

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-

ального говорения, а значит, – продолжим мысль ученого, – повышенной стилевая энергия сказовой формы, способной, при всей определенности ее жанровых границ, звучать многими и разными тембрами и поворачиваться знакомыми и незнакомыми стилевыми «ликами».

Трудно, думается, назвать другой литературный жанр, который держал бы в себе столь наглядно выраженную, двунаправленную установку, ориентированную и на подчеркнутое (жесткое, чрезвычайное!) единообразие, и на явственное разнообразие своей модели, что говорит о принципиальной для нее сообщаемости жанровых и стилевых параметров, сходящихся в плане акцентированной в них авторской воли – той воли, что вовлекает в «свой круг» нужное ей читательское восприятие. Благодаря этой «двойной работе» жанровой и стилевой интенций, творчески «исполненный» сказ выражает себя в том или ином конкретном стилевом ключе, подобно тому, как гоголевская сказовая форма «говорит» гротесково-мелодраматическим стилем, в результате чего открывающаяся в ней «мимика смеха сменяется мимикой скорби» [Эйхенбаум, 1969а, 319]¹

...Каким же проступает в сказах Бажова его тон? И перерастает ли он в авторский стиль, который метит своими знаками текст «Малахитовой шкатулки»?

* * *

Звучание бажовских сказов может быть, наверное, сравнимо со «звучанием дома», в чьих стенах слышатся рассказы о необычайных встречах, случаях, происшествиях, историях... Двери этого дома (его вещи, шумы, его краски, его дыхание) остаются для нас почти закрытыми, визуально не проявленными, однако атмосфера его – атмосфера человеческой близости и «откликаемости» – ощутимо накапливается, начиная с первых страниц «Малахитовой шкатулки», интенсивнее всего – в ее речевой фактуре, – наиболее инициативной стороне ее «говорящей» поэтики, которая определяется рядом моментов. Это – и жанровая сущность сказа, где «...речевая мозаика, постановка лексики и голоса, является главным организующим принципом» [Эйхейнбаум, 1969б, 339]; и специфическое, «словесно-сказовое» зрение Бажова, напряженно чувствующего эстетическую силу русского языка, с его первозданной красотой, с изумительной легкостью и, одновременно, с блестящей выдумкой и словесной игрой. Языка, рождающего образ великого, фантастически талантливого Чехова («... для меня он, – скажет Бажов, – ни с кем несоизмерим, несравним, почти стихийен» [Бажов, 1976, 377]). Наконец, особая сосредоточенность Бажова на слове (его привязанность к слову, влюбленность в слово²) – диктуется и его «стилевым самоощущением», невозможным вне «низовой жизни» – жизни большин-

¹ Б. Эйхенбаум отмечает: «...Рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической интонацией, определяет и всю композицию “Шинели” как гротеска... Только на фоне такого стиля малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего» [Эйхенбаум, 1969а, 322–323].

² «...А язык! О! Это то самое, что только в молодости присниться может». И еще: «Его [Грибоедова] русский язык... это самое нам близкое и всех трогающее» [Бажов, 1976, 334,341].

ства людей, – где все, самое неожиданное и поражающее (имя, характер, случай, судьба), оказывается «необыкновенно простым и естественным». Не случайно большие художники, как говорит он, непременно «перешагивают в сферу правдоподобной простоты, которая, конечно, гораздо выше сфер напыщенности, пафоса, боковых украшений» [Бажов, 1976, 325, 324].

...Итак, сказывающий бажовский голос, играющий свою словесную природу, преподносящий ее (единый голос, звучащий явно и активно и в «тембре» деда Слышко, и, более скрыто и сдержанно, в «тембре» автора), возникает в начальных строчках сказов писателя, вне всякого (словесного, сюжетного) их представления, без какой-либо мотивировки, а потому – предельно раскованно и натурально, при всей «ненатуральности» и «деланности» говорной сказовой поэтики. Подобный эффект – экспромтного, спонтанного, естественного слова, «слова-вдруг», открывающего читателю дорогу и к естественному бажовскому стилю, – достигается целым рядом грамматических форм (местоимения, частицы, глаголы), стянутых к значению – или известного («Не одни мраморски на славе были по каменному-то делу» – «Каменный цветок» [Бажов, 1988, 78]³; «Это еще в те годы было, когда тут стары люди жили» – «Дорогое имячко», 5); или – упоминавшегося ранее («Катя, – Данилова-то невеста, – незамужницей осталась» – «Горный мастер», 98); или – традиционного и привычного, например, сказового зачина («Был в Полевой приказчик – Северьян Кондратович. Ох, и лютой, ох, и лютой!» – «Приказчиковы подошвы», 63; «Было это в давних годах. наших русских в здешних местах тогда в помине не было» – «Золотой волос», 165).

«Исполняясь» во всех текстах «Малахитовой шкатулки» как слышащее мир и говорящее с ним и о нем, сказовое бажовское слово творится в близких своих контактах с окружающим – целым комплексом речевых форм, осуществляющих активное и короткое общение – и со «старыми людьми», и с «девицей неописанной красоты ...», что «неутыхаючи плачет, а совсем не старится» («Дорогое имячко»); и с Танюшкой-красавицей, «про каких только в сказках сказывают» («Малахитовая шкатулка»); и с хозяйкой-малахитницей («из себя ладная и уж такое крутое колесо – на месте не посидит»); и с Катей, «смелой девкой», ищущей живого Данилу («Медной горы Хозяйка»); и со Степаном, «не променявшим свою Настеньку на каменную девушку»; и с Данилой, у которого «цветок каменный из головы нейдет» («Каменный цветок»); и с другими дорогами автору персонажами.

Наиболее действенными и максимально включенными в мир сказывания «Малахитовой шкатулки» предстают вводные, лично нагруженные слова и словосочетания, которые буквально «прошивают» пространство книги. Уже в первом ее сказе («Дорогое имячко») рождается великое множество говорных «прерываний» бажовского текста. Это и *одним словом*, и *дескать*, и *прямо сказать*, и *видишь*, и *напримерно*, и *поди-ка*, и *по-нашему*. Все они, «играя собой» и настойчиво общаясь, с одной стороны, «исполняют» сказовое задание; а с другой – вносят в традиционную, зовущую в

³ В дальнейшем цитируется по данному изданию с указанием в тексте названия сказа и страницы.

свои пределы форму ноту собственно бажовскую, с ее непосредственностью, негромкостью, противостоянием всякой пафосности и эпатажности⁴.

Возглавляет эту группу бажовских вводных образований-обращений специфическое *слышь-ко*⁵, собирающее в себе те эмоциональные нюансы, которые составляют слышимую в книге художника «мелодию» своего места, своего, близкого читателю, рассказчика и своего слушателя, живо, непосредственно, в унисон со сказовым голосом, воспринимающего передаваемое (тем более, что это, особо личное слово, «вспыхивает» в наиболее острых и драматических моментах развертывания сказового сюжета, – например, в финальной ситуации сказа «Медной горы Хозяйка»: «Не продал слезы хозяйки медной горы, слышь-ко, никому, тайно от своих сохранил, с ними и смерть принял»). Родственно, почти интимно звучит бажовское *слышь-ко*, чья стилевая и смысловая роль укрупняется благодаря поддерживающему его, «слышащему» контексту⁶, а также – благодаря характеристической функции этого компонента, призванного «лепить» абрис того человеческого лица, что стоит за данным речевым представлением⁷.

В духе органичной для стиля Бажова, безыскусной и смягченной словесной линии «Малахитовой шкатулки» действуют и другие элементы ее лексического строя, вносящие свою лепту в формирование почувствованного и выделенного нами настроения дома, где все говорит о ситуации «рядом», «около», «близко», «вместе». Очень значимы для нее, в частности, всевозможные формы речевого дублирования, в которых материализуется мотив людской близости, означенный грамматическим соединением или однокоренных, или синонимичных слов, или повтором одного и того же слова. Само множество этих речевых единиц⁸ формирует впечатление пронизан-

⁴ Приближенная к читателю – «свойская», «рядовая» – тональность сказового слова Бажова становится особенно явной на фоне иного, например лесковского («Левша»), сказового говорения, где вводный словесный ряд или отсутствует, или реализуется достаточно нейтральными формами, такими, как *следовательно, бывало, верно, видимо, ей-право, может быть*, выражающими известную «отодвинутость» слова говорящего от изображаемой ситуации.

⁵ «А то еще такая, *слышь-ко*, мода была»; «топоры, *слышь-ко*, из нее [из меди] делали, орудия разную»; «казаки, *слышь-ко*, ране вольные были»; «а там, *слышь-ко*, пещера огромная» («Дорогое имячко»); «ящерок тут неисчисленно. И все, *слышь-ко*, разные»; «у него [Степана], *слышь-ко*, невеста была»; «тот и приехал из самого, *слышь-ко*, Сам-Петербурху» («Медной горы Хозяйка»); «такие, *слышь-ко*, штучки выделявали, что диву даешься»; «в заводском деле он, *слышь-ко*, вовсе не мараковал, а только мог человека бить»; «сам, *слышь-ко*, бил» («Приказчиковы подошвы»).

⁶ Например: «Так и сомлел, а словечка от него не слышали»; «приказчик, куда тебе, слушать не стал»; «как услышал про каменный цветок, давай спрашивать старика» («Каменный цветок»); «не сторжится, не оглядывается, не прислушивается»; «прослышал про тамошнего мастера по каменному делу» («Горный мастер»).

⁷ Вот как пишет Бажов о способности слова становиться знаком личности, ее «речевым портретом»: «По этой короткой фразе видишь основного героя – хоть портрет пиши». И еще: «Дедушка Слышко (заметим, что в тексте «Малахитовой шкатулки» дед Слышко нигде не называется: его имя является производным от его говорного слова) – это рисунок с портрета, поставленного на расстоянии пятидесяти лет» (Бажов, 1976, 367, 428).

⁸ *Братья-сестры, одна-одинешенька, подобрались-порасходовались, поверили-не поверили, заплакала-запричитала, девки-бабы, крик-визг, темней да темней* («Горный мастер»); *спросы-расспросы, звать-величать, мало-мало, пути-дороги, судьба-доля, закон-обычай* («Дорогое имячко»); *не пошло и не пошло, пил-гулял, барин да барин, туда-сюда, наелся-напился* («Две ящерки»).

ности поэтики бажовской книги общим словесным и стилевым устремлением (соучастность, простота, естественность!), открывающим заглавный смысл сказовых текстов писателя – утверждение малых, но, одновременно, – больших этически-эстетических и социальных ценностей: человеческих контактов, связей, готовности к диалогу.

Не остаются в стороне от сказовой поэтики Бажова и такие грани его «речеведения», как уменьшительно-ласкательные образования, окрашивающие его тексты интонацией мягкости и теплоты и согревающие открытое ей читательское восприятие. Интонация эта входит и остается в нас, ибо ее звучанием охватывается очень многое в мире Бажова: и люди из народа, лучшие из них, – те, кто «в горе робит и никого не боится»; и вещи, живущие одной жизнью с этими людьми; и природа Урала, ее каменно-лесная, суровая сила и красота. И опять-таки – самой повторяемостью и устойчивостью этой «сердечной формы»⁹, обращенной ко всем дорогим ему сторонам реальности, Бажов говорит о разнообразии и единстве человеческого мира, красота которого складывается из его разноцветья. Мира, не терпящего иерархического подхода, – именно так «играет» сказовый текст Бажова, чей «минималистский» словесный ряд раздвигает живой, естественный тон «Малахитовой шкатулки», «набираемый» всем ее лексическим составом, складывающимся более всего в богатейшей «породе» фольклора¹⁰ и устной народной речи¹¹ творчески, в духе необходимого ему «домашнего» колорита. Ведь именно эти хранящиеся в языковых шурфах словесные залежи придают сказовому говорению «Малахитовой шкатулки» такое простодушное, «немудреное» и вместе с тем такое волевое и мудрое выражение. И мы понимаем, что этот двуслойный, трехслойный и т. д. смысл книги Бажова оказывается многосмысленным как раз потому, что, структурируясь заглавным стилевым правилом поэтики писателя, – он одновременно исходит из нескончаемой материи бажовского текста, из всех его «второв», «ореолов», «орнаментов» – они и сопрягаются с основополагающим авторским тоном, и конфликтуют с ним (мотивы диковинного, загадочного, пугающего или – жестокого, чужого, гибельного), проявляясь («светея», как сказал бы Бажов) *иными* – дополнительными и неожиданными концептуальными звучаниями.

⁹ «...Не то лес шумит, не то ручей журчит, пташки на всякие голоса перекликаются... Шибко за те песенки стали женщины привечать Данилушку. Кто пониточек починит... кто рубашенку новую сошьет... Деревья стоят высоченные... которые мраморные, которые из змеевика-камня... Только живые, с сучьями, с листочками... Промеж деревьев змейки золотенькие трепыхаются... На кустах больше зеленые колокольцы малахитовы, а в каждом сурьяная звездочка («Каменный цветок»).

¹⁰ *Иссиза черная, другой на свете не найдешь, собака не последняя, светло, как днем, с рывка да с тычка, сиротка круглая, за всякую вину спину кажи, артуть девка, ноги протянет («Медной горы Хозяйка»); только держись, хлеб-соль, голоруки, голоруды, белая да румяная, на эту удочку не клюнула, как ворон, на кости налетел («Малахитовая шкатулка»).*

¹¹ *В церкву, ране, кабацка затычка, робятам, забеднели, впусе, ремье, завсегда, всамделе, сойкнул, навзевать, надсмешка, статуи, патрет, рассорка, писемышко, впотай, запотывала, оженились («Малахитовая шкатулка»).*

* * *

«Моя стилевая рамка», «немножко приглажено со стилиевой стороны», «не в моем стиле глагол “баловаться”», «слово “гугорить”» не из моего словаря – скорее из словаря Шолохова», «стилевая простота всего народного» – так снова и снова в письмах и дневниковых строчках Бажов возвращается к явлению художественного стиля (к характеру своего стиля, в частности), который предстает в его сознании знаменем самого «нутра» личности автора – ее глубинной, потаенной, интимной сущности¹².

Сказы «Малахитовой шкатулки» с их редкостным стилиевым лицом действительно предстают личным словом автора, чье внутреннее состояние «сгущается» в его стилиевой форме, дышащей негромкой, не насилующей нас, но слышимой и различимой откровенностью, которая проявляет себя «стилевыми признаниями» автора, амплифицированными в его текстах и спицифически их окрашивающими. Как мы стремились показать, в них воплощается квинтэссенция его естественного стиля, свидетельствующая о единственности, разовости (выразимся так) бажовского таланта.

Стилиевой разрез прозы художника позволяет увидеть в ней не только индивидуальный поворот сказового жанра, но и новую его форму, весьма существенную, как нам представляется, для русской прозы XX в. При первом вхождении в бажовский мир может показаться, что свойственная ему поэтика естественного, поэтика простоты, необходимая его стилю и формируемая им, выводит текст «Малахитовой шкатулки» за пределы сказа, традиционно складывающегося по законам чрезвычайности и эпатажа (творчество Гоголя, Лескова, Зоценко — наиболее яркое свидетельство этой доминантной сказовой тенденции). Однако, как говорит «стилевой голос» прозы Бажова, она отнюдь не порывает с исполнительской направленностью сказа, формируя его обновленную конструкцию, зерном которой является *чрезмерность* естественного, создаваемая акцентировкой вседневного и безыскусного слова. В результате, в сказах писателя звучит гул простоты, с ее пафосом натуральности и неподдельности, живо передаваемых читателю и включающих его в особое стилиевое поле, чьи приметы не раз «набрасываются» в тех или иных внесказовых текстах художника, где говорится об ощущении им и своего героя («не ваньки-таньки, не титаны, а настоящие люди, каких мы видим повседневно» [Бажов, 1976, 420]); и своей земли («ведь наше русское поле тем и отличается от всех остальных, что на нем нет затейливых цветов, а только простые васельки да солнечный жолтяк» [Там же, 331]).

Преобразованная и сделанная Бажовым сказовая модель *п-н-о-в-о-м-у* *с-о-д-е-р-ж-а-т-е-л-ь-н-а*. Ее говорящий голос – это голос, наполненный не только «участным состраданием» великих предшественников писателя, но чув-

¹² «Не забывайте, – пишет он в феврале 1945 г. Л. Скорино, – что каждый пишущий, раз он свое интимное наружу выворачивает, никогда скромностью похвалиться не может». Правда, в том же письме звучит и совсем другое настроение: «...надо в ущерб творческой единице сконцентрировать внимание на материале и среде... Это было бы куда важнее и плодотворнее для литературы, чем утверждение «творческой личности» Вашего объекта» [Бажов, 1976, 358].

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