веселуха достаточно подробно описывается; ее обитание на приметном, красивом и «веселом» месте естественно для персонажа народной демонологии; тот факт, что ее явственно видят пьяные, может быть истолкован двояко; свидания с ней мастеров – норма для мира сказов Слышко, и даже «столько платил, сколь маялся» вполне укладывается в норму. Таким образом, баланс на грани между двумя толкованиями

присутствует и здесь, но общая комическая интонация, усиленная здесь через введение многочисленных прибауток, шуточных приговорок в речи героя («веселухино брата»!), существенно ослабляет позиции фантастического. Нормой для героев, однако, остается непризнание закона исключенного третьего; все они придерживаются «двух правд». Пожалуй, основное преступление «немцев» (чужаков) заключается именно в том, что они требуют однозначности, определенности там, где она противопоказана, пытаются разрушить и систему восприятия героев, и сам мир сказов.

Эту двойственность мы должны иметь в виду во всех случаях, когда Бажов сам переводит свою фантастику в план заведомо ирреального – каким бы способом это ни делалось. Бажов может ввести фантастику через сновидение («Золотые Дайки»: «Припомнилось ей, как Звонец про золотого змея Дайко рассказывал. Думала-думала об этом и задремала. Только это ей как явь показалось. Сидит будто бы она на дне большого-пребольшого озера... Везде змеи... Сходство меж ними в том, что на каждом как обручи набиты и блестят те обручи золотым блеском... Один змей совсем близко... Пригляделась Глафира и бояться перестала. Обруч, который поближе, разглядывает, а это не обруч вовсе, а вроде сквозной рассечки. Камешки тут беленькие и цветные тоже, золотых капелек много, и комышки золота видно. И до того все явственно, что Глафира, как проснулась, приметку острым камешком поставила, в котором обруч ближе приходится» – сон переходит в реальность; так же в «Ключе земли» Васенка изо сна извлекает реальный самоцвет). Потустороннее может явиться в бредовых видениях («Чугунная бабушка»: «Да еще что? Стала эта чугунная бабушка мерещиться Каролинке. Как останется в комнате одна, так в дверях и появится эта фигурка и сразу начнет расти. Жаром от нее несет, как от неостывшего литья, а она еще упреждает: “Ну-ко, ты, перекисло тесто, поберегись, кабы не изжарить”. Каролинка в угол забьется, визг на весь дом подымет, а прибегут – никого нет. От этого перепугу будто и убралась к чертовой бабушке немецкая тетушка»; подобным же образом выглядит свидание немцев с Веселухой – в предельно стрессовом состоянии, на грани истерики). В ряде случаев фантастика оправдывается символизацией (сказы о Ленине, «Ключ земли», «Старых гор подаренье») или эпичностью, легендарностью («Ермаковы лебеди»). Еще один вариант – с фантастическим сталкиваются дети («Голубая змейка»); характерно, однако, что «тайность» интерпретируется в сказе как смертельно опасная и не подлежащая «поминанию всуе»: «”Тятя, ты видал голубую змейку?” Отец, хотя сильно выпивши был, даже отшатнулся, потрезвел и заклятье сделал: “Чур, чур, чур! Не слушай, наша избушка-хороминка! Не здесь слово сказано!”»; с другой стороны, мы опять же имеем дело с рассказом пьяного. Часто в контакт с «тайностью» вступает излюбленная Бажовым пара «старый да малый» («Огневушка-поскакушка», «Серебряное копытце») – т.е. люди, традиционно наиболее близкие к потустороннему – и в то же время наименее заслуживающие доверия как рассказчики для социума, для мира «взрослых». Подобным же образом без доверия оценивается фантастика в восприятии таких маргиналов, как Яшка Зорко, Ванька Сочень или Вавило Звонец (хотя для

архаического сознания именно их аномальность, несоблюдение законов социума и должно провоцировать контакт с потусторонним).

С другой стороны, наслоение утверждений-отрицаний приводит к потере читателем ориентации на привычную, обыденную систему оценок и к усилению сопереживания, прежде всего – к нарастанию эффекта непосредственно-страшного повествования. Любой рассказ о контакте с миром потустороннего – это прежде всего рассказ о страшном случае, призванный освободить рассказчика от этого страха – и вовлечь слушателей в сопереживание стрессовой ситуации. В фольклоре, в быличках-меморатах, повествование строится по сходному принципу, используя интонации и смутность, неясность описания – либо, при повествовании сюжетном, предельно воздерживаясь от прямых объяснений и оценок. Здесь, впрочем, работает и принцип языкового табуирования – не называть прямо потусторонние силы, дабы не привлечь их внимание; сходный подход к «тайной силе» свойствен и Слышко. Однако «тайность» и страшность повествования у Бажова не является самоцелью, не переходит в мелодраматизм – здесь мы наблюдаем двойственность уже на интонационном уровне.

Рассмотрим для примера сказ «Приказчиковы подошвы». Перед нами, безусловно, рассказ о страшных событиях – в данном случае о необыкновенном и страшном наказании, которое постигло приказчика Северьяна; существенно, что читателю этот факт уже может быть известен из более раннего по расположению во всех авторских сборниках сказу «Малахитовая шкатулка»: «Когда ведь они – приказчики-то – подолгу сидят, а в те годы им какой-то перевод случился. Душного козла, который при Степане был, старый барин на Крылатовско за вонь отставил. Потом был Жареной Зад. Рабочие его на болванку посадили. Тут заступил Северьян Убойца. Этого опять Хозяйка Медной горы в пугу породу перекинула». Сказ, проникнутый идеей воздаяния за жестокость, начинается также с описания мести, не менее, если не более жестокой: рабочие салят приказчика на каленую болванку. Однако это месть «земная», понятная; это проявление отчаяния, которое приводит только к ухудшению положения: «По этому случаю владельцам заводским и понадобилось рыкало-зыкало, чтобы народ испугать. Вот и стал убойца Северьян нашим заводским приказчиком. Он, слышь-ко, смелый был, а все ж таки понимал – завод не деревня, больше опаски требует... Северьян и набрал себе обережных... С этой оравой и ходил по заводу». То есть «земные» методы уже неприменимы, сам же приказчик куда лютее не только предшественника, но и всех прочих «коллег»: «Такого, как заводы стоят, не бывало. Из собак собака. Зверь». Таким образом, ситуация изначально за пределами обыденного, равновесие между заводскими и хозяевами, необходимое для нормального функционирования замкнутого мира Полевского завода, нарушено – конфликт назревает, причем читатель заранее ожидает страшного разрешения этого конфликта. Первый шаг в нагнетании напряжения задает фраза «В Медную гору все ж таки не спускался»; тут же предлагается двойное объяснение – реалистическое («темно и – с непривычки – хоть кому страшно») и фантастическое («И про то Северьян слышал, что у Медной горы своя Хозяй-

ка есть. Не любит будто она, как под землей над человеком изгаляются. Вот Северьян и побаивался»). Напряжение нарастает по традиционной сказочной схеме: приказчик трижды переступает через запрет: в первый раз – нарушая неписаное правило, затем – демонстративно – прямой запрет Хозяйки; в третий раз он уже сознательно бросает вызов противостоящей ему силе и готовится к столкновению соответствующим (как ему кажется с позиций хотя и крайнего проявления, но все же чисто земной власти) образом – вооружается пистолетом и благословением попа. При этом, как упоминалось, постоянно привлекаются двойные оценки происходящего; читатель, впрочем, держит в голове исход, упомянутый в «Малахитовой шкатулке», или хотя бы догадывается о такой возможности через введенную в текст отсылку к контексту сказов – ссылке на существование Хозяйки и малопонятные (но, видимо, значимые, поскольку явно связаны с заглавием сказа) угрозы, которые слышат Северьян с подручными.

Итак, очевидно наличие опасности, и тем более очевидно, что содержание угрозы остается необъясненным (даже из контекста «Малахитовой шкатулки» не ясно, при чем здесь «подошвы»; ср.: «Грозится, вроде, а чем – непонятно»); сама неясность и служит средством нагнетания обстановки. Явное столкновение происходит только при третьей (как и положено по фольклорным канонам) встрече, однако напряжение не спадает, поскольку здесь Бажов, оттягивавший этот момент «до последнего», – отсюда издевательски-сентиментальная «семейная сцена» в середине сказа – обрушивает на Северьяна и соответственно на читателя лавинообразный поток впечатлений, сопровождающий столкновение с силой тайной, неведомой, непонятной (события происходят в «вовсе неведомом забое»), однако известной обитателям сказового мира – хотя, в силу своей могущественности, и не называемой напрямую: «Приказчик за ней бегом, а его верные слуги не шибко торопятся. Дрожь на их нашла. Потому видят – неладно дело: *сама* (курсив автора. – Д.Ж.) это»). Действия Хозяйки оказываются тем более страшными, что – при всем масштабе, невероятности, непонятности – совершаются как бы играючи, с демонстративной легкостью: «Так себе легонько идет, блендочкой помахивает... Легонько этак рукой помахала. Как обвал сзади послышался, и воздухом рвануло... Та пульку рукой поймала, в коленку приказчику бросила и тихонько молвила: “До этого места нет его”». Северьян, таким образом, незаметно для себя – но не для читателя, который ожидает страшного финала, хотя не успевает промыслить свои ощущения из-за высокого темпа повествования (весь эпизод занимает около страницы), оказывается во власти неведомого целиком (Приказчик, впрочем, тоже ощущает нарастание напряжения вокруг себя, его бравада – это в основном попытка скрыть непонятный ему самому страх; его переживания подпитывают общую психологическую напряженность повествования; однако о страхе он забывает – «вгорячах».) При этом до развязки Северьян успевает пережить – на половине страницы «времени восприятия» – несколько различных состояний: запальчивость – до того как он осознает свое положение; панику, дезориентацию, осознание потери контроля за происходящим («Уж не своим голосом закричал: “Эй,

сюда!». А девица ему и говорит: «Ты глотку-то не надрывай. Твоим слугам тут ходу нет. Их и в живых сейчас многих не будет»); распад – и, наконец, страшную гибель, формально разрешающую конфликт. Бажову, однако, недостаточно эстетической реакции, основанной исключительно на переживании страшного. Он начинает с того, что отчасти снимает с происходящего оттенок трагического через дополнительное снижение образа Северьяна: приказчик из почти inferнального злодея превращается в жалкое, трясущееся от страха создание, способное вызвать только презрение («Эх, ты, – говорит, – погань, пустая порода! И умереть не умеешь. Смотреть на тебя – с души воротит»), и дополнительно подчеркивает справедливость наказания (погибают только те из «обережных», «которые хуже-то всех были»), затем переводит повествование в комический план (элементы встречаются и раньше – см., например, издевательский комментарий по поводу гибели Жареного Зада: «Такая, видно, воля Божья, чтоб ему с заду смерть принять», – или сцену с попом; здесь, однако, комическая стихия доминирует – суэта вокруг «малахитины»), причитания барина по поводу мнимой приказчиковой верности «до гроба», натуралистические комментарии мастера Костоусова. Наконец, в финале ситуация вообще переводится в символический план («Сколько добра сгибло из-за приказчика, а от него, вишь, что осталось! Одни подошвы») – что замыкает финал с заглавием и дает психологическое разрешение конфликта.

Нужно отметить, что «страшное» и «смешное» совмещены и в других фантастических эпизодах бажовских сказов. Ср. о «горном зеркале» («Тяюткино зеркальце»): «Кто поближе подойдет, тот и шарахнет сперва, а потом засмеется. Зеркало-то, видишь, человека вовсе несообразно кажет... Даже глядеть страшно, и смешно тоже». Ср. в «Малахитовой шкатулке»: «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 (комизм не является явным, ввиду общего трагизма ситуации; однако здесь типичная комедийная нестыковка этикетных норм. – Д. Ж.). Опять обман! Видеть тебя больше не хочу! Получи свои камни!” С этими словами прислонилась к стенке малахитовой и растаяла... Все, конечно, перепугались, а царица в беспамятстве на пол брякнула (этикетные нормы сравниваются через поведение носителей в экстремальной обстановке; при этом «заводская» оказывается состоятельнее и последовательнее «дворцовой» – опять же типичный комедийный прием. – Д. Ж.). Засуетились, поднимать стали. Потом, когда суматоха поулеглась, приятели и говорят Турчанинову: “Подбери хоть камни-то! Живо разворуют. Не како-нибудь место – дворец! Тут цену знают”. Турчанинов и давай хватать те камни» – и т. д.; мир «высших» разоблачен окончательно – это мир грамотных воров, не более. Бажов переходит на сарказм, на злую сатиру. Дополнительный элемент насмешки – мелкая, «житейская» суэта обитателей «Сам-Питербурха», даже не заметивших разыгравшейся перед ними высокой трагедии – разрыва Танюшки с миром человеческого, несостоявшегося объединения земной и «тайной» сил. Даже стоявший ближе всех к событиям Турчанинов воспринимает случившееся толь-

ко как личное горе – и не заслуживает ничего, кроме насмешки: «Эх ты, полумный косой заяц! Тебе ли меня взять! Разве ты мне пара?»

Подобным же образом – через снижение субъекта переживания страшно-го – достигается совмещение в «Сочневых камешках»; здесь, впрочем, для Бажова важно не социально-сатирическое, а бытовые подробности, вместо гневной сатиры находим насмешливое балагурство: «Вдруг глыба отвалилась. Пудов, поди, на двадцать, а то и больше. Чуть ноги Сочню не отдавило. Отскочил он, глядит, а в выбоине-то как раз против него два зеленых камня... Потянул руку выковырнуть камешок, а оттуда как пшикнет – с Ванькой от страху неладно стало. Глядит – из забоя кошка выскочила... Шерсть дыбом, спина горбом, хвост свечкой – вот-вот кинется (дополнительный элемент комического: о размерах кошки ничего не сказано; видимо, в роли «ужасного подземного зверя» выступает кошка обычных размеров – хотя, судя по дальнейшему, и волшебная. – Д. Ж.). Ванька давай-ко от этой кошки бежать. Версты, поди, две без оглядки чесал, задохся, чуть не умер... Пришел домой, кричит своей бабе: “Топи скорей баню! Неладно со мной приключилось” (это уже почти бахтинская «культура телесного низа!» – Д. Ж.)». Далее, жуткие безглазые кошки не догоняют Сочня в лесу – именно потому, что безглазые; страшное оказывается беспомощным. Сам мотив страха частично снимается тем, что периодически декларируется персонажем – причем с очевидным ироническим отношением к ситуации рассказчика («Ванька сперва упирался: “Никуда не пойду, а на рудник и золотом не заманишь. На эки-то страсти! Да ни в жизнь!”») – не может быть сопереживания страху глупого и трусливого человека. Сказ выстроен как назидательный анекдот о наказании отступника от традиционных норм – однако и комизм имеет обратную сторону; он отнюдь не безобиден, поскольку сказ заканчивается гибелью Сочня и приказчика Душного Козла. Перед нами не просто шутка, но шутка роковая, губящая человека – как и положено шуткам «тайной силы» («Насмеялась, видно, и над ним Хозяйка»).

Возможны, однако, и совмещения иного рода. Здесь Бажов близок традиции народной сказки: «гораздому», «удалому» и, прежде всего, правильному члену социума столкновение с потусторонним не опасно – даже если «тайная сила» агрессивно настроена. Отсюда интонации описания столкновения Илюхи с Синюшкой, начавшегося с жуткого морока («Однако глаза у ней молодые, синие да такие большие, будто им тут вовсе и не место. Уставилась старушонка на парня и руки к нему протянула, а руки все растут да растут. Того и гляди, до головы парню дотянутся. Руки ровно жиденькие, как туман синий, силы в них не видно, и когтей нет, а страшно. Хотел Илья подальше отползти, да силы вовсе не стало»). Затем, однако, морок разрушается и переводится в комический план («Видит – стоит старушонка на том же месте, от злости трясется. Руки у нее до ног Илье дотянулись, а выше-то от земли поднять их не может. Смекнул Илья, что у старухи оплошка вышла – сила не берет,.. да и говорит: “Что, взяла, старая? Не по тебе, видно, кусок!” Плюнул ей на руки да и пошел дальше»); затем следует чисто комическое состязание с ковшом (со скрытой эротической

подоплекой – дополнительный источник комизма, но и страха: подобные игры с потусторонним заведомо опасны) и взаимное подтрунивание. Однако и здесь анекдот оборачивается трагедией – гибнет не только нарушитель нормы, жуликоватый Двоерылко, но и сам Илья.

Наконец, наблюдается явная двойственность в системе оценок. Сам мир Полевского завода – порождающий ранние сказы социум – оказывается оценен неоднозначно. С одной стороны, это, безусловно, мир «своих», противопоставленный заводчикам, чиновникам, приказным, священникам, в несколько меньшей степени – купцам. Это замкнутый мир, сравнительно независимый в своем существовании и способный породить собственное знание, собственные нормы и ценности. Именно этот мир оказывается способен взаимодействовать более-менее на равных с миром «тайной силы»; более того, только в его рамках такое общение, сопровождающееся передачей тайных знаний, навыков абсолютного творческого поиска, возможно, поскольку рационалистический «внешний» мир воспринять существование потустороннего мира не способен, разве что в наиболее грубой форме – вроде «рудяного плевка» («Тяюткино зеркальце»). С другой стороны, этот мир не направлен на осуществление такого взаимодействия, не ориентирован на социальное или творческое развитие, его замкнутость в мире собственных ценностей (излагаемых Слышко) неустойчива по отношению к внутренним потрясениям (нарушители нормы с отрицательной маркировкой, подобные Сочню, Двоерылко, Кузьке или не в меру ретивым приказчикам, более-менее успешно нейтрализуются, однако не может быть ассимилирована судьба мастера и любого другого нарушителя с положительной моральной оценкой, которому обычно как раз покровительствует «тайная сила»). Этот мир также не особенно успешно противостоит агрессивным внешним воздействиям – самодурству заводчиков («Марков камень») и власти «денежки» («Дорогое имячко», «Тяжелая витушка»), «золотого змея» («Золотые Дайки»). Более того, сама замкнутость создана искусственно первым Турчаниновым как средство эксплуатации.

Таким образом, бинарные структуры в бажовских текстах – свидетельство того, что архаика уральских заводов – это псевдоцельный мир, который скрыто двойственен и несет в себе самом необходимость развития/разрушения/трансформации. Бинарные конструкции подготавливают такую трансформацию эстетически, одновременно нейтрализуя границу между сконструированным Бажовым мифом и современностью.

Батин М. А. Жанр и мастерство: Воспоминания, литературно-критические статьи. Свердловск, 1979.

Рождественская К. Воспоминания о Бажове // Павел Петрович Бажов: Сборник статей и воспоминаний. Молотов [Пермь], 1955.