

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный университет имени первого президента России
Б. Н. Ельцина»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра русской и зарубежной литературы

На правах рукописи



Ян Юйбин

Магия камня и власть металла в сказах П.П. Бажова

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
Приказчикова Елена Евгеньевна
доктор филологических наук, доцент

Екатеринбург – 2022

Оглавление

Введение	3
Глава 1. «Уральский сказ» П.П. Бажова и его основная тематика (на материале эпистолярных писателя)	25
1.1. Жанр сказа в русской литературе и творчестве П.П. Бажова	26
1.2. «Уральский сказ» П.П. Бажова в контексте концепции филологической регионалистики и геопоэтики	34
1.3. Отражение уральской составляющей сказов П.П. Бажова в эпистолярных писателя	42
1.4. Тема «каменного дела» и металлов в эпистолярных П.П. Бажова	69
Глава 2. П.П. Бажов в поисках идеальных камней Урала	89
2.1. Магия драгоценных камней в русской литературе	89
2.2. Камни дореволюционного прошлого Урала (малахит, медный изумруд, хризолит) в сказах П.П. Бажова	98
2.3. Уральские камни советского настоящего (золотистый топаз, родонит, солнечный камень, золотоцветень горы) и будущего (камень ключ земли; терпеливый камешек)	128
Глава 3. Власть металла в сказах П.П. Бажова	143
3.1. Испытание золотом в сказах П.П. Бажова	145
3.2. Булатная сталь в сказах П.П. Бажова	179
3.3. Чугун и каслинское художественное литье в мире сказов П.П. Бажова	196
Закключение	210
Список использованной литературы	224

Введение

Исторически так сложилось, что именно П.П. Бажов занял «место главного представителя Урала в сознании российского, а, возможно, и мирового читателя» [Жердев 2018: 818]. При этом, как отмечал уральский писатель Б. Рябинин, популярность Бажова на Урале была исключительно высока: «Его знали хорошо в лицо во многих городках и рабочих поселках края. Очень часто незнакомые люди здоровались с ним на улице. Нетрудно понять, в чем был секрет этой популярности: писатель Бажов был близок к народу, все его творчество являлось выражением дум и чаяний народных, концентрировало в себе народную мудрость. Этому способствовало и большое личное обаяние Бажова, его приветливость, которую ощущал всякий, кому хоть раз удалось встретиться с ним» [Рябинин 1978: 280].

Писатель К. Боголюбов приводил слова самого Бажова об уральской тематике его сказов: «То, что сказы мои уральские, вот в чем главное, – говорил он, делая ударение на слове “уральские” – у нас на Урале сколько профессий, да таких, каких нигде больше нет. Возьмите хотя бы горщиков. Ведь это коренная уральская профессия, и сколько в ней поэзии. У нас ведь и мастерство здесь коренное <...> Любопытна, например, история с золотом. Найти-то его нашли, а вот что с ним дальше делать – не знают. Стали плавить, выплавили в год восемьдесят пудов. И что же? Простой штейгер Брусницын предложил свой способ дробить и промывать руду. Сразу счет на сотни пошел. С той поры так и стали называть – брусницынское золото...Мировой известностью пользуется. Нигде в мире нет лучше каслинского литья. А в чем его секрет? То ли чугун особенный, то ли опоки, то ли руки такие у каслинских мастеров. Все дело в том, что литье-то художественное, – значит, и здесь уральское мастерство сказалось» [Боголюбов 1978: 123].

Н.И. Тимофеев, академик РИА, имел все основания писать о Бажове: «Он больше, чем любой другой мастер слова, живший на Урале, воплотил в

своих произведениях душу и дух нашего края <...> Можно утверждать, что вклад Бажова в развитие горного дела на Урале не меньше, чем у многих выдающихся ученых и специалистов. Несколько поколений геологов и любителей камня воспитывалось на сказах Бажова» [Тимофеев 1998: 5]. Справедливость этих слов подтверждается воспоминаниями уральцев, по долгу своей службы и призвания вынужденных иметь дело с местными самоцветами.

Например, О.А. Шумков – писатель, главный инженер обогатительной фабрики комбината «Сихали», так вспоминал о литическом начале сказов Бажова: «Я начал читать “Малахитовую шкатулку”. Какой поистине родниковой свежестью повеяло на меня от этих на вид таких безыскусных сказов! Все было такое знакомое, уральское, родное <...> Малахит “шелкового сорту”, лазоревка, королек с витком, зелененькие хризолиты, топазики, эвклазики – с детства знакомые названия. И наконец, один из красивейших самоцветов – изумруд. Когда-то он назывался смарагд. Это о нем писал великий римский натуралист Плиний-старший: “Третье достоинство между драгоценными камнями после алмаза и жемчуга присвоится смарагдам по многим причинам. Нет цвета, который был бы приятнее для глаз. Ибо мы с удовольствием смотрим также на зеленую траву и листве древесное, на смарагды тем охотнее, что в сравнении никакая вещь зеленее нее зеленеет. Блеск свой они распространяют далеко и как бы окрашивают около себя воздух, они не переменяются ни на солнце, ни в тени, ни при светильниках и всегда превосходны, всегда блестящи и, судя по толщине их, имеют беспрепятственную прозрачность”.

И это, и многое другое вспомнилось мне. Ведь я вырос в семье горного техника, и любовь к камню, к уральским самоцветам, сопровождала меня с детства» [Шумков 1978: 332].

Именно Бажов в своих сказах наиболее ярко показал своеобразие «уральского романа с камнем» [Никулина 2002: 33], обусловившего своеобразие всей горнозаводской культуры Урала. Писатель сделал

самоцветы Урала одними из основных героев своих сказов, прославив его «каменный пояс» не только на всю Россию, но и на весь мир.

Само обращение Бажова к литической культуре в 1930-е гг. не было случайным, так как в советскую эпоху в России происходит глобальная переориентация от культуры дерева, господствующей с эпохи Киевской Руси, к культуре камня и каменного строительства. Это «каменное» строительство находило свое отражение в практике конструктивизма, создания домов-коммун, «машин для жилья» (Ш. ле Корбюзье), предвосхищающих наступление Светлого будущего. Советские конструктивисты – М.Я. Гинзбург и братья Веснины, Александр, Виктор и Леонид, основавшие в 1926 г. Объединение советских архитекторов (ОСА), использовали лапидарный стиль конструктивизма для создания как жилых домов, так и общественных зданий. Можно вспомнить в связи с этим здание Московского телеграфа и Дворец культуры Московского автозавода. Каменная элегантность конструктивизма давала себя знать не только в столице, но и в провинции, на Урале. В 1929–1936 гг. в самом центре Свердловска (улицы Ленина-Луначарского-Первомайская) был построен Жилищный комбинат НКВД, получивший в народе название «Городок чекистов». Состоящий из 14 корпусов, включая гостиницу «Исеть» и Дворец культуры им Ф.Э. Дзержинского, и имеющий сплошную нумерацию «Городок Чекистов» с высоты птичьего полета, по известной городской легенде, напоминал серп и молот в окружении развевающихся знамен, которые имитировали пилообразные стены домов, выходящие на улицы.

Еще одним литическим шедевром эпохи является Мавзолей вождя всемирного пролетариата В.И. Ленина, имитирующий форму зиккуратов Месопотамии. Построенный архитектором А.В. Щусевым, Мавзолей вначале был изготовлен из дерева и только в 1930 г. стал гранитным. А.В. Щусеву удалось создать настоящий символ советской цивилизации, решив при этом сложнейшую задачу: «не нарушить гармонию с историко-архитектурным

ансамблем Красной площади и в то же время передать глубокую идейность в монументальном надгробии Вождя новой эпохи» [История России 2019: 366].

Литическую традицию конструктивизма в архитектуре продолжил постконструктивизм и советский неоклассицизм, для которых был характерен отход от аскетизма 1920– первой половины 1930-х гг. Если образцом постконструктивизма может считаться знаменитый «Дом на набережной», воспетый Ю. Трифоновым, то монументализм классицизма второй половины 1930-х гг. с величественными колоннами, лепниной и скульптурными ансамблями, устремленными ввысь, отражают Московский автомобильно-дорожный институт (МАДИ), Дом на Моховой архитектора И.В. Жолтовского. При жизни Бажова и после его смерти в Москве в стиле неоклассицизма перестраивались многие крупные транспортные магистрали, включая Садовое кольцо, Кутузовский проспект (бывшая Новодорогомиловская улица), улица Горького (бывшая Тверская).

Воплощением каменной феерии 1930-х гг. стал Московский метрополитен имени Л.М. Кагановича, первая линия которого открылась в 1935 г. Большую роль при его строительстве сыграли, между прочим, и уральские камни как олицетворение красоты новой советской эпохи. Главный архитектор Метропроекта С.М. Кравец в своей статье «Метро за Западе (путевые заметки), отмечая прекрасное функционирование парижского метро в плане обслуживания жителей города, с возмущением писал о его неэстетическом внутреннем, то есть «подземном» виде: «Унылое однообразие внутреннего вида всех станций Парижа, «оформленных» с бездарным убожеством и содержащихся в возмутительно неряшливом виде, является свидетельством полного неуважения к потребителю» [Кравец 1934: 59]. Признавая, что московское метро будет стремиться приблизиться к лучшему образцу метростроению, американскому метро, называемому автором статьи «изумительно слаженной машиной», С.М. Кравец специально подчеркивал эстетическую составляющую московского метрополитена: « Но машина наша будет оформлена так, чтобы радовать взоры» [Там же: 59]. За

год до открытия первой линии московского метрополитена главный архитектор буквально завораживал читателей журнала «Архитектура СССР», описывая его красоту: «Мы индивидуализируем все свои станции так, чтобы каждой придать особое, ей одной свойственное лицо. Мы осветим эти станции так, чтобы пространство равномерно заливалось светом, не беспокоящим глаза станций уральским и крымским мрамором» [Там же: 62]. При чтении этих строк невольно вспоминается бажовское описание дворца Хозяйки Медной горы, залитого несолнечным светом.

Очень хорошо об этой «вписанности» Бажова в советский литический миф, творцом которого во многом Бажов и был, сказал Д.С. Быков, назвав уральского писателя «главным советским писателем» на том основании, что только ему удалось найти фольклорные корни, изначальный миф для Советской власти. В результате «его прихотливое здание с малахитовыми колоннами продолжает стоять до сих пор, благополучно перестояв советскую империю» [Быков 2020: 13]. Именно Бажов ввел в советскую литературу функционально и идеологически значимый образ Мастера, при этом «этот мастер работает именно с камнем, а камень и есть фундамент сталинской империи» [Там же: 14]. Д.С. Быков размышляет, что судьба Мастера, который не может достичь абсолютного совершенства в своем Мастерстве, не выйдя за грань земных контактов и не перейдя в другое измерение, во многом тождественная судьбе самого Советского Союза. Автор пишет: «И Степан, предшественник Данилы, что умер с зажатыми в руке камушками, и Данила-мастер уходят в гору, потому что с определенного момента настоящее мастерство становится несовместимо с человечностью, становится несовместимо с человеческим. Ища абсолютное совершенство, ты обречен в эту гору уйти. Мне иногда представляется, что и Советский Союз ушел в гору. Исчезновение Советского Союза – это не распад, это достижение уровня, несовместимого с жизнью <...> Он перестал существовать на видимом плане, а на невидимом какие-то ученые до сих пор открывают какие-то невидимые ракеты, и какие-то горняки до сих пор добывают

нечеловеческие объемы руды, и советская оголтелая фигура Данилы-мастера работает где-то в своей шарашке (и образы ее находятся, безусловно, среди уральских мастерских), продолжает вытесывать свой каменный цветок, потому что Советский Союз и есть в каком-то смысле огромный каменный цветок. Не случайно именно из уральских самоцветов построена самая знаменитая карта – план индустриализации. Не случайно уральскими самоцветами отделано так много советских официальных помещений. Этот цветок не пахнет, он не растет, но зато и не умирает. Вот в этом и заключается удивительная природа Советского Союза» [Там же: 14].

«Роман с камнем» на Урале включал в себя не только сложную этическую систему поведения человека в «горе» и нравственно-эстетический аспект отношения к камню, не связанный с его конкретной рыночной стоимостью. Он во многом определил специфику вертикальной модели мира уральской культуры, где главные проблемы бытия человека определяются его отношением «к камню, к земному чреву, к горной матке» [Там же: 8]. Данное обстоятельство придает особую **актуальность** исследованию литической составляющей¹ Уральских гор и Урала в целом как особого российского региона. Данная магическая составляющая камней, прежде всего, драгоценных и полудрагоценных, издавна была связана с сакральной сущностью, которую приписывал им человек, наделяя их способностью представлять в своем лице некий иной мир и населяющую его «тайную силу». Для Бажова в качестве «особых» камней уральской горнозаводской культуры выступают, прежде всего, малахит, медный изумруд (изумруд), хризолит. Примечательно, что все эти камни имеют зеленоватый оттенок. Уже упоминавшийся нами А.О. Шумков размышлял по этому поводу: «читая сказы Бажова, я заметил, что любимые минералы автора и его героев все

¹ Термин «литический» (от греч. λίθος – камень) используется в диссертации ко всей совокупности «камней», включая материалы, которые, по факту, камнями не являются, но в сказах выполняют функции камня. Так, происходит, к примеру, с соковиной дорудной из «Хрупкой веточки», которая характеризуется как «дешевый здешний камень», в то время как на самом деле она является металлургическим шлаком, получаемым при выплавке руд металлов.

зеленого цвета. Почему? Потому ли, что зеленый цвет – символ весны и юности, свежести и жизни, радости и надежды? Или потому, что, как пишет академик А.Е. Ферсман: “Славу русских камней составляют зеленые камни. Нет другой страны в мире, где были бы столь разнообразные камни зеленых тонов. Ими по праву гордится наша Родина. Так много у нас зеленых камней, что их трудно пересчитать”?

Большинство этих камней встречается на Урале. И прекраснейший из них изумруд. “Он зелен, чист, весел и нежен, как трава весенняя, и когда смотришь на него долго, то светлеет сердце”, – писал о нем А. Куприн.

Вероятно, сыграло роль и то, и другое, а нежность зеленого цвета больше всего подходила к радостному тону сказов Бажова о его простых героях – уральских умельцах» [Шумков 1978: 332–333].

Мифолог М. Элиаде, объясняя сакральную сущность камня для сознания архаического человека, подчеркивал их мистическую составляющую: «Люди поклонялись камням лишь постольку, поскольку камни представляли не самих себя, а нечто иное. И своей сакральной ценностью они обязаны исключительно этому нечто, этому оттуда-то, но никогда своему собственному существованию» [Элиаде 1999: 5–6]. В.Н. Топоров подчеркивал особую роль драгоценных и полудрагоценных камней для мифологических и религиозных представлений различных народов: «Редкость, эстетическая отмеченность и престижное значение минералов в известной степени объясняет их сакральность и использование в ритуалах и в моделировании тех или иных мифопоэтических объектов» [Топоров 1988: 151].

Тайная сила камней могла соотноситься как с верхним космосом (литическая символика Небесного Иерусалима в «Апокалипсисе»), так и с подземным миром, нижним этажом цивилизации, являющем собой «вместилище древних страхов» [Хант 2020: 19].

Геммологический контекст описания Небесного Иерусалима очень важен для образного строя Библии, давая возможность познакомиться с

наиболее значимыми драгоценными камнями Ближнего Востока II в. н. э. В тексте «Апокалипсиса» читаем: «...и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от бога. Он имеет славу Божию. Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису (яшма – Я. Ю.) кристалловидному» (21, 10—11), или: «Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист. А двенадцать ворот — двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины...» [Святая Библия, 21, 18—21].

Еще к более ранней эпохе, примерно 1500 г. до н. э., относится описание драгоценных камней, украшающих наперсник Первосвященника, в котором он отправлял богослужение Иегове. В 28 главе «Исхода» читаем: «и вставь в него (наперстник – Я. Ю.) оправленные камни в четыре ряда; рядом: рубин, топаз, изумруд, — это один ряд; второй ряд: карбункул, сапфир и алмаз; третий ряд: яхонт, агат и аметист; четвертый ряд: хризолит, оникс и яспис; в золотых гнездах должны быть вставлены они. Сих камней должно быть двенадцать, по числу имен сынов Израилевых, двенадцать, по числу имен их; на каждом, как на печати, должно быть вырезано по одному имени из числа двенадцати колен» [Святая Библия, 28, 17—21]. Известный английский минеролог Г. Смит так описывал наперсник и его камни: «Он представлял собой полотняную суму, в которой находились таинственные Урим и Тумим, с чьей помощью Первосвященник разъяснял повеления Иеговы, касающиеся деяний на благо детей Израилевых. Сума была украшена драгоценными камнями; всего их было двенадцать, вероятно плоских и овальных, помещенных в филигранные золотые оправы; на камнях были выгравированы названия двенадцати колен Израилевых» [Смит 1984: 219].

Если говорить о нижнем этаже цивилизации, то, по У. Ханту, данный этаж, связанный с подземным миром, «самым абстрактным ландшафтом нашей планеты» [Хант 2018: 6] неизменно ассоциируется как с тайной, так и с идеей смерти. У. Хант пишет: «Подземный мир, невидимый глазу...представляет собой скорее символ, нежели конкретный локус. В английском языке слово “underground” (“подземный”)...описывает не место, а скорее *чувство*: нечто запретное, неназываемое, за пределами известного и привычного [Там же: 6]. По мнению У. Ханта, «“темная зона” пещеры (научное название частей пещеры, расположенных дальше “сумеречной зоны”, куда доходит рассеянный свет) – это “проклятый дом” природы, вместилище наших древнейших страхов» [Там же: 19]. Именно поэтому «веками передаются мифы о вертикальном устройении вселенной, в которых подземное пространство населено духами. Каждый раз, переступая порог пещеры, мы словно бы предчувствуем собственную смерть – что однажды она наступит, – в общем, соприкасаемся именно с тем, чего мы биологически запрограммированы избегать [Там же: 20] .

В мире сказов Бажова магия камня оказывается в большей степени связанной со средним космосом, миром людей. Это не противоречит мифам и преданиям Урала, видящим в нем «единое каменное тело», «единство и цельность камня»: «пояс Нум-Торума, брошенный в топкую молодую землю; каменный мост, по которому бык проходит с севера на юг, не замочив копыта» [Никулина 2002: 32–33]. Однако важным оказывается и нижний космос, неразрывно связанный с образами хозяев земных недр, которые, по мнению Б.Г. Ахметшина, выступали в образах Хозяина земных богатств (Горного), «Золотой девки», «Чудо-девушки», «Белой Барыни», «Царицы золота» [Ахметшин 1976]. У Бажова это соответственно Медной горы хозяйка и Великий Полоз, олицетворяющий собой уже не «самоцветный пояс» Урала но «власть металла», олицетворением которой было, прежде всего, золото.

Амбивалентная символика золота, отмеченная в мифологических словарях Х.Э. Керлота и Н. Жюльена, нашла свое подтверждение на Урале в феномене «золотой лихорадки» XIX в., затронувшей и столицы Урала, о чем писал Д.Н. Мамин-Сибиряк в очерке «Город Екатеринбург». Открытие первого золотого месторождения на Урале произошло в 1745 г., и до 1922 г. Урал дал России 559 тонн россыпного и 145 тонн «коренного» золота. Это составило 1/3 всех золотых запасов России на то время. Как следствие, в сознании многих россиян XIX в. термины «Урал» и «золото» были взаимно дополняющими символами природного богатства края, его экономического успеха и финансового благополучия. Разумеется, Бажов не мог не отразить в своих сказах аурумический (от лат. *aurum* – золото) аспект культуры края, включая образы его властителей (Великий полоз, Огневушка-поскакушка, Голубая змейка), устраивающих испытания для людей, желающих приобрести над ним власть или обогатиться при его помощи.

Вторым видом металла, ставшим олицетворением Урала как военной кузницы России, стала в сказах Бажов булатная сталь, то есть сталь с высоким (до 2%) содержанием углерода. Данное обстоятельство обеспечивало булату не только высокую твердость, но и исключительную упругость. В своих сказах Бажов не мог не обратиться к златоустовскому булату, яркому образцу отечественной булатной стали. В XIX в. возродить производство булата в России попытался российский горный инженер и ученый-металлург П.П. Аносов на Златоустовской оружейной фабрике. Данная фабрика, находящаяся в г. Златоусте Челябинской области и открытая в 1815 г., была первой государственной фабрикой в России, специализирующейся на производстве холодного оружия. С 1835 г. она стала единственным государственным предприятием, производившим холодное оружие для российской армии. Эта традиция сохранилась и в XX в. Актуальность бажовских сказов, посвященных златоустовскому булату, была связана не только с темой Мастера и мастерства, но и патриотической идеей борьбы с чуждым, с точки зрения Бажова 1940-х гг., для Урала немецким

культурным влиянием, связанным с соперничеством двух школ гравировки булатной стали.

Последней темой бажовских сказов, связанной с металлами, была тема уральского чугуна, трансформировавшаяся на Урале в ажурное искусство каслинского литья, прославившего Урал на весь мир во время Парижской всемирной выставки 1900 г. Глубокий интерес Бажова к искусству художественного каслинского литья и его Мастерам, таким как В.Ф. Торокин, заставили писателя не только прославлять их творения (сказ «Чугунная бабушка»). Писатель предпринимал максимальные усилия для того, чтобы из-за сложностей военного и послевоенного времени, когда завод в Каслях переживал «мясорубочный затянувшийся антракт», искусство каслинских мастеров не было утеряно и вместе с камнерезным искусством составляло славу и гордость России.

Степень научной разработанности темы исследования. Литическая составляющая и культура металлов, неразрывно связанные с топом Урала, представляют собой важнейший аспект сказов П.П. Бажова. Поэтому к данной теме прямо или косвенно обращались все исследователи творчества писателя: Л.И. Скорино, М. Батин, Р.Р. Гельгардт, В.В. Блажес, М.П. Никулина, Л.М. Слобожанинова, Д.В. Жердев, М.А. Литовская, Е.В. Харитоновна, Е.Е. Приказчикова, Л.Ю. Степанова. Однако во всех исследованиях отсутствует структурно-системный подход к теме, опирающийся не только на художественное творчество Бажова, но и на его эпистолярии, а также на эго-документы людей, хорошо знавших писателя. Литический и аурумические составляющие сказов Бажова интересовали исследователей с точки зрения реализации нескольких научных проблем и подходов. Так, в литературоведении советской эпохи они способствовали проведению четкой социальной границы между барами, приказчиками, штейгерами, для которых золото и самоцветы были привлекательны исключительно как богатство, материальная ценность, позволяющая возвыситься над людьми, и основной частью горнозаводского населения,

лишенного этой жажды наживы (Л.И. Скорино, М. Батин, В.В. Блажес, Л.М. Слобожанинова). Особое место в данном ряду занимала фигура Мастера с его эстетическим подходом к уральским самоцветам (Е.В. Харитонова).

Изучение сказов Бажова в контексте жанрологии рассматривается с опорой на работы Б. М. Эйхенбаума, В.В. Виноградова, В.В. Томашевского, В.В. Блажеса, В.И. Михнюкевича, Л.М. Слобожаниновой, Д.В. Жердева, М.А. Литовской, И.Е. Васильева, Т.А. Кругловой. Основным аспектом работы, связанным с бажовской жанрологией, является акцентирование внимания на уральской составляющей сказа, основное содержание которой во многом связано именно с уральским «каменным делом», металлами и металлургией. «Уральский сказ» Бажова не мыслим вне контексте литической и аурумической образности «Каменного пояса», специфики «уральской лексики» и уральской истории, огромную роль в которой играла горнозаводская тема. Важным материалом, в котором содержатся размышления писателя над уральской составляющей его сказов, являются письма писателя, наиболее полные тексты которых находятся в издании *Бажов П.П. Письма. 1911–1950* / сост. Г.А. Григорьев, Л.С. Григорьева; науч. ред. М.А. Литовская. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. 688 с. Анализ эпистолярный Бажова дается с опорой на работы Г.П. Макогоненко, Л.Я. Гинзбург, Г.А. Григорьева, Н.В. Сапожниковой.

Изучение мифологической составляющей сказов П.П. Бажова с точки зрения литической составляющей, а также сам геммологический аспект исследования опирается на научные изыскания В.Н. Топорова, М. Элиаде, Х.Э. Керлота, Д. Трессидера, Н. Жюльена, А.Е. Ферсмана, Г. Смита, Б.Ф. Куликова, Р.О. Якобсона, М.П. Никулиной, Е.К. Созиной, Д.В. Жердева, Н.А. Швабауэр, Е.А. Яблокова, Н. Ларионовой, Е.Э. Ивановой. Аурумическое начало исследования, включая мифологический аспект, а также тема булатной стали и чугуна анализируются на основе работ В.В. Блажеса, Д.В. Жердева, А. Петрова, Е.А. Пятовой, Е.Е. Приказчиковой, В. Запарий,

М. Зуева-Ордынца, М. Златогорова. М. Бальтерманца, Н.М. Шабалиной, И. Таганова, В. Иванова, Н.В. Мосеевой, Л.М. Митрофановой. Рассмотренные вместе литический и аурумические составляющие сказов Бажова вносят существенный вклад в исследование «целостного уральского Олимпа во главе с Хозяйкой Медной горы и Великом Полозом» [Слобожанинова 2000: 49]. Хотя, безусловно, парадоксальность уральской ситуации заключается в том, что «Олимп» в большей степени ориентирован не на верхний, но на нижний космос.

Наконец, последним важным направлением, к которому апеллирует и которое развивает диссертация, является проблема культурной самоидентификации Урала через обращение к его историческим брендам. Важное место среди этих брендов занимают самоцветные камни и металлы. М. Никулина так говорила о данной «символике» сказов, воплощающей в себе бажовский образ Урала как специфического региона России. Данный образ «органично вписался в историю развития отечественной словесности, оказался созвучен представлению жителей региона о себе, вызывает гордость за причастность к описываемому месту и людям, что немаловажно для формирования позитивного самоощущения уральцев. Наконец, символическая система сказов оказалась удобной для распространения. Малахитовая шкатулка, ящерицы, золотые самородки в виде редьки и маленьких лапоточков, Серебряное копытце, каменный цветок, Таяткино зеркальце, груды самоцветов и множество других запоминающихся волшебных предметов и образов, благодаря П.П. Бажову, прочно ассоциируются с Уралом» [Блажес 2007: 6]. Рассмотренные в этом аспекте сказы Бажова оказываются тесно связанными с проблематикой филологической регионалистики и геопозетики (работы Л.П. Поляковой, Т.В. Пузанковой, Т.В. Ковалевой), моделированием и анализом «уральского текста» русской литературы, изучением которого занимаются в настоящее время В.В. Абашев, Е.К. Созина, К.В. Анисимов, О.В. Зырянов.

В качестве **материала** исследования выступают сказы П.П. Бажова,

написанные в 1930 – 1940-х гг. («Медной горы Хозяйка» «Малахитовая шкатулка», «Горный мастер», «Серебряное копытце», «Про Великого полоза», «Золотой волос», «Далевое глядельце», «Солнечный камень» «Голубая змейка», «Иванко-крылатко», «Коренная тайность», «Чугунная бабушка» и др.), а также эпистолярные произведения писателя этого же времени. Именно эпистолярные произведения писателя 1930–1950 гг. позволяют понять «идентификационный код» (Н.В. Сапожникова) личности «певца Урала» в его отношении к окружающему миру, включая его отношение к жанровой специфике собственного творчества, уральской составляющей этого творчества, месте уральской металлургии и «каменного дела» в культурной самоидентификации региона.

Объект исследования: литическая составляющая и мир металлов в сказовом творчестве П.П. Бажова 1930–1940-х гг.

Предмет исследования: сказовая символика драгоценных камней и металлов и их роль в становлении и развитии уральской горнозаводской культуры дореволюционной и постреволюционной эпох в сказах П.П. Бажова.

Целью исследования является анализ эволюции литической составляющей и мира металлов в сказах П.П. Бажова 1930–1940-х гг., связанной с авторским осмыслением путей развития уральской горнозаводской цивилизации дореволюционной и постреволюционной эпох.

Для достижения данной цели решаются следующие **задачи**:

1. Изучить своеобразие «уральского сказа» П.П. Бажова в контексте концепции филологической регионалистики и геопозтики на материале эпистолярных произведений писателя;
2. Проанализировать взгляд П.П. Бажова на проблематику жанра сказа, уральское «каменное дело», золотодобычу и металлургию в контексте эпистолярного наследия писателя;
3. Определить место драгоценных камней и металлов в сказовом мире П.П. Бажова;

4. Исследовать литическую составляющую сказов П.П. Бажова, включающую в себя как реальные уральские самоцветы (малахит, хризолит, медный изумруд, солнечный камень, орлец), так и чудесные камни, характеризующие счастливое будущее постреволюционного Урала (ключ-камень, камень «далевое глядельце»);

5. Проанализировать аурумическую составляющую сказов П.П. Бажова с точки зрения «искушения», которому подвергает золото человека;

6. Представить бажовскую интерпретацию культуры булатной стали Златоустовского оружейного завода, неразрывно связанную с попытками ее возрождения, предпринятыми П.П. Аносовым, и воплощающую собой непреходящую патриотическую гордость Урала;

7. Рассмотреть отражение в сказовой культуре П.П. Бажова темы художественного (каслинского) литья, судьба которого в постреволюционную эпоху неизменно вызывала внимание и озабоченность писателя.

Методология и методы исследования. В диссертации активно использовались достижения филологической регионалистики, ставящей своей целью рассмотрение литературных произведений, обладающих региональным материалом, в данном случае сказов П.П. Бажова, в общем литературно-историческом контексте развития российской словесности XX в. с учетом специфики творческой индивидуальности писателя. При интерпретации сказовой поэтики в исследовании используются методы литературоведческой жанрологии. Важным аспектом работы является мифопоэтический анализ бажовского текста, посвященный литической мифологии и мифологии металлов, прежде всего, золота в творчестве писателя. Рассмотрение магии камня и власти металла в сказах П.П. Бажова дается в традициях структурно-системного подхода к материалу, позволяющего учитывать эволюцию этих представлений от сказов 1930-х годов к сказам 1940-х годов. Эпистолярные П.П. Бажова рассматриваются в общем контексте изучения эго-документальной литературы с выходом на

элементы биографического и историко-генетического анализов. Влияние системы бажовских образов, связанных с магией камня и властью металла, на культурное развитие Урала изучается с использованием методики культурно-исторического анализа.

Конкретная **научная новизна** данного исследования может быть представлена следующими положениями:

1. В диссертации впервые дается целостный анализ эпистолярного наследия П.П. Бажова, посвященного сказам об уральском "каменном деле", металлах и металлургии, включая взгляд писателя на специфику жанровой формы сказа на Урале.
2. Впервые в работе дается системно-целостная типология драгоценных камней дореволюционного прошлого и социалистического настоящего Урала, а также чудесных камней его будущего в сказах П.П. Бажова.
3. Впервые в исследовании рассматривается проблема отношения уральцев к золоту во всех аурумических сказах П.П. Бажова с учетом ее аксиологической составляющей.
4. Впервые в диссертации златоустовская булатная сталь и тайное мастерство ее выплавки и гравировки в сказах П.П. Бажова изучаются как проблемы, связывающие воедино дореволюционное прошлое и социалистическое настоящее Урала.
5. Впервые сказ П.П. Бажова «Чугунная бабушка» рассматривается как текст, призванный привлечь общественное внимание к проблемам каслинского художественного чугунного литья, производство которого с началом Великой Отечественной войны было фактически прекращено в связи с переориентацией фабрики на производство более нужных в условиях военного времени вещей, например, мясорубок.

Степень научной достоверности результатов исследования обеспечивается опорой на современные концепции изучения творчества П.П. Бажова, многоаспектным анализом репрезентативного материала, включающего в себя сказы писателя и его эпистолярные, а также большое

количество эго-документов. принадлежащих людям, хорошо знавшим уральского писателя.

Личное участие соискателя в получении результатов, изложенных в диссертации, подтверждается самостоятельной работой с бажовскими текстами, как художественными, так и документальными, обращением к большому количеству исследовательских работ, посвященных жизни и творчеству П.П. Бажова, оригинальной интерпретацией мемуарно-эпистолярных источников.

Теоретическая значимость работы заключается в расширении семантического поля сказов П.П. Бажова путем изучения сказовой природы металлов и литической составляющей творчества писателя в целом. Это составляет важнейший аспект горнозаводской культуры Урала XVIII–XX вв. Диссертация представляет значительный интерес для гуманитариев, изучающих геммологическую составляющую российской словесности, включая анализ символики камней в контексте традиций мифопоэтики текста. Анализ сказовой культуры металлов в диахронном аспекте развития горнозаводской цивилизации Урала позволяет в значительной мере расширить представление об «уральском тексте» русской литературы. Результаты работы могут быть использованы в трудах по филологической регионалистике, мифопоэтике, жанрологии, эго-документальному дискурсу российской словесности.

Практическая значимость работы состоит в том, что материалы научного доклада могут быть использованы для уточнения особенностей развития региональной (уральской) словесности XX – XXI вв. Положение и выводы работы могут послужить основой при составлении методических рекомендаций и учебных пособий по изучению русской литературы XX – XXI вв., в частности, творчества П.П. Бажова. Они представляют ценный материал для спецкурсов, посвященных сказовому творчеству писателя и для изучения геммологического дискурса российской словесности XX в.

Положения диссертации, выносимые на защиту.

1. Основопологающей чертой сказов П.П. Бажова является их уральская составляющая. Данная составляющая «уральского сказа» П.П. Бажова особенно отчетливо проявляет себя в эпистолярной литературе писателя, где поднимаются и обсуждаются важнейшие вопросы, связанные с региональной самоидентификацией Урала.
2. Эпистолярное наследие П.П. Бажова является важнейшим материалом для понимания специфики жанровой природы сказов писателя, в котором заключен «идентификационный код» (Н.В. Сапожникова) его личности. В эпистолярном наследии Бажова 1940-х гг. находит отражение бажовское понимание жанровой природы горнозаводского сказа, своеобразие его уральского колорита, отношение к нему критиков и исследователей, а также вопросы, связанные с актуальностью и современностью сказовой жанровой формы для литературной ситуации послевоенного времени;
3. Значительное место в эпистолярном наследии писателя занимают размышления об уральском «каменном деле», металлах и металлургии. Рассмотренные в совокупности, размышления писателя позволяют сделать вывод об исключительном внимании и заинтересованности П.П. Бажова в фактографической точности своих сказов, а также прекрасном знании не только дореволюционного, но и современного состояния уральской металлургии, золотодобычи и «каменного дела»;
4. Литическая составляющая сказов П.П. Бажова позволяет выделить три основных этапа в развитии горнозаводской культуры Урала: дореволюционное прошлое, советское настоящее и советское будущее (коммунизм);
5. Каждому из трех основных этапов в развитии горнозаводской культуры Урала в сказах П.П. Бажова соответствует свой литический материал. В качестве камней дореволюционного прошлого Урала в сказах П.П. Бажова выступают малахит, медный изумруд и хризолит. Камнями советского настоящего являются солнечный камень и орлец (родонит). Не имеющие большой геммологической ценности, они, в силу своих природных качеств

обладают символическими чертами камней советской эпохи. Достаточно вспомнить символику пентаграммы (красной звезды) в орлеце. Наконец, олицетворением коммунистического будущего становятся у П.П. Бажова чудесные символические камни: камень «ключ земли», терпеливый камешек, золотоцветень горы. Сила данных камней заключается в способности взаимодействовать исключительно с людьми, обладающими новой коммунистической моралью: полным отсутствием корысти, неумением искать собственную выгоду и стремиться к обогащению. В отличие от двух первых видов камней камни советского будущего практически не соотносятся с реальными уральскими самоцветами, за исключением золотоцветенья горы, являясь абстрактными литическими образованиями, обладающими морально-этической аксиологической составляющей.

6. Каждый этап развития литической культуры горнозаводского Урала способствует актуализации своего типа героя, а для первого этапа еще и антигероя. Так, для дореволюционной эпохи это фигура Мастера, образ которого варьируется от Горного мастера до «земных» мастеров, имеющих различный уровень владения камнем. Что касается антигероев, то в сказах П.П. Бажова можно выделить, по крайней мере, четыре их типа: बारे и приказчики, вступающие в прямой конфликт с Хозяйкой Медной горы, желая перенести социальные отношения, существующие на Заводе, на горный мир; «лжедобытчики» богатств «каменного царства; बारे, любящие исключительно дорогие камни, для которых их цена является основным критерием отношения к камню. Четвертый тип представляют чужие, не принадлежащие к Заводу и миру уральских камней, но стремящиеся посягнуть на богатство Горы. Для советской эпохи основной фигурой литического мира становится фигура Вождя (В.И. Ленина), ведущего свой народ к счастливому будущему. Наконец, для коммунистической эпохи характерно утопическое видение счастливого будущего, которое является человеку через «далевое глядельце» терпеливого камешка, через сказ о

Золотоцветне горы, раскрывающего человеку «Пояс земли», «золотоцветень нового советского Урала».

7. В сказах П.П. Бажова присутствует ярко выраженная аурумическая составляющая, связанная с идеей испытания человека золотом. В качестве представителей «тайной силы», олицетворяющей его силу и власть и осуществляющей испытание, выступают Великий Полоз, Змеевка, Огневушка-поскакушка, Голубая змейка. Люди, подверженные проклятию «золотой лихорадки», неизбежно несут наказание за свое поведение (Костыка Рыжий в «Змеином следе»). При этом писатель принципиально отказывался признавать старательский «фарт», ведущий к быстрому обогащению человека, в качестве идеала для золотодобытчика, продолжая тем самым, реалистические традиции уральской литературы, например, творчества Д.Н. Мамина-Сибиряка. В качестве антидота против уральской «золотой лихорадки», опасность которой неизбежно подстерегает взрослых старателей даже связанных друг с другом узами кровного родства, у П.П. Бажова выступают дети, чьи души еще не испорчены жаждой золота (Федюнька в «Огневушке-поскакушке», Ланко Пужанко и Лейко Шапочку в «Голубой змейке»)².

8. В сказах П.П. Бажова, посвященных попытке возрождения на Урале техники выплавки булатной стали и гравировки холодного оружия, изготовленного из нее, булат становится не только символом высочайшего искусства златоустовских мастеров (И. Бушуев – «Иванко-крылатко») и инженеров (П.П. Аносов – «Коренная тайность»). «Тайна» златоустовского булата связывает воедино дореволюционного прошлое и социалистическое настоящее Урала. Эта идея преемственности находит свое отражение в

² В какой-то мере уральская «золотая лихорадка» оказывалась более жесткой по отношению к нравственным законам существования общества, чем калифорнийская или клондайкская. В американском варианте на землю, где были обнаружено золото, приходили старатели со всей Америки, при этом не только родственники, но и земляки старались держаться вместе против «чужаков». В классическом уральском варианте, если не считать сказа «Дорогое имячко», речь идет о золоте, разъединяющем и делающем врагами самых близких людей, которые до его обнаружения находились друг с другом в дружеских отношениях.

образах Салавата Юлаева («Старых гор подаренье»), получающего булатную шашку из рук «тайной силы», инженера Аносова и «дедушка Шевцова», стремящихся возродить на Урале тайну выплавки настоящего восточного булата. Но только советский человек оказывается в состоянии овладеть тайной булатной стали, символом чего становится изготовления шашки для «первого человека страны» (И.В. Сталина), который, тем самым, возвращает своему народу «старый гор подаренье».

9. Сказ П.П. Бажова «Чугунная бабушка» был написан писателем с целью привлечения общественного внимания к каслинскому художественному чугунному литью, знаменитому не только в России, но и во всем мире с 70-х гг. XIX в. Прославляя мастерство В. Торокина, владевшим всем циклом изготовления чугунных скульптур и делающим их миниатюрные копии, П.П. Бажов призывал вернуть каслинскому литью ту мировую славу, которое оно имело до революции, в эпоху Парижской всемирной выставки 1900 г.

Апробация результатов исследования

Основные идеи и положения исследования были представлены в качестве доклада на международных и всероссийских научных конференциях: III Международной научно-практической конференции молодых ученых «INITIUM» художественная литература: опыт современного прочтения, 2020; IX Международная научно-практическая конференция молодых ученых «LITTERA TERRA: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ», 2020; IV Международная научно-практическая конференция молодых ученых «INITIUM» художественная литература: опыт современного прочтения, 2021; IX Международная научно-практическая конференция молодых ученых «LITTERA TERRA: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ», 2021; Шестой международный Молодежный конвент УрФУ «Глобальные вызовы в меняющемся мире: тенденции и перспективы развития социально-гуманитарного знания», 2022; V Всероссийская (с международным участием) научно-практическая

конференция молодых ученых INITIUM Художественная литература: опыт современного прочтения, 2022; Всероссийская с международным участием научная конференция молодых ученых «Актуальные проблемы филологии», 2022.

По теме диссертационного исследования опубликовано 7 научных работ, в том числе 3 статьи в рецензируемых изданиях Перечня ВАК.

Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы и Приложения с иллюстрациями сказов П.П. Бажова.

Глава 1. «Уральский сказ» П.П. Бажова и его основная тематика (на материале эпистолярных писателя)

Бажов так и не написал целостного мемуарного текста о своей жизни и творчестве, прекрасно отдавая себе отчет в важности такого вида литературы. В 1946 г. в письме к автору романа «Зауралье» Георгию Георгиевичу, присланному ему на рецензию, он называл воспоминая «вещь высокой ценности», где человек может написать интересную книгу, «рассказав искренно и правдиво, что он сам видел, сам слышал, сам переживал» [Бажов 2018: 358]. В том же 1946 г., в письме к Е.А. Пермяку, Бажов подчеркивал функциональную близость двух видов эго-текстов, писем и мемуаров: «Мемуарная литература ведь довольно близка к эпистолярной. Жарь по порядку, что в голову придет. Глядишь, в день страниц десятков и набрякаешь, и читать не надо, так как уверен, что тут только корректурные ошибки, а не извращение смысла. Попробую, во всяком случае. Если окажется ладно, стану продолжать, не выйдет – тогда и суда на это не будет. Вопрос ведь не только в книге, но и в том, чтобы она вышла стоящей, а не просто сборником случайным» [Там же: 437].

На практике настоящей «стоящей книгой», оставленной Бажовым своим читателям, помимо сказов, оказались именно его эпистолярные. Эпистолярные в полной мере соответствовали основному вектору творчества писателя, избегающего как творчества в «стол», так и откровенно заказной работы, лишенной внутреннего авторского побуждения. После его смерти, по крайней мере, с середины 1950-х гг., когда под редакцией В.А. Бажовой и М.А. Батина вышла книга «Бажов П.П. Публицистика. Письма. Дневники» (Свердловск, 1955) его эпистолярные оказываются востребованными литературоведами и активно привлекаются при характеристике литературного процесса на Урале. Издание «Павел Петрович Бажов. Письма 1911–1950» дает возможность смотреть на эпистолярные писателя как на поистине бесценный материал, содержащий в себе десятки тем,

представляющих интерес для писателя, включая характеристику жанра сказа, размышления о его уральской составляющей, позволяющие выйти на проблему «уральского сказа» в представлении Бажова. Особое место в эпистолярных письмах писателя занимает тема «каменного дела» и металлов.

1.1. Жанр сказа в русской литературе и творчестве П.П. Бажова

Имя Бажова неизменно ассоциируется с жанром сказа, являющегося для писателя основной жанровой формой, прославившей его творчество. М. Никулина, говоря о специфике авторского отношения к данной жанровой форме, отмечала: «П.П. Бажова постоянно расспрашивали о сказах по мере появления их в печати, и он разъяснял смысл того или иного фантастического образа, говорил о сюжете сказов – что придумал, что взял из преданий, толковал нормы магического поведения героев и тайной силы и т. п., т. е. в конечном итоге давал свой авторский анализ сказов. Его суждения тщательно записывались собеседниками и в дальнейшем служили, например, К. Рождественской, Л. Скорино, М. Батину и другим, фактической основой для статей и книг о творчестве писателя» [Никулина 2007: 7–8]. Дальше всех по этому пути пошла Л.И. Скорино, автор первой монографии о творчестве Бажова 1947 г. М. Никулина отмечает, что для своего времени книга исследовательницы была интересной, но «интерпретацией, основанной на авторитетных суждениях писателя, Л.И. Скорино “сковала” содержание сказов, и литературоведы и фольклористы, писавшие позднее, вынуждены были повторять ее характеристики и выводы, слегка видоизменяя их, конкретизируя и дополняя» [Там же: 8]. Можно дополнить только, что речь должна идти не только о самом содержании сказов, но и об их жанровой природе, о проявлении в них собственно уральского регионального начала. Наконец, речь может идти и о месте сказа в общей жанрово-тематической иерархии советской литературы 1940-х гг.

Второй точкой зрения на сказы является мнение, в соответствии с

которым содержание и проблематика сказов Бажова неизмеримо глубже, чем их интерпретация, предложенная самим писателем, т. е. Бажовым. В данном случае базовой можно считать установку, которой неизменно придерживался В.В. Блажес, говоря о необходимости идти от текста, в данном случае от текста сказов Бажова. Начало подобной традиции было положено Р. Гельгардтом, который в своей книге «Фантастические образы горняцких сказок и легенд (к типологической характеристике старого рабочего фольклора)» (1961) начал сравнивать и соотносить фантастику сказов Бажова с фольклорной фантастикой как западноевропейских народов (англичан, немцев), так и с фантастикой народов Сибири. Тем самым он показал и доказал неоднозначность многих бажовских образов. Именно Р. Гельгардт обратил внимание на то, что ни безусловная связь сказов Бажова с уральским горнозаводским фольклором, ни использование «народного» языка и характерных стилистических приемов не позволяют однозначно связать сказовый материал Бажова лишь с культурной спецификой Сысертско-Полевского горнозаводского округа [Гельгардт: 8]. Большой вклад в изучение соответствия фантастических персонажей России, в том числе и Урала, западноевропейским персонажам сделала Н.А. Швабауэр в своей кандидатской диссертации «Типология фантастических персонажей в фольклоре горнорабочих Западной Европы и России» (2002).

Окончательно данная точка зрения была закреплена в 2018 г. в научном издании «Малахитовой шкатулки» П.П. Бажова, где отмечается, что «в действительности “тайного сказа” как особого жанра рабочего фольклора не существовало» [Жердев 2018: 794]. Сам же Бажов «следует мнимой традиции, которая становится инструментом представления читателю комплексного образа – “мира сказов”. В этом мире народная культура уральских заводов предстает в преобразованном и переосмысленном автором виде, что отчасти демонстрирует специфику бажовского художественного метода, но не объясняет его полностью» [Там же: 794].

Между тем, данный термин помогал советской фольклористике

объединить различные образцы народной сказочной прозы, подчеркивая их «пролетарскую» специфику. Подробно об этом писали как В.В. Блажес [Блажес 1982], так и В.А. Михнюкевич [Михнюкевич 1990]. Последний был склонен саму всеобщую употребительность термина «сказ» объяснять его популярностью, обусловленной обаянием произведений П.П. Бажова [Михнюкевич 1990: 33].

Жанровая природа сказов Бажова до настоящего времени остается не до конца исследованной литературоведческой проблемой. Этому способствуют несколько обстоятельств. Во-первых, бажовское понимание сказа во многом отличалось от классической жанровой характеристики сказа, сформировавшейся на основе литературоведческого анализа сказа Н. Лескова «Левша» у таких исследователей, как В.В. Томашевский [Томашевский 1959], Б.М. Эйхенбаум [Эйхенбаум 1924], В.В. Виноградов [Виноградов 1980]. Доминантой этого анализа является признание в качестве важной черты сказовости изображение или имитации рассказчиком устной речи в качестве основного принципа организации сказового текста, в то время как предполагаемый читатель сказа принадлежит к обычной языковой традиции. В результате этого намечается противопоставление персонифицированного рассказчика читателю по этико-эстетическим или социальным характеристикам, через существующую у него чужеродность или «инаковость» стиля повествования.

Так, Б.М. Эйхенбаум определял сказ как внелитературную данность, рассматривая его отражение в литературе лишь как своеобразную иллюзию. Одновременно с этим исследователь развивал так называемую «слуховую» концепцию литературного сказа, в соответствии с которой его отличительными особенностями становилась устная импровизация с опорой на различные звуковые эффекты [Эйхенбаум 1924]. С критикой позиции Б.М. Эйхенбаума выступил В.В. Виноградов, дополнив представление о сказовой установке на устную речь, анализом специфики структурно-композиционной организации сказа, названной исследователем

«организованными формами» его построения. Как следствие, он видел в сказе литературно-художественное соответствие одной из таких «организованных форм» устному монологу, бытующему среди общающихся людей в их повседневной жизни [Виноградов 1980].

М.М. Бахтин не соглашался с тем, что в сказе присутствует лишь установка на устную речь, полагая, что в данном случае Б.М. Эйхенбаум не учитывает ориентацию сказа, прежде всего, на речь «чужую». Именно поэтому М.М. Бахтин дает такое определение специфике сказовой форме: «Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально-определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же – человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), и приносит с собою устную речь» [Бахтин 2017: 51]. При этом М.М. Бахтин прекрасно отдавал себе отчет в исторической обусловленности появления сказовых форм в русской литературе, что помогает спроецировать эту ситуацию на сказовое творчество Бажова. М.М. Бахтин пишет: «Не во всякую эпоху возможно прямое авторское слово, не всякая эпоха обладает стилем, ибо стиль предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных и отстоявшихся социальных оценок. В такие эпохи остается или путь стилизации или обращение к внелитературным формам повествования, обладающим определенной манерой видеть и изображать мир. Где нет адекватной формы для непосредственного выражения авторских интенций – приходится прибегать к преломлению их в чужом слове» [Там же: 51].

М.М. Бахтин отмечает, что у разных по типу письма писателей установки могут быть различными. Так, «Лесков прибегал к рассказчику ради социально чужого слова и социально чужого мировоззрения, и уже вторично – ради устного сказа (так как его интересовало народное слово). Тургенев же, наоборот, искал в рассказчике именно устной формы

повествования, но для *прямого* выражения своих интенций. Ему, действительно, свойственна установка на устную речь, а не на чужое слово. Преломлять свои интенции в чужом слове Тургенев не любил и не умел. Двухголосое слово ему плохо удавалось (например, в сатирических и пародийных местах “Дыма”). Поэтому он избирал рассказчика из своего социального круга» [Там же: 51].

На чрезмерную утрированность лесковского сказового слова указывал В.В. Томашевский, имея в виду лесковского «Левшу»: «...иногда увлечение сказом переходит границы нормы необходимой в литературе типизации, и сказовая форма часто превращается в ничем не оправданную стилизацию, т. е....становится самоцелью. В этом заключается опасность всякого сказа» [Томашевский 1959: 176].

Несколько другой подход к сказовой форме мы встречаем у Бажова, на что указывают Д.В. Жердев и М.А. Литовская: «Характерной...чертой бажовских сказов является установка на включение слушателей и читателей в общее смысловое пространство, не предполагающее принципиального несовпадения оценок между рассказчиком и слушателями/читателями <...> Слушатели здесь – дети, “обучаемые”, почти безмолвные, без права на самостоятельную точку зрения. Рассказчик Слышко выступает как единственно компетентный субъект повествования, соответственно, субъект организации и оценки языковой, социальной, эстетической среды. При этом в круг детей-слушателей включен и автор-персонаж, отождествленный в очерке (речь идет об очерке «У старого рудника» – Я. Ю.) с “биографическим автором”. Фактически в подобном положении “обучаемого” оказывается и читатель, не обладающий до-текстовой информацией не только о героях сказов, но и о горнозаводской жизни вообще» [Жердев 2018: 794–795]. Наконец, сами сказы Бажова очень неоднородны в жанровом отношении, отличаясь друг от друга по сюжетам и языку. Это обстоятельство заставило Д.В. Жердева и М.А. Литовскую признать, что в данном случае «само определение “сказ” скорее мешает, чем помогает исследователю» [Там же:

793].

Так или иначе, не только жанровая природа сказа, но и сам этот термин отличаются высокой степенью сложности, на что указывает в «Бажовской энциклопедии» И.Е. Васильев, подчеркивая внутреннюю многоплановость сказа: «С одной стороны, это стилевая, точнее, стилистическая категория (отсюда выражения “сказовая манера”, “сказовая окраска”, “сказовый тон”, “сказовый говорок” и т. п., часто встречающиеся на страницах современных исследований), с др. – категория формы, иногда приближающаяся по смыслу к жанру (отсюда: “сказовый монолог”, “сказовая повесть”, “народный сказ”, “эпический сказ” и т. п.), и, наконец, с третьей – способ организации произведения и прием, вводящий “чужую” точку зрения – рассказчика, раскрывающий его сознание и мировидение» [Васильев 2007: 375].

Сам Бажов в очерке «У старого рудника» характеризовал жанровую природу сказа и через своеобразное содержание, и через специфический круг бытования, четко противопоставляя его устами В.А. Хмелинина, деда Слышко, сказке: «Сказки это, друг, про попа да про попадью. Такие тебе слушать рано. А то вот ещё про курочку-рябушку да золото яичко, про лису с петухом и протча. Много таких сказок маленьким сказывают. Только я это не умею <...> Про старинное житье да про земельные дела – это вот помню. Много таких от своих стариков перенял, да и потом слышать немало доводилось. <...> Только это не сказки, а сказы да побывальщины прозываются. Иное, слышко, и говорить не всякому можно. С опаской надо» [Бажов 2018: 793].

С точки зрения Л.М. Слобожаниновой, объясняющей бажовское определение сказа, своеобразным жанровым разделителем между сказом и сказкой выступает «проверенная историческая деталь», то есть «не выдуманные подробности производственного, бытового, социально-психологического характера – неременная принадлежность реалистического метода. По всей видимости, именно это имел в виду Бажов, когда настойчиво отграничивал сказ от сказки: в сказе, по его словам, присутствуют “элементы

действительной жизни, истории”, в то время как сказка “про курочку Рябу”, про лису с петухом и прочее не предполагает исторической конкретности» [Слобожанинова 1998: 62]. С данной точкой зрения была согласна и Н.Б. Граматчикова. В статье «Этнография детства в сказках П.П. Бажова» она отмечает в качестве основной черты сказа как литературного жанра «установку на достоверность»: «Доверие к тексту формируется несколькими способами, в числе которых выделим авторитет рассказчика и детали быта, позволяющие опознать реальность как “свою”» [Граматчикова 2014: 32].

К анализу жанровой природы сказов Бажова неизменно обращались исследователи, начиная с автора первой монографии об уральском сказителе Л.И. Скорино. Л.И. Скорино в своей монографии давала такое определение бажовскому сказу: «самобытное литературное явление, опирающееся на мощную фольклорную основу» [Скорино 1947: 5]. Под фольклорной основой понимался, прежде всего, «тайный сказ» горнорабочих Урала, возникший, по мнению исследователя и со ссылкой на точку зрения писателя, еще в XVIII в. При этом сказы Бажова «впитали в себя не только фольклор в собственном смысле слова, то есть устные рабочие предания, фантастику “тайных сказов”, но и могучий народный язык уральских горняков и, наконец, реальное богатство, красочность и своеобразие горнозаводского быта, обусловленные особыми условиями труда уральских мастеров – горщиков, медеплавильщиков, камнерезов» [Скорино 1947: 6].

В воспоминаниях Л.И. Скорино о Бажове, подготовленных для издания «Мастер, Мудрец, Сказочник» (1978), она приводит такое развернутое определение сказа, даваемое Бажовым: «...это рассказ с элементами фантастического, неправдоподобного. Побывальщина – иное, там нет фантастики. Прошлое подкрашено чуть-чуть. А сказ – это всего лишь недостоверное свидетельство. Апокрифы – вот вам сказ. Правда, греческое название брать ни к чему – оно подчеркивает религиозный и церковный характер повествования. А в сказе его нет и не должно быть» [Скорино 1978: 422]. Говоря о недостоверном свидетельстве, Бажов имел в виду

недостоверное, с исторической точки зрения, рассматривая этот момент на примере своего сказа «Ермаковы лебеди»: «Все, что говорится о нем (о Ермаке – Я. Ю.) у меня в сказе “Ермаковы лебеди”, я и от горщиков слышал, и в печатном виде видел. Но все это исторически недостоверно. Не имею права рассказывать об этом как о факте, а вот в форме сказа говорить можно» [Там же: 422]. Завершает Бажов свое определение так: «Сказ – неписаная история, изустно передаваемая в народе от поколения к поколению. Тут и документальности нет, и фантастика подмешивается. Но все же в основе быль....Надо знать свой край и как люди жили, о чем думали...» [Там же: 422].

И.Е. Васильев в «Бажовской энциклопедии» связывал понятие бажовского сказа «с рассказом, выдержанным в устном речевом стиле повествующего лица (подставного рассказчика), удаленного от автора» [Васильев 2007: 374]. По мнению исследователя, «умение ППБ передать дух устных народных рассказов, сохранив их безыскусность и натуральность, и в то же время окультурить народно-разговорный повествовательный дискурс, насытить его сложным содержанием, новыми связями, порождает новую форму литературного сказа» [Там же: 377]. Таким образом, Бажову удалось в своем сказе продемонстрировать многоплановость и многоуровневость сказового повествования, включая сказовую стилистику, жанрологию и мировидение рассказчика.

Этическую сторону сказовой поэтики подчеркивала М.П. Никулина, характеризую бажовский сказ как «историческое предание, эпос», который «близок к истине и держится на фундаментальной основе. Это для Бажова как опорный столб, то есть, связано с понятиями самостояния и чести» [Никулина 2002: 4]. Эта идея связана, прежде всего, с образом основного героя горнозаводского Урала: образом Мастера.

1.2. «Уральский сказ» П.П. Бажова в контексте концепции филологической регионалистики и геопозтики

Продуктивное определение бажовскому сказу дала философ и культуролог Т.А. Круглова. Она считала «художественным изобретением» Бажова именно «уральский (выделено мной – Я. Ю.) сказ», что было подготовлено его предшествующей деятельностью, основной вектор которой нам видится в культурно-антропологической ориентации способа работы с «человеческим» материалом» [Круглова 2014: 50]. Кстати, в воспоминаниях писателя К.К. Боголюбова «Наш Бажов» Бажов говорит: «То, что сказы мои *уральские* – вот в чем главное» [Боголюбов 1951 URL].

Ни в коей мере не противопоставляя сказ реалиям социалистической действительности, Бажов, по мнению Т.А. Кругловой, по-своему использовал тяготение соцреализма к мифологизации действительности, так как «мифы, обладающие колоссальной энергией мобилизации масс, привлекали и власть, и художников. <...> Можно было творить новые мифы, а можно было оживлять старые, заставляя их выражать актуальное содержание. Второй путь больше подходил П.П. Бажову и другим фольклорно ориентированным художникам» [Круглова 2004: 24]. Именно благодаря сказам Бажова о Мастерах из «Малахитовой шкатулки» исследовательница увидела в писателе «может быть, даже единственного настоящего автора-мифолога в российской культуре советского периода. Он глубоко и в тоже время простодушно прочувствовал мифогенность эпохи и поверил в нее» [Там же: 24]. Отклонение Бажова от «магистральных мифологических интенций», позволяющее причислять Бажова не столько к мастерам «социалистического», сколько «магического» реализма, Т.А. Круглова видит в том, что «если соцреализм стремился мифологизировать своих исторических действующих лиц, реальных героев строительство нового мира, придавая современности статус вечности, то П.П. Бажов совершал обратную операцию, очеловечивая “тайные силы” и сгущая таинственность вокруг людей, одаренных

необыкновенными способностями» [Там же: 24–25].

Понятно, что черты «магического реализма» реализовались Бажовым в жанре, который сделал его имя известным не только всему СССР, но и миру, жанре уральского сказа.

Сказовое творчество писателя хорошо вписывается в контекст научных интересов литературной регионалистики, берущей свое начало в деятельности двух известных ученых XIX – первой половины XX вв.: Н.К. Пиксанова и Н.П. Анцифорова. В творчестве данных ученых впервые были использованы понятия «культурного гнезда» (Н.К. Пиксанов) и «историко-культурного ландшафта» (Н.П. Анцифоров). Оба понятия были тесно связаны с региональной провинциальной культурой. При этом Н.К. Пиксанов, желая провести «топографическую дифференциацию культуры...дальше и глубже – в области» [Пиксанов 1928: 18], все же, по мнению К.В. Анисимова и Е.К. Созиной, подчеркивает в областном «культурном гнезде» «подчинение столицам, предполагающее в основном исполнение «донорской» функции по отношению к Петербургу и Москве, насыщение столичной словесности этнографическим колоритом провинции» [Анисимов 2011: 277]. Для мировоззрения Бажова подобное отношение центра и провинции было не свойственно, что подтверждают свидетельства эпистолярный писателя. Так, Е.Е. Приказчикова замечает, что «именно “локус” Москвы, рассматриваемый как антитетичный по отношению к Свердловску, генерирует в эпистолярных писателя важнейшие темы-топосы взаимоотношений центра и периферии, которые окажутся особенно актуальными в перспективе, уже после смерти Бажова» [Приказчикова 2022: 13]. Среди этих тем-топосов исследовательница называет: отток «успешных» людей с Урала в столицу, тенденция, зарождение которой можно отнести еще к послевоенной эпохе и которая очень не нравилась Бажову; жесткая критика писателем политики центра, направленной на полный контроль культурно-литературной жизни на Урале и отношение к ней «по остаточному принципу», что неизбежно превращает Урал в культурную провинцию в

худшем смысле этого слова; начало социальной стратификации уральского постреволюционного общества по примеру центра [Там же: 13–14]. Как мы видим, в случае с Бажовым взаимоотношения центра и уральской периферии даются исключительно в негативном ключе. Разумеется, это нельзя считать абсолютной нормой.

Доктор географических наук М.П. Крылов, анализируя региональный аспект идентичности, выделял и противопоставлял регионы-ячейки и регионы-страны [Крылов 2010: 41]. В качестве примера регионов-ячеек он приводил графства Англии, что касается регионов-стран, то, по мнению исследователя, к таким региональным образованиям принадлежит именно Урал по отношению к России. В отличие от регионов-ячеек между регионами-странами «прослеживаются наибольшие контрасты», они «чаще образуют большую “пространственную массивность”» [Крылов 2010: 42]. При этом «регионы-страны могут служить базисом для взаимодополняющих, взаимозаменяемых или же альтернативных вариантов развития, в пределе – разных, иногда – несовместимых векторов развития целой цивилизации (например, большая часть Юга Франции до XVII в. была альтернативна Северу Франции, представляя собой уникальный феномен южно-европейского кальвинизма)» [Там же: 42]. В случае с Уралом религиозный аспект хотя и нельзя исключать полностью, так как на Урале по сравнению с остальной Россией достаточно высокий процент старообрядцев, но основным моментом, определяющим специфику региона-страны, будет все же специфическая горнозаводская культура, центром которой выступает Екатеринбург как город-завод.

Этот образ нашел свое яркое отражение в автобиографической повести Бажова «Дальнее-близкое», где писатель попытался дать запомнившийся ему с детства образ старого Екатеринбурга, города, в котором самыми «трудными» местами для рабочих Сысертского завода считались «железный круг» и «привокзальная топесь». Сам же город выступает в роли «самого главного завода», что «на железе родился, железом опоясался и железом

кормится», и где не положено никакого другого начальства, кроме «горного начальника», которому никто не указ кроме царя да сената [Бажов 1989].

При этом у Бажова, как справедливо отмечает Ю.В. Клочкова, «в сказах название города не появляется (в примечаниях к изданию 1967 года Уральского издательство на это обращено внимание: «Город – без названия всегда имелся только один Екатеринбург, ныне Свердловск»). В этом отсутствии имени нет мистического, сакрального отношения к пространству, которое ощущается в более ранних произведениях писателей XX века, где в сходной ситуации (имя не названо, но предполагается) Город всегда с заглавной буквы (Л. Андреев, М. Булгаков). Очевидно, персонажу сказа достаточно местной “локальной” мистики, которой в сказах в избытке» [Клочкова 2004: 70–71].

О блестящем знании Бажовым истории Екатеринбурга-Свердловска вспоминал профессор-литературовед Уральского государственного университета И.А. Дергачев: «У него была удивительная любовь к городу, в котором он жил, какое-то горделивое любованье его прошлым...» [Дергачева 1978: 353].

Урал никогда не мыслится Бажовым в качестве российской периферии, провинции. В своих письмах он, хотя и полуиронически, выстраивал параллели «уральского локуса» с отдаленными мировыми цивилизациями и Европой. Например, о погоде в Краснокамске, городе в Пермском крае, где Бажов-журналист освещал строительство Камского бумажно-целлюлозного комбината, он пишет: «Дождь без перерыва, мостки чуть не всплыли. Что-то вроде Венеции получается. Черт бы ее взял!» [Бажов 2018: 87]. Тагильский вокзал он называет «легендарный лабиринтишко», который можно сравнить лишь «с Египетским, описанным Геродотом и Страбоном или вовсе с мифологическим – Критским» [Там же: 168].

Т.В. Ковалева и Е.Н. Пузанкова, анализируя концепцию пиксановских «культурных гнезд» в свете геопозетики, пишут: «В современной геопозетике, основанной на предложенном Н.К. Пиксановым синтетическом подходе,

позволяющем представить разнородные элементы геокультурного пространства как единое целое, пространственный локус, становится понятием семиотическим, сверхтекстовым, выходящим за рамки только художественной реальности: он расширяется за счет внетекстовых связей, обогащается новыми культурными смыслами, мифологизируется, что делает его актуальным для понимания региональной литературы и культуры [Ковалева 2018: 103].

Что касается Н.П. Анциферова, то он занимался преимущественно изучением текстов, связанных, чаще всего, с городским пространственным локусом. В результате вся совокупность текстов, связанных с данной местностью, приобретала черты единого «городского текста». В случае с Н.П. Анциферовым речь идет о Петербурге, так как диссертация ученого, защищенная в ИМЛИ в 1944 г., называлась «Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций».

Именно с учетом литературного опыта Н.П. Анциферова Л.П. Полякова ввела термин «филологической регионалистики» [Полякова 2015], занимающейся изучением «художественной местнографии» [Московская 2010] русской литературы. Л.В. Полякова, исследующая «тамбовский текст» русской литературы, полагала, что филологическая регионалистика должна заниматься, прежде всего, изучением литературно-художественной классики, то есть ориентироваться на произведения писателей, «которые в те или иные историко-литературные периоды определяли и определяют ведущие направления в национальном искусстве в целом, служат базово-накопительным художественным капиталом для утверждения традиции или новаторских решений» [Полякова 2015: 14]. Сказовое творчество «певца Урала» Бажова в контексте не только уральской, но и российской литературы в целом такой классикой, безусловно, является.

М.Ч. Ларионова, рецензируя «Историю литературы Урала. XIX век» М., 2020, писала: «Когда в филологической науке обсуждалась проблема

локальных, или городских, региональных текстов, встал вопрос, всякий ли город или регион рождает свой культурный текст. Не будем сейчас углубляться в эту дискуссию: вполне очевидно, что Урал такой текст генерирует и транслирует. Причем, как подчеркивают авторы книги, это вовсе не “провинциальный” текст. Он складывается на огромной многонациональной территории и имеет долгую историю. Особенность Урала еще и в том, что через него пролегали пути из Европы в Азию, то есть это в полном смысле географический центр Евразии и евразийства – настоящий “фронтир”». [Ларионова 2021: 134].

Именно в сказах Бажова находит яркое отражение уральская геопозитика, о которой писал В.В. Абашев. Известный пермский исследователь отмечал: «уральское пространство существенно иное, чем российское в целом, понимаемое как единство, – оно, как правило, противопоставлено русской равнине. На Урале русскому человеку едва ли не впервые открылись земные недра, их мощь и тайна, и с Уралом в русскую культуру вошла новая модель геопространства, доминирующим началом которой стала не равнинная бескрайность, а темная и неистощимая подземная глубина» [Абашев 2012: 146]. В.В. Абашев заключает, что именно устремленность в земную глубину – «преобладающий вектор формирования региональной, уральской, геопозитики. Она носит ярко выраженный теллурический характер. Лежащее в ее основе чувство земных глубин объединяет ее локальные варианты – пермский, екатеринбургский и челябинский, каждый из которых характеризуется каким-либо преобладающим оттенком теллуризма» [Там же: 146].

Элементы этого уральского теллуризма были зафиксированы еще в путевых очерках Вас. Немирович-Данченко, который, путешествуя по Уралу в 1875 г., видел в нем край, исполненный «дикой красоты и сумрачного величия» [Немирович-Данченко 1890: 430]. Театральный деятель-путешественник открывал российскому читателю по-своему уникальный горный мир, где «в вечном мраке рудника гном-человек ценою невероятных усилий отнимает у земли ее глубоко схороненные сокровища; где одинокие

старательские артели в глуши дремучих лесов по целым месяцам выживающие у золотоносных рек, еще не намеченных даже на карте; где высокие горы стали на самый рубеж студеного сибирского царства, точно заслоняя Россию от его леденящего дыхания» [Там же: 617]. При этом, создавая подобный поэтический образ Урала в своих путевых очерках, Вас. Немирович-Данченко вполне реалистически оценивал положение рабочего класса на Урале к моменту выхода своей книги из печати, то есть к 1890 г. Он писал: «Я был на Урале в 1875 году. После того, как слышно, там изменилось не многое. Провели железную дорогу, строившуюся при мне, но она не улучшила быта рабочих и положения заводов. Напротив, все, что приходилось читать об этомъ крае за последние десять лет, являлось для меня знакомым. Это те же впечатления, те же печальные картины народной мощи, скованной невозможными экономическими условиями, исторически развившимися в подземном царстве рудников и копей» [Немирович-Данченко 1890: 1].

В.А. Липатов подчеркивал, что сама мифологема «Урал» появилась в результате пересечения двух парадигм: «Одна, назовем ее “средиземноморской”, была направлена от общего к частному, от идеального к реальному, от мифа к конкретному географическому объекту. Другая, местная, “уральская”, напротив, шла от единичных наблюдений к обобщенному образу Горы, идеальному и в высшей степени мифологическому, приближающемуся к архетипу» [Липатов 2004: 175].

Теллуризм как основа геокультурного образа Урала начал создаваться, по мнению В.В. Абашева, уже в уральской литературе XVIII в., но «окончательно оформилась эта модель уральского пространства в 1930-е гг. в сказах Павла Бажова» [Абашев 2012: 147]. Отличительной особенностью данной модели стал у Бажова «парадоксальный образ подземных гор», так как сами уральские горы мыслятся писателем как горы, «уходящие в земные глубины, как бы вывернутые наизнанку» [Там же: 147]. Как следствие, «необъятности безудержно разбегающейся вдаль и вширь русской равнины

бажовский Урал противопоставил суггестивно сильный геопозитический образ – земной глубины, потаенности, потусторонности и суровой сосредоточенности. Темная глубина земли, хранящая сокровища и тайны, и стала постоянным вектором территориального самосознания, главной осью его концептуализации» [Там же: 147].

В контексте подобного геокультурного образа Урала исследование литической и аурумической составляющей уральских земных недр в сказках Бажова представляется особенно актуальным.

Еще одним важным аспектом, характеризующим специфику уральской геолокации, является пограничное положение Уральских гор (Каменного пояса), воспринимаемых в российском, да и в европейском сознании как граница Европы и Азии, делающая регион открытым как для европейского, так и для северо-азиатского влияния. Как справедливо пишут К.В. Анисимов и Е.К. Созина: «Литература на это давнее предназначение Урала реагировала чутко и проникательно, вписывая образ территории в мифологический сюжет о переходе героя в “иной”, сказочный, ирреальный мир» [Анисимов 2011: 282]. Для сравнения вспомним определение, даваемое Бажовым своим сказам в беседе с Л.И. Скорино 23 мая 1943 г.: «Сказ – это быль с элементами сказочного. Рассказ о реальном, заключающий в себе элементы фантастики, неправдоподобного» [Скорино 1947: 244]. В данном случае Бажов транслирует точку зрения на уральский сказ, которая впоследствии получила подтверждение в фольклористике. Так, российский фольклорист А.И. Лазарев писал: «В сказках горнозаводского Урала быстрее и отчетливее, чем в других регионах, проявилась тенденция к трансформации их жанровых признаков, превращению сказочного повествования (с установкой на вымысел) в “сказовое” (с установкой на достоверность)» [Лазарев 1998: 480].

Еще «отец истории» Геродот отмечал, что северная граница ойкумены проходит по Рифейским-Гиперборейским (Уральским) горам, одновременно отмечая их литическое богатство: «Окраины ойкумены по воле судьбы щедро наделены редчайшими и драгоценными дарами природы. Эллада же зато

имеет самый умеренный (благодатный) климат» [Геродот 1972: 249–250]. Аспект пограничности подчеркивается даже в уральском фольклоре, где Урал также воспринимается в качестве сказочной границы между «своей и чужой» землей. Например, в сказках уральского фольклориста-собиранья И.Я. Стяжкина читаем: «В наше царство проходчиков много, выходчиков нет», – говорит Баба-Яга, обозначая тем самым не только сказочные границы вообще, но и подчеркивая «окрайный», маргинальный характер края в целом» [Стяжкин ГАСО: Л.686].

Для региональной самоидентификации Урала, как и для развития литературоведческой регионалистики в целом, важной представляется методика культурно-исторической школы, представителями которой являются А.Н. Пыпин и Н.С. Тихонравов. В учебном пособии Н.А. Милонова «Литературное краеведение» приводятся воспоминания одного из учеников Н. Тихонравова, как на лекциях последнего происходил «буквально перекрестный допрос литературных памятников, писем, автобиографий и воспоминаний, записок и мемуаров, альманахов, черновых бумаг и т. д» [Милонов 1985: 24].

Данный интерес к эго-документам особенно важен в случае с Бажовым, который в своих эпистолярных много размышляет о специфике своего творчества, включая, разумеется, жанровую природу сказов. На протяжении всей своей жизни Бажов писал письма: среди их адресатов родственники писателя и представители властных структур, литераторы и граждане, обращающиеся к Бажову с просьбами о помощи как к депутату, друзья и советская творческая интеллигенция.

1.3. Отражение уральской составляющей сказов П.П. Бажова в эпистолярных писателя

Много информации о специфике сказов Бажова, как ее понимал сам писатель, дают его письма 1940-х гг., в которых он размышляет о сказовой

природе своего творчества.

Уральский краевед и литературный критик В.П. Лукьянин еще в 2004 г., анализируя изданную в 1955 г. книгу П.П. Бажов «Публицистика. Письма. Дневники», называл ее «увлекательнейшее чтение для человека вопрошающего» [Лукьянин URL]. Он выражал совершенно справедливое желание, чтобы эту книгу переиздали, «дополнив другими материалами из бажовского архива, оснастив хорошими комментариями» [Лукьянин URL]. В этом случае «для многих читателей “уральский сказочник”, этакий “добрый кудесник” с пушистой бородой, впервые раскрылся бы при этом как глубокий мыслитель и непревзойденный знаток Урала, а волшебное обаяние его сказов стало бы намного понятней после того, как проявилась бы громадность духовного фундамента, на котором они прочно стоят» [Лукьянин URL].

Желание В.П. Лукьянина было исполнено в 2018 г. Благодаря этому эпистолярии Бажова рассматриваются нами по изданию «П.П. Бажов. Письма. 1911–1950», где представлены 418 писем, написанных Бажовым в период с 1911 по 1950 гг., то есть в течение 39 лет. Один из составителей издания Г.А. Григорьев отмечал, что «эпистолярное наследие писателя представляет собой материал, позволяющий говорить о Бажове как об оригинальном мыслителе, мировоззрение которого можно полноценно понять лишь с учетом сложной системы внутренних ориентиров и внешних факторов» [Григорьев 2018: 659]. Г.А. Григорьев выделяет несколько эстетически значимых функций эпистолярного наследия писателя. Во-первых, это материал для изучения биографии и творчества Бажова, традиция, заложенная еще Л.И. Скорино. Во-вторых, письма Бажова являются важными «документами эпохи», чему способствует природная наблюдательность их автора. В-третьих, письма Бажова скрупулезно фиксируют «психологические установки адресата» [Григорьев, 2018: 647] и отражают «не лишенное интеллектуального изящества мировоззрение писателя [Там же: 648]. Наконец, «пестрая» тематика бажовских эпистолярных текстов, проявляющаяся зачастую в каждом конкретном тексте, позволяет понять структурно-системную

целостностью всего творчества писателя, в котором уральские сказы отнюдь не были некой «аномалией», гениальным прорывом, как это считали первые исследователи его творчества: Л.И. Скорино и М.А. Батин. Напротив, у Бажова «досказовое творчество органично “перетекало” в сказовое» [Там же: 656]. Учитывая данное обстоятельство, мы можем признать, что в случае с П.П. Бажовым его эпистолярные произведения являются ценнейшим источником, способствующим лучшему осмыслению «гуманитарного кода» личности писателя.

Н.В. Сапожникова, оценивая опыт эпистолярного дискурса гуманитарной мысли с точки зрения XXI в., писала: «Эпистолярный текст обнаруживает поразительное свойство не только отражать, но и моделировать макро- (внешний) и микро- (внутренний) миры, высвечивая сокровенные тайны человеческой психики, неизбежно проговариваясь о самом потаенном между строк <...> Эпистолярное письмо как матрица служит специфичным функционально-смысловым отражателем личности, ее идентификационным кодом» [Сапожникова 2005: 83].

Если в Европе эпистолярная традиция берет свое начало с эпохи Возрождения, то в России принципиальная важность эпистоляриев начинает осознаваться в XVIII в., в эпоху Просвещения. Так, А.Б. Каменский писал: «...для людей XVIII в., особенно второй его половины, переписка была не просто средством коммуникации и обмена информацией, но и весьма модной формой литературного творчества. Образованные, просвещенные люди находили удовольствие в переписке друг с другом даже когда находились в постоянном личном общении, поверяя бумаге не только новости личной и общественной жизни, но и свои размышления на вполне отвлеченные темы <...> Нередко такая “литературная переписка” издавалась, становясь достоянием читающей публики, а часто и литературно-философские произведения писались в форме “писем к другу”, представлявших особый жанр литературы второй половины XVIII – начала XIX вв. <...> В России мода на переписку утверждается как раз в екатерининское время, когда

возникает своего рода эпистолярный этикет и издается немалое число “письмовников” – специальных руководств для авторов писем» [Каменский 2007: 273].

Именно в эпоху Просвещения в России происходит трансформация эпистолярного текста из чисто бытового факта в факт литературный. Одним из первых об этом заговорил Ю.Н. Тынянов, подчеркнув, что в карамзинскую эпоху литература «малых форм» начинает подниматься в самый центр литературного процесса, так как «домашняя» форма письма начинает противостоять «грандиозным» приемам XVIII века [Тынянов 1977: 261]. Однако Ю.Н. Тынянов под эпистолярной литературой «малых форм» понимал главным образом только одну из разновидностей эпистолярной литературы, а именно дружеское письмо. Исследователь пишет: «Здесь, в письмах, были найдены самые податливые, самые легкие и нужные явления, выдвигавшие новые принципы конструкции с необычайной силой: недоговоренность, фрагментарность, намеки, “домашняя” малая форма письма мотивировали ввод мелочей и стилистических приемов, противоположных “грандиозным” приемам XVIII в. Этот нужный материал стоял вне литературы, в быту. И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы. Письма Карамзина к Петрову обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к “Письмам русского путешественника”, где путевое письмо стало жанром. Оно стало жанровым оправданием, жанровой скрепой новых приемов» [Там же: 261].

Исследователь Н. Степанов в 1926 г., определяя место письма в литературном процессе начала XIX в., связывал данный факт с тем, что сам процесс развития литературного языка «выдвинул письмо для решения определенных стилистических проблем как лабораторию для языковых экспериментов. Кроме того, сыграл большую роль и кризис привычных литературных жанров, в результате выдвинувших письмо как своеобразный литературный факт» [Степанов 1966: 68]. В результате «в письмах прежде, чем в литературных произведениях, начал культивироваться тот разговорный

язык, та свободная от архаически книжных традиций и форм манера повествования, которой литература в то время ещё не достигла» [Там же: 70].

И хотя у исследователя речь также идет о жанровой разновидности дружеского письма, данные черты, хотя и в меньшем количестве, могли присутствовать и в других видах писем, включая деловую переписку. В любом случае, уже к эпохе А.Н. Радищева «эпистолярность» становится отличительной чертой писательских мемуаров. По мнению Р.М. Лазарчук, эпистолярность как отличительная особенность стиля Радищева была «продиктована необходимостью контактов с читателем, уже ставшим собеседником, но еще не сделавшимся единомышленником» [Лазарчук 1977: 82].

Однако и Ю.Н. Тынянов [Тынянов 1977], и Р.М. Лазарчук [Лазарчук 1972] связывали эстетический потенциал эпистолярной литературы в форме дружеского письма исключительно с карамзинским периодом русской литературы. Между тем, в XVIII в. эпистолярная практика была неразрывно связана с общей культурной традицией эпохи, что находило свое отражение в опыте существования многочисленных «Письмовников» как некоего типичного эталонного текста, так как «...письмовники в равной степени отражали эпистолярную практику своего времени и воздействовали на нее» [Дмитриева 1986: 543]. Данная традиция начала складываться еще в первой половине XVIII в., начиная с письмовника «Приклады, како пишутся комплименты разные на немецком языке» (СПб., 1705), которые, по словам Г.А. Гуковского, «были призваны «воспитать душу человека», избавив его от восточных гиперболических формул челобития» [Гуковский 1999: 121].

Именно поэтому нам представляется более аргументированной точка зрения Г.П. Макогоненко, считавшего, что превращение бытового письма в литературный факт произошло на несколько десятилетий раньше наступления карамзинской эпохи, еще в 60–70-е гг. XVIII в. [Макогоненко 1980]. Особенно это характерно для писательских эпистоляриев, писем Н. Львова В. Капнисту, Н. Эмина Ю. Нелединскому-Мелецкому,

И. Дмитриева Ф. Глинке и В. Измайлову. Именно в этих письмах русских писателей «вырабатывался язык прозы, складывался индивидуальный стиль» [Там же: 15].

Важным в рассуждениях Г.П. Макогоненко представляется попытка исследователя отказаться от признания дружеского письма исключительно репрезентативным эпистолярным текстом эпохи Просвещения. По его мнению, не только в дружеских, но и в бытовых письмах русских писателей А.П. Сумарокова, Д.И. Фонвизина, Н.И. Новикова можно обнаружить ориентацию на устную речь. Мозаичная конструкция, присущая дружеским письмам, свойственна и деловым письмам А.П. Сумарокова, например, переписки А.П. Сумарокова с императрицей Екатериной II, И. Шуваловым и Г. Потемкиным [Сумароков 1980].

Л.Я. Гинзбург справедливо подчеркивала, что от писем и дневников к биографиям и мемуарам, от мемуаров к роману и повести возрастает эстетическая структурность [Гинзбург 1971]. Но хотя по сравнению с мемуарами и, тем более, психологическим романом эстетический элемент в эпистолярном тексте присутствует в меньшей степени, он все же оказывает влияние на построение образа личности. С.Я. Карп также ставил эпистолярную литературу на первое место среди эго-документальных текстов, отмечая, что «степень внутренней свободы человека ...быть может, не раскрывается нигде с такой ясностью, как в его личной переписке» [Карп 1998: 223]. Л.Г. Захарова отмечала безусловную «правдивость» самопрезентации авторской личности в эпистолярной литературе по сравнению с литературой мемуарно-автобиографической. Она замечала: «В дневниках и воспоминаниях автор <...> как бы не подконтролен, он ускользает от взора современника и участника событий, о которых ведет повествование. Совсем другое – письма, в них незримо присутствует адресат – современник автора, часто сам участник или очевидец событий и фактов, составляющих сюжет переписки. И это в определенной степени сдерживает и полет фантазии автора писем, и желание порисоваться или оттенить свою

роль в событиях, и намеренно тенденциозный отбор фактов <...> Письма, написанные по конкретному частному поводу конкретному лицу, своему современнику, отличаются большей непосредственностью, – это как бы задержанный на миг момент жизни» [Захарова 1970: 395].

В любом случае эпистолярный текст имеет большее «пространство свободы», чем другие виды эго-документов.

Все эти преимущества эпистолярного жанра превратили эпистолярную традицию в важную жанровую форму времени. Впервые это произошло еще в 1740–1780-х гг., как об этом писала О.О. Рогинская [Рогинская URL], когда происходит расцвет жанра эпистолярного романа, и продолжалось вплоть до эпохи Бажова. Поэтому нельзя однозначно согласиться с автором энциклопедической статьи, посвященной эпистолярной литературе, в словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона А. Горнфельдом, полагавшим, что уже к началу XX в. «эпоха эпистолярной литературы ... прошла для цивилизованного мира безвозвратно: ускорение темпа жизни, усиление возможности телефонного общения ведут к падению переписки, которая увеличивается количественно в гигантских размерах, но перестает быть предметом особого внимания и искусства. Деловая простота вытесняет условности стиля; письмо развивается вместе с языком по направлению к большей энергии и сжатости выражения мысли, но исчезает как особая литературная форма» [Горнфельд 1904: 924]. Конечно, по сравнению с эпохой сентиментализма, временем расцвета жанра эпистолярного романа, эпистолярные XX столетия выглядят менее впечатляюще. Тем не менее, эпистолярный этикет, хоть и в видоизмененной форме, все же сохраняется, о чем пишет в своих исследованиях Т.М. Григорьева [Григорьева 2015; Григорьева 2016]. Особенно важным он остается для людей, чье личностное становление приходится на дореволюционную эпоху. К таким людям относился и Павел Петрович Бажов.

Г.А. Григорьев, автор первой филологической кандидатской диссертации, посвященной письмам писателя «Эпистолярное наследие

П.П. Бажова: эдиционная практика, классификация, научный потенциал» (2017), отмечал, что «исследований, посвященных сугубо письмам писателя, крайне мало» [Григорьев 2017: 8]. Под определение «исследование» подходит только одна работа В.В. Блажеса «Эпистолярное наследие П.П. Бажова» (2007), написанная для «Бажовской энциклопедии». Кроме того, Г.А. Григорьев называет исследования М.А. Батина (1955), А.С. Саранцева (1957), В.П. Лукьянина (2004), в которых помимо эпистолярного дискурса Бажова идет обсуждение дневниковых записей писателя и его публицистических выступлений. Можно добавить к этому списку еще работу Е.Е. Приказчиковой «Топос и локус Урала в эпистолярном наследии П.П. Бажова» (2022), где рассматриваются основные аспекты, связанные с уральской тематикой, в письмах П.П. Бажова.

В.В. Блажес в своей работе останавливается, главным образом, на письмах, «отражающих наиболее существенные факты творческой деятельности писателя, его историко-литературные взгляды» [Блажес 2007: 491]. Важность данной части эпистолярного наследия Бажова была связана с тем, что «новизна сказов – в содержательном, сюжетном, историко-литературном отношении – была настолько значительна, что у редакторов, журналистов, писателей, критиков возникали самые разные вопросы, и ППБ многократно отвечал на них» [Там же: 491]. Г.А. Григорьев предлагает разделить эпистолярное наследие Бажова на три основные группы: «письма, обусловленные родственной, дружеской и деловой связью» [Григорьев 2017: 11]. Письма, имеющие литературно-исторический потенциал, о которых говорит В.В. Блажес, относятся, главным образом, к последним двум элементам классификации, то есть письмам дружеским и деловым. У В.В. Блажеса основными адресатами дружеской и деловой переписки писателя выступают Л.И. Скорино, первый биограф Бажова, и М.А. Батин, также занимающийся изучением творчества писателя. На примере обращения к ним и выстраивании стиля общения можно увидеть, насколько хорошо Павел Петрович владел эпистолярным этикетом, умея продемонстрировать

по отношению к каждому индивидуальный стиль общения. Письма Л.И. Скорино сам Бажов характеризует как «письма-ответы»: «Л.И. Скорино задавала вопросы биографического или творческого характера – он отвечал, причем делал это подробно, обстоятельно, хотя и с легкой иронией» [Блажес 2007: 492]. Ироническое начало проявляется, прежде всего, в обращениях к Л.И. Скорино, которые резко отличаются от обращений к другим адресатам, например, М.А. Батину. Бажов пишет: «О, мой бедный, крупнокалиберный, дальноточный и, главное, скорострельный бард!» [Бажов 2018: 263] или «Ваше почтенное бажовогрызие» [Там же: 223]. Письма к Л.И. Скорино В.В. Блажес характеризует как «живые письма не просто знакомому, но близкому, заслуживающему абсолютного доверия собеседнику» [Блажес 2007: 494]. Эти письма, безусловно, отличаются от писем к другому исследователю творчества Бажова М.А. Батину, тональность которых В.В. Блажес характеризует как «сдержанная, серьезная» [Там же: 494].

Однако помимо писем к Л.И. Скорино и М.А. Батину у Бажова было еще много адресатов, с которыми он обсуждал вопросы своего творчества, в том числе сказовой формы. На первом месте среди этих адресатов можно поставить писателя Е.А. Пермяка, письма к которому представляют собой синтез дружеской и деловой переписки и к которому Бажов часто обращался «милый Евгений Андреевич». Обсуждая с писателем важные вопросы, связанные с собственным творчеством, Бажов, помимо этого, рассуждает с ним о многих вопросах, никак или почти не связанных со сказовой поэтикой. Так, Бажов читает ему в письмах настоящий курс лекций по ведению садового хозяйства и огородничеству, поскольку Е.А. Пермяк в середине 1940-х гг. стал строить свою дачу в Переделкино. Павел Петрович дотошно учит молодого и неопытного товарища, как выбирать хороший участок земли, как строить дом с таким расчетом, чтобы он был защищен от северного ветра и хорошо освещен, как выбирать садовый инвентарь и т. д. Хвастает Бажов и своими успехами на ниве огородничества, проявляя исключительные знания предмета. Так, он сообщает в письмах, что сажает

картошку: на расстоянии $\frac{3}{4}$ куста друг от друга во второй половине мая, под каждый куст обязательно бросает щепотку золы, предпочитает сорт «Эпикур», где одна картофелина может быть весом до килограмма. Писатель признается, что самая трудная культура для возделывания на Урале – лук, который имеет 3-4 летний цикл, «а овощ сей даже против цинги и скорбута действует, не говоря о прочей витаминности» [Бажов 2018: 426]. Эта «полезность» лука приводит к тому, что в первое послевоенное лето лук с участка Бажова просто украли. На этот прискорбный факт писатель, между прочим, жалуется в письме к Е.А. Пермяку от 6 августа 1945 г. Он пишет: «...лето холодное да мокрое, лук украли и прочее житейское, что сегодня волнует, а завтра забывается» [Там же: 254].

Другими адресатами писем Бажова являются директор Свердлгиза в конце 1930-х гг. Н.Я. Гущин, поэт А.А. Сурков, издатель К.М. Федорович, писатель А.С. Ладейщиков, намеревавшийся писать книгу о творчестве Бажова, журналист А.М. Ступникер, семья писателя В.В. Данилевского, жена Александра Андреевна и дочь Алла Викторовна. Именно Данилевским Бажов первым сообщает о своей радости, связанной с ремонтом дома на Чапаева 11 в 1944 г., приуроченным к 65-летию писателя. В результате, как пишет Бажов, «стало значительно лучше, хотя при 30 градусах все же не особенно тепло, но сижу за машинкой без шубы» [Там же: 203]. Появление у Бажова в конце войны пишущей машинки польского производства, которую Бажов характеризует в письмах к Данилевским как «аппарат исправный, портативный, изящный, в голубом футляре, с серебряной пластинкой» [Там же: 200] было радостным событием в жизни писателя. С этого момента Бажов перестает писать письма «от руки», предпочитая, из-за плохого зрения, машинопись. В результате у него на руках всегда оставался второй экземпляр отправленного письма, что в значительной степени облегчило для исследователей собирание эпистолярного наследия писателя. Важные в литературно-историческом отношении вопросы Бажов поднимает и в письмах к людям, известность которых связано почти исключительно с тем,

что они стали адресатами Бажова. Речь идет, например, о директоре московской школы Л.И. Апарникове и Юрии Чистякове, старосте исторического кружка средней школы г. Полевского.

Характеризуя весь массив бажовского эпистолярного наследия, нельзя не согласиться с Г.А. Григорьевым, отмечавшим его безусловную важность для изучения творческой стратегии и писательской практики «певца Урала». Г.А. Григорьев писал: «Сохранившееся эпистолярное наследие П.П. Бажова представляет собой ценный историко-литературный материал, позволяющий продуктивно подойти к проблеме систематизации эстетических воззрений писателя и выявления принципов, составляющих специфику его творческой стратегии, опираясь на достоверную документальную основу. Соотнесение эпистолярного дискурса П.П. Бажова и его писательской практики открывает наиболее перспективные направления в изучении творческого феномена литератора» [Григорьева 2017: 6].

Проблема жанровой природы сказа, сам их феномен становится одной из важнейших тем бажовских эпистоляриев. Интересно, что сам Бажов был во многом удивлен успехом своей сказовой прозы у читателя. В письме к Н.Я. Гущину, директору Сведлгиза, в конце 1930-х гг., он писал 14 февраля 1946 г: «О сказах, вероятно, знаете. У них ход оказался выше того, о каком думалось, когда Вы налаживали первое их издание» [Бажов 2018: 313].

По мнению Г.А. Григорьевой, творческий успех сказов был обусловлен авторским экспериментом, основанным «на привязке необычного материала к традиционным категориям литературного творчества. Однако сказовая проза является реализацией тех же взглядов, которые писатель развивал с 1920-х годов и до конца жизни» [Григорьев 2018: 657].

Важнейшей темой эпистоляриев Бажова была тема, связанная с природой сказового творчества (фольклорной или литературной), а также с общей поэтикой сказа.

Основной же проблемой, которая стояла перед Бажовым с самого начала работы над сказами, была проблема их жанровой идентификации.

Первые сказы Бажова создавались для сборника «Дореволюционный фольклор на Урале» (1936), в результате чего на писателя первоначально смотрели лишь как на обработчика устного народного творчества, а не как на самостоятельного писателя.

Оказавшись сразу между двумя традициями: фольклорной и собственной литературной, Бажов испытывал естественную для начинающего писателя неуверенность. В письме к своей жене, Валентине Александровне Бажовой, из Москвы 22 апреля 1941 г. он пишет, сообщая о вечере, устраиваемом в его честь Союзом Советских писателей, на котором предполагалось чтение его сказов: «Все-таки я этого вечера побаиваюсь, т. к. будут не только писатели, но и фольклористы с их особым требованием к фольклору» [Бажов 2018: 142]. По поводу «фольклоризма» своих сказов Бажов вел конструктивный эпистолярный диалог с первым исследователем своего творчества, Л.И. Скорино. В письме к Л.И. Скорино от 20 сентября 1944 г. он замечает: «Знаю, что вам эти мои фольклорные похождения не совсем по душе, но наука есть наука. Она требует строгого подхода к фактам» [Там же: 196]. В письме от 27 октября 1945 г., продолжая начавшийся год назад разговор, Бажов выражает уверенность: «Вне фольклора Ваш объект – пыль, прах, мираж, созданный Вами на пустом месте» [Там же: 268]. Отказавшись, в конце концов, от позиции на фу-фу (фольклор и только фольклор), он не принимает и установку Л.И. Скорино на ту-фу, когда «творчество крупным шрифтом и фольклор мелконько» [Там же: 268]. Больше всего писателя устраивала сказовая формула ФУТ (фольклор и творчество), которую, вслед за Л.И. Скорино, не разделяют и известные современные исследователи творчества писателя, Д.В. Жердев и М.А. Литовская. Но для писателя Бажова данная формула была важна, так как с ней, помимо естественной «народности» фольклора, он связывал поэтику сказовой детали в ее фольклорном генезисе. В письме к Л.И. Скорино от 18 сентября 1945 г. он убеждает: «...образ у меня не возникает из пустоты...от письменного стола, а берется, подыскивается, подбирается из фольклора. И в

этом, если хотите, и сила образа. Это Вам не метафора...а корень. Поверьте, самая блестящая выдумка – пустяк по сравнению с тем безымянным творчеством, которое называется народным» [Там же: 255]. Механизм создания сказовой образности Бажов характеризует следующим образом: «Думаю, что без живой детали не выйдет живого ни в реальности, ни в фантастике» [Там же: 256]. Соответственно, сказовый образ, по Бажову, «не выдумывается, а берется готовым с деталями. Правда, он видоизменяется, преобразуется в зависимости от основной мысли автора, но, как говорят строители, не выходя из габаритов: козлику Серебряное копытце не дается волчьих признаков; лисе (свахе и няне башкирского фольклора) нельзя приписать что-нибудь, несвойственное этому типу» [Там же: 256].

Эту любовь к «детали» сказа Бажов пронес через все свое творчество. В письме к поэту А.А. Суркову в январе 1946 г. он жалуется на свое неумение сокращать собственные сказы (речь идет о сказе «Коренная тайность» – Я. Ю.) для публикации в столичных журналах, например, в «Огоньке»: «Какой-то бесталанный уродился: всегда мне жаль выбрасывать разные детальки и словесную мелочь даже тогда, когда они явно не будут замечены читателем, или – хуже, отвлекут внимание от существенного» [Там же: 309].

Важность данной черты бажовской сказовой поэтики подтверждал В.В. Блажес: «У Бажова нет сказов, восходящих к какому-то одному фольклорному произведению – легенде, сказу, притче, анекдоту...Он, как правило, брал не сказочный, или легендарный, или анекдотический сюжет, но мотив, сюжетную ситуацию, тип героя, фольклорную деталь, фольклорную поэтическую закономерность» [Бажов 1982: 93].

Основные трудности, с которыми сталкивается автор сказов, Бажов определял следующим образом: во-первых, «не выйти за пределы лексического запаса, которым пользуются люди, от лица которых ведется сказ» [Бажов 2018: 257]; во-вторых, это поиск «выразительного слова, которое бы, даже будучи совершенно новым для читателя, не заставляло бы его лезть в словарь, а укладывалось в сознании как привычное, вполне

понятное» [Там же: 257].

Не раз коллеги-писатели спрашивали Бажова о выборе слов в сказах. Отказываясь «отчитываться» по отдельным словам «на формулировочном языке» [Там же: 445], Бажов 10 декабря 1946 г. решает объяснить свой принцип отбора А.С. Ладейщикову на конкретных примерах из сказов, выбрав для иллюстрации слово «красота». Он пишет: «В “Хрупкой веточке” слово идет в таком окружении: “Мите и самому любо. Ну, как — красота, тонкость!”. Переведя это в условно грамматические формы, можно получить: “Как не любоваться, когда вышла тонкая красивая вещь, в какой-то степени удовлетворяющая ее творца”. В сказе “Веселухин ложок” есть фраза: “Лежит парень на травке, в небо глядит, а сам думает: “Вот бы эту красоту в узор перевести!”». Здесь, как видишь, другое значение слова. Если в перовом случае можно взять синонимом слово удача, творческая удача, то здесь потребуются синонимы иного ряда. Думаю, что если так разбирать, то везде найдется какая-нибудь разница в оттенках. Вообще же красота понимается как совершенство, как то, к чему стремятся, и одно приближение к чему уже доставляет радость. Такие понятия, как полнота жизненной силы, гармония, изящество (в настоящем, а не жантильном смысле) входят сюда даже в порядке подчинения, как второй ряд одной категории. Ни в каком случае это не благолепие, не французское, не картинность, живописность и пр.» [Там же: 445–446]. Замечания подобного рода позволяют говорить о Бажове как о писателе, очень тонко чувствующем слово, хотя и не умеющем объяснить свой выбор, используя точную филологическую терминологию: «Просто ставлю, какое кажется подходящим, а, порой, каюсь, и такое, которое не вполне подходит, а лишь приближается» [Там же: 445].

Важной писателю представлялась и «историческая» основа сказов, которая для Урала ассоциировалась с XVIII столетием, с эпохой создания на Урале первых казенных заводов и открытием первых месторождений руды и драгоценных камней, с временем Акинфия Демидова, императрицы Анны Иоановны, В.Н. Татищева. В письмах к писателю Е.А. Пермяку Бажов много

говорит о своих интересах, связанных с историей Урала, например, о желании связать фигуру Акинфия Демидова «с двором Анны больше, чем это принято» [Там же: 298] или рассмотреть «отношение Татищева к организации Берг-директориума, который разбазарил все петровские заводы» [Там же: 298]. Из этих интересов писателя рождался историзм сказовой прозы. Бажов признается: «Сказ ведь, знаете, штука ажурная, которая может держаться лишь на очень прочном фундаменте, а не на тумане. Между прочим, этот вопрос у меня теперь стоит поперек дороги, многому мешает. И хуже всего — не вижу выхода, т. к. ковыряться в подлинниках (исторических первоисточниках — Я. Ю.) не имею физической возможности, а в литературе пестрота и полемика, которой нельзя верить» [Там же: 298].

Писатель всегда живо интересовался историей Урала. Это позволило Д.В. Гаврилову писать по этому поводу в 2004 г.: «Большой и весьма весомый вклад П.П. Бажова в историческую науку, в изучение истории Урала, — до сих пор по достоинству еще не оценен» [Гаврилов 2004: 55]. Ситуация не изменилась до сих пор. При этом, как отмечает Д.В. Гаврилов: «Главные герои всех исторических произведений П.П. Бажова — уральские рабочие: доменщики, пудлинговщики (“паленьговщики”), углежоги, рудознатцы, камнерезы, гранильщики и т.п. <...> Многие бажовские сказы основаны на подлинных исторических фактах, их действующие лица были реальными людьми. Это Златоустовский художник-гравер Иван Бушуев (“Иванко-Крылатко”), каслинский мастер художественного литья Василий Торокин (“Чугунная бабушка”), Златоустовский мастер булатной стали Швецов (“Коренная тайность”) и другие» [Там же: 55]. Это именно те сказы, в которых писатель являет читателю «магию камня» и «власть металла».

Писатель К.В. Боголюбов вспоминал полуанекдотический эпизод беседы Бажова с молодым агитатором, который принял знаменитого писателя за обычного заводского старика и которого Бажов потряс своим рассказом о том, как «жилось» рабочему человеку при царизме. После того, как сконфуженный агитатор стал благодарить писателя и извиняться за свое

невежество, тот ответил: «Пустяки...История – мой хлеб» [Боголюбов 1978: 130]. Тем не менее, Бажов был всегда очень скромн. Его младшая дочь Ариадна, профессиональный историк, кандидат исторических наук, вспоминала, как редакция БСЭ («Большой советской энциклопедии») предложила ему написать академическую статью об Ермаке, ссылаясь на то, что писатель «приводил множество никому не известных и собранных им по крупицам фактов, свидетельствующих об уральском происхождении Ермака» [Бажова-Гайдар 1978: 73].

Бажов, хоть и был польщен, все же отказался, сказав, что «не считаю вправе... это лишь досужие предположения» [Там же: 73]. При этом А.П. Бажова-Гайдар со всей определенностью заявляла: «История всегда была главным интересом в жизни отца. “История” и “Слово”, “Слово” и “История”, и еще Урал» [Там же: 62].

Эти слова дочери подтверждали и профессиональные историки. Так, заведующий кафедрой истории СССР Уральского государственного университета, кандидат исторических наук доцент М.А. Горловский, неоднократно встречавшийся с писателем в 1946–1950-х гг., оставил интересные воспоминания о встречах Бажова с историками Урала. М.А. Горловский называл писателя «неутомимым советчиком и мудрым собеседником» [Горловский 1978: 558] и отмечал, что Бажов «свободно ориентировался в исторической литературе, а иногда в разговоре сообщал такие ценные сведения, каких невозможно найти ни в книгах, ни в архивных документах. Себя он называл литератором, “работающим на материалах уральской истории”» [Там же: 554].

О важности исторических изысканий на Урале сам Бажов писал Е.А. Пермяку от 18–20 ноября 1945 г., когда в Свердловске отмечали две памятные даты: День артиллерии и 200-летие уральской золотопрмышленности. В письме он горько жаловался: «С историей Урала у нас плохо так, что и хуже не может быть. Займется же когда-нибудь наш университет этим непаханным полем, над которым теперь увидишь лишь

малюсенькую горсточку людей, вооруженных доисторическими орудиями производства» [Там же: 270]. Писатель Б.Н. Полевой вспоминал, как Бажов жаловался ему: «А как еще досадно мало написано об Урале, о его людях! Мало и серо...» [Полевой 1978: 506].

В письме директору московской школы Л.И. Апарникову Бажов опять же констатировал, что «...ничего фундаментального по истории культуры Урала нет» [Там же: 431]. Писатель связывал данное обстоятельство с односторонним развитием края именно как края индустриального, где «было довольно большое число технических работников, но гуманитарные науки почти не имели своих представителей» [Там же: 431]. Среди представителей уральской гуманитарной науки Бажов называл, прежде всего, историка Н.К. Чупина, который «оставил доведенный до буквы К историко-географический и статистический словарь и ряд статей по колонизации Урала» [Там же: 430]. Больше, по мнению Бажова, повезло Пермской части Урала, где работали Н. Попов, В.Н. Шишонко, Смышляев, Дмитриев, Новокрещенных, Волегов, Сигов. «Все это заставляет утверждать, – писал Бажов, – что подлинная история Урала еще не начиналась, и уральцы вправе ждать помощи от центра, где в настоящее время сосредоточены архивы, а также обеспечена возможность пользоваться всем вышедшим в печати материалом» [Там же: 431].

Упоминание об архивах не случайно, так как Бажов превыше всего ценил подлинный, научный историзм даже художественных текстов, будь то сказы или исторические романы, посвященные уральской тематике. Именно этим можно объяснить жесткую критику писателем романа «Демидовы» Евгения Федорова, составляющего первую часть трилогии «Каменный Пояс», которая до сих пор считается одним из лучших его произведений. Бажов категорически был не согласен ни с исторической «клюквой» романа, ни с интерпретацией образа Демидова у «партийца и высокообразованного человека», как он характеризовал Федорова. Оценку «клюквы» он дал буквально в одной фразе, не потерявшей актуальности до сих пор при

анализе исторических повествований о XVIII в. Бажов писал: «Получилась какая-то окрошка из несвежих продуктов, приправленная искусственной идеологической сметанкой в виде большевиков начала 18-столетия и обильно посыпанная упругими грудями, широкими бедрами, пухлыми губами, тугими икрами и прочей этого вида зеленью, словом, нечто недостойное ни автора, ни темы» [Там же: 272].

Бажов справедливо замечает, что раньше в дореволюционную эпоху даже у третьестепенных исторических авторов «редко можно встретить деталь, слово, жест, которые бы не были документально обоснованы» [Там же: 273]. У Федорова же фактически ничему нельзя верить, начиная с того, что при строительстве невьянской башни забивают дубовые сваи в обхват, при том, что на Урале дуб не растет, и, кончая географической безграмотностью, когда Демидов плывет по Чусовой и думает: «И все это мое». А это на самом деле были владения Строгоновых! Однако еще больше Бажова разозлило изображение Демидовых и родоначальника рода Никиты Демидова, о которых Федоров «стремится все рассказать попоικантнее, всякого рода анекдотики много»» [Там же: 276]. В результате автор своими анекдотами о Демидове «кулачном бойце», наделенном большой «половой решительностью», кипящий золотой самовар четвертными билетами, «замазывает значимость Демидовых Петровского времени и вдобавок старается залепить грязью их потомков» [Там же: 276]. При этом Бажов исключительно серьезно и уважительно относился к образу Никиты Демидова, ставя его заслуги перед Уралом и уральской промышленностью даже выше заслуг В. Татищева и де Геннина, которые «такой дремучий лес, где без компаса лучше не ходить» [Там же: 300]. Бажов признается в письме к И.И. Халтурину (февраль 1946 г.): «У меня уж второй год из комнаты не выходит этот кучерявый купец в дворянском мундире Акинфий Демидов с его “Русским железным делом”. Чувствуете, куда это тянет? Тут не меньше десятка лет работы потребуется, а их, конечно, не осталось» [Там же: 314]. В другом письме к А.А. Суркову Бажов пишет: «Как прикинешь, что сделал

этот человек за 43 года своей жизни на Урале, без телефона, без машинистки, без почты и железных дорог» [Там же: 277]. Писатель считал, что по большому счету Демидовы всегда отстаивали не областническую, но государственную точку зрения, именно поэтому советской историографии (да и исторической романистике!) пора оценить с государственной точки зрения их “деяния”, в том числе и колонизационные, «показать первых Демидовых как сподвижников Петра» [Там же: 279]. Много Бажов говорит об исторических заслугах Демидова и Демидовых перед Уралом: было отлито «образцовое ядро», создано первое русское ружье, развернута металлургическая промышленность, пущено 20 заводов, созданы «горные» кадры. Железо Демидова по качеству вышло на 1 место в Европе, в результате чего Россия начинает его экспорт. Акинфий Демидов привез из Фрейбурга минералогическую коллекцию в 6 тыс. экспонатов, она была потом передана в дар Московскому университету.

Все эти сведения исторического характера, находящие свое отражение в письмах Бажова, заставляют согласиться с уральским писателем Б.С. Рябининым, утверждавшим: «Бажов стоял всегда за строго научное освещение истории Урала, будь то труд исследователя-историка или повесть, роман, рассказ. Эту линию он неукоснительно проводил и в своем творчестве, не допуская никаких отклонений, поблажек себе как художнику, имеющему право на домысел и выдумку» [Рябинин 1978: 264].

Когда Бажов в своих письмах хвалил Демидовых, он не мог не думать и о том, каким будет изображен Урал в первой книге, посвященной его собственному творчеству, автором которой была Л.И. Скорино. Книга «Павел Петрович Бажов» вышла в издательстве «Советский писатель» в 1947 г. Людмила Ивановна Скорино, ставшая впоследствии заслуженным работником культуры РСФСР, заместителем главного редактора журнала «Знамя» (1949–1976 гг.), была литературоведом чисто советской формации. Именно поэтому в ее книге так много идеологических клише, связанных с горнозаводской жизнью Урала: заводовладельцы – «праздные,

вырождающиеся никчемные люди» [Скорино 1947: 209], приказчики – звери, вроде Северьяна-убойцы, «шайка разбойников захватила власть над рабочими» [Там же: 219]. Она даже прямо сравнивает представителей «старого мира» с фашистами. Разумеется, Бажов не был согласен с такой прямолинейной характеристикой уральской жизни, даваемой московской писательницей. Однако, в переписке с ней он, обсуждая вопросы поэтики сказов, поэтики фольклорного текста, никогда не затрагивает вопросов, связанных собственно с историей Урала, как это происходило в письмах к Е.А. Пермяку.

Думается, что это было связано не только с чрезмерной серьезностью Л.И. Скорино, не принимавшей и не понимавшей горнозаводского юмора, стремящейся «вписать» писателя в свою концепцию взаимоотношений литературы и фольклора, но и с идеологической правильностью установок Л.И. Скорино, включая ее взгляд на историю Урала. Бажов с его хорошим дореволюционным образованием не мог не видеть этой ограниченности. Не случайно он писал Е.А. Пермяку: «Жестокость режима Демидовых надо тоже принимать, не выходя за рамки того времени» [Бажов 2018: 281]. Поэтому Бажов напоминает, как прогрессивный мыслитель и атеист В. Татищев приказал сжечь башкира Тойгильду за вероотступничество, а Г.Р. Державин, по словам А. Болотова, решил повесить нескольких пугачевцев из-за «поэтического любопытства». Что касается бешеных денег Демидовых, то они, по мнению Бажова, часто тратились на подарки влиятельным петербургским друзьям, а не шли на растопку «золотого» самовара, как об этом рассказывается в исторических анекдотах, посвященных XVIII в. на Урале.

Став автором десятков талантливых сказов, навсегда прославивших Урал, Бажов, тем не менее, очень скептически относился к проблеме плана в художественном произведении. Он писал Е.А. Пермяку 5 декабря 1946 г: «Может быть, это очередная ересь, но себя постоянно ловлю на том, что даже основная мысль не укладывается так, как вначале предполагаешь. Может

статься, в моем жанре детали больше сбивают <...> Камнерезы, по-моему, были правы, когда говорили: “Хочу вырезать виноградную ветку, а может, капустный листок выйдет”. Неожиданность поворотов, в зависимости от деталей, настолько существенна, что любая заявка мне кажется лишь первоначальным намерением, т. е. тем, чего не найдешь в сделанной вещи» [Там же: 444].

Наконец, последней важной проблемой, связанной не столько с поэтикой сказа, сколько с его местом в современной писателю литературе, стало отношение к сказовой форме со стороны критиков 1940-х гг. В письме к Н.Я. Гущину от 14 февраля 1946 г. Бажов критиковал исследователей за «глаз с мелкоскопом»: «В них (в сказах – Я. Ю.), по-моему, нашли больше, чем следует. Известно, образованные! <...> То увидят, о чем ты и не подумал. Хотелось бы ответить другой такой же книжкой, но чувствую, не поднять, да и жанр может показаться опресневшим. Пытаюсь поэтому перейти к более простым вещам из той же уральской истории» [Там же: 313].

Для того, чтобы понять, почему сказ как жанр мог показаться «опресневшим» в послевоенной литературе Урала, надо представлять историко-политическую обстановку этого времени. Это было время появления Постановления оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» от 14 августа 1946 г. и выступления А.А. Жданова, в котором А. Ахматову упрекали в том, что она – поэтесса, у «которой в силу разных причин поворота к актуальным темам нет» [Иофе 1996: 19]. В переписке со Л.И. Скорино от 10 июля 1946 г. Бажов много рассуждает о проблеме современности/несовременности сказов, высказывая справедливое опасение за тематику и жанровую форму своего основного творчества: «Сказ? Ну, знаете, подальше от всяких сказов! Нам нужна современность! Понимаете? Современность, а не какие-то там посказульки из старины» [Бажов 2018: 365]. 17 сентября 1946 г. Бажов полемически продолжает развивать данную тему: «Вы правы, когда говорите, что к моей манере письма в какой-то степени привыкли, но не менее привыкли и к мысли, что этот всегда о прошлом

пишет. Теперь к этому добавляется – печатать можно, но рядом с “полнокровными, политически-острыми современными произведениями”. Иначе говоря, моя работа полностью приравнивается вообще к работам о старине. Современного в ней, кроме Вас и очень немногих, не видят и, думаю, долго не увидят <....> Попробуйте при таком взгляде доказать, что «дорогое имячко» – это октябрьская революция, что «Васина гора» – отражение тех настроений, с каким советские люди приняли пятилетний план, что «Гор подаренье» – праздник Победы и т. д.» [Там же: 401].

Тем не менее, вплоть до своей смерти в 1950 г. Бажов отстаивал идею «современности» своих сказов и писал новые сказы на «современные» темы, тем самым перебрасывая мостик от «старого седого Урала» к Уралу советскому.

В этом нельзя увидеть лишь проявление «мудрости» писателя, не желающего ссориться с властью. По своему духу творчество Бажова как сказового, так и сказового периода никогда не противоречило установкам социалистического реализма. Т.А. Круглова так писала об этом: «Если следовать идейно-тематическому сюжету всего бажовского творчества, мы не обнаружим существенных расхождений с самыми классическими образцами социалистического реализма <...> П.П. Бажов дал развернутую систему образов людей труда, принял самое непосредственное участие в реализации важнейшей для 1930-х гг. идеи: “Труд облагораживает человека”, внес вклад в лениниану (сказы о Ленине) и патриотическую тему (сказы о немцах), привязывал содержание своих произведений к красным датам календаря (“Шелковая горка”) и событиям текущей общественной жизни, изобрел свою разновидность сказа, работающую на ключевую установку соцреализма — народность. Его творчество легко интерпретировать в соцреалистическом ключе практически без ущерба для авторского замысла» [Круглова 2004: 18–19]. Как следствие, «советская действительность не ломала его под себя, не перековывала, он был “внутринаходим” по отношению к ней» [Там же: 20]. Такой же точки зрения на творчество уральского писателя придерживался

М.А. Батин [Батин 1952] [Батин 1976].

Разумеется, в перестроечное и раннее постперестроечное время такая точка зрения подвергалась сомнению. Так, Л.М. Слобожанинова отмечала, что уже к 1990 г. «в пору обвального крушения теории соцреализма, становится очевидным, что официальный мундир соцреализма не годится не только для Булгакова и Цветаевой, но тесен и для Твардовского, Шолохова и Бажова. Как-то вдруг открылось, что хорошо знакомые сказы “Малахитовой шкатулки” можно прочитать совсем по-иному, если не заключать ее содержание в пресловутое триединство (тема труда, тема счастья и тема человеческого достоинства – Я. Ю.) <...> Оказалось, что содержание сказов, в первую очередь гумешевских (хмелининских, как называл их сам Бажов), легко переводится на язык общечеловеческих нравственных понятий. Надо ли объяснять, что поистине широчайшая гуманистическая проблематика “Малахитовой шкатулки” слабо согласуется с “изображением действительности в ее революционном развитии”, с “идейной переделкой и воспитанием трудящихся в духе социалиста”, как того требовал устав Союза советских писателей» [Слобожанинова 2000: 67].

В.П. Лукьянин в статье с символическим названием «Согласно, но вопреки» так решал вопрос об отношении бажовского сказа к методу социалистического реализма. Известный уральский литературный критик выражал мнение, что сказ «находится, скажем так, в “проблемном поле” соцреализма: практически все требования, которые предъявляет идеологизированное государство к творчеству своих художников, находят в нем воплощение. Поэтому литературоведы и критики имели определенные основания говорить об авторе “Малахитовой шкатулки” как о мастере литературы социалистического реализма» [Лукьянин URL].

Интересно, что сам писатель, даже в своих эго-документах, никак не выразил своего отношения к данному методу. Тем не менее, ни при жизни писателя, ни после ни у кого из исследователей и друзей Бажова не возникло никакого сомнения относительно его «советскости», поэтому он и вошел в

историю советской литературы как «певец труда», «певец рабочего человека», «певец трудовой доблести трудового Урала».

Именно ориентация на уральскую тематику, в центре которой находится фигура рабочего человека, во многом позволила Бажову избежать каких-либо сомнений со стороны окружающих в своей нелояльности строю. Во многом была права Л.М. Слобожанинова, когда писала: «Обращение к истории своего края позволяло Бажову обойтись без дежурной фигуры коммуниста-организатора и воспитателя масс и опереться на традиционный кодекс народной морали» [Слобожанинова 2000: 67].

Нельзя не согласиться с М.А. Литовской, писавшей об особом положении Бажова, своеобразного «гения места», для литературы русского Урала [Литовская 2014]. По мнению исследовательницы, это особое положение заключалось в том, что художественные тексты Бажова «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, благополучно пережив смену общественного строя и доминирующих культурных парадигм» [Литовская 2014: 8]. Причину такого положения М.А. Литовская видела 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 более чем через полвека после их создания» [Там же: 8]. Видя в качестве своей сверхзадачи, «воссоздание образа Урала, запечатленного коллективной и индивидуальной памятью» [Там же: 12], Бажов, по мнению М.А. Литовской, «решается создавать тексты, опирающиеся на его мнение, а не на готовые интерпретации, с которыми он ведет осторожную, но неуступчивую борьбу. Он стремится сделать общедоступной, т. е. авторитетной, свою

интерпретацию доступного исторического материала, для чего необходимо было найти максимально яркую форму, способную организовывать исторический материал» [Там же: 12].

Этой формой и стала сказовая форма, о специфике которой для бажовского повествования писал И.Е. Васильев обращая внимание на доминирующую в сказе фигуру рассказчика, который выступает как «представитель мира уральских горнозаводских рабочих, старый человек, умудренный жизненным опытом и знающий множество жизненных случаев, происшествий» [Васильев 2007: 375]. Именно рассказчик, «представляет собой фиксированный центр изобразительной активности и ценностной ориентации. Он призма, преломляющая нормы и вкусы своего окружения: и положительных персонажей, и внимательных слушателей. Ценности героев утверждаются и поэтизируются, мнение и реакция воспринимающих угадываются и предвосхищаются» [Там же: 376].

Благодаря фигуре Деда Слышко, Караульщика, представляющего собой «институт заводских стариков», Бажов получает возможность показать советскому читателю альтернативную, но не противопоставленную официальной истории, историю Урала. Эта история основывается на истории Мастеров, среди которых можно выделить золотоискателей и горщиков, металлургов и гранильщиков. В результате, по справедливому мнению М.А. Литовской, новым героем сказов Баждова становится Рабочий человек – Мастер, «живущий насыщенно и творчески, испытывающий глубочайшие чувства свободы, тоски, ярости и радости, лишенный обывательской ограниченности, обладающий ярким незаемным словом <...> 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» [Литовская 2014: 15].

Именно в этом Бажов видел принципиальную современность своих

сказов, жалуясь в письмах на тех, кто не умел или не хотел ее видеть. В результате писателю удалось создать «своего рода авторский эпос горного Урала, воспроизведя единственный по-настоящему востребованный, не навязанный, а “естественно” сформированный, а значит — легко воспринятый образ региона <...> Тексты П. Бажова, создаваемые в формате популярной литературы “для народа”, не вызвали недовольства официальной критики: он предложил ясные и доступные сознанию широкого читателя исторические образы, которые возбуждали национальную гордость и способствовали формированию регионального самосознания» [Там же: 16–17].

Существовала еще одна форма компромисса Бажова с властью, о которой писала Е.Е. Приказчикова, размышляя о формировании и функционировании мифа о «дедушке Бажове» в уральской культуре I половине XX в. [Приказчикова 2021]. Исследовательница отмечает, что «формирование мифа о “дедушке” Бажове было связано не только с желанием самого писателя, но и с требованиями времени, самой культурной ситуацией на Урале в первой половине XX в.» [Там же: 314]. С одной стороны, «образ умудренного годами старика хорошо вписывался в возрастную парадигму советской эпохи, где, как известно, господствовал принцип “старикам везде у нас почет”» [Там же: 314–315]. Ведь сами горнозаводские старики 1920–1930-х гг., первых десятилетий существования Советской власти, символизировали то лучшее, что было в народной культуре до революции 1917 года, ту мудрость, которую олицетворял собой «института заводских стариков», о котором подробно писал В.В. Блажес [Блажес 1982: 11]. С другой стороны, как отмечает исследовательница, «миф о “дедушке Бажове”, “Бажове-старике” входил в состав авторской мифологии писателя, позволяющей ему в последнее десятилетие своей жизни выстраивать отношения с миром, не кривя душой и не поступаясь своими принципами» [Приказчикова 2021: 315]. Учитывая тот факт, что в последние 5–7 лет своей жизни Бажов на самом деле много болел, «миф не просто о “дедушке

Бажове», но о «больном» дедушке Бажове позволял писателю дипломатично отказываться от лишних дел, особенно сопряженных с переездами» [Там же: 316], прикрываясь «стариковскими недомоганиями да перемоганиями» [Бажов 2018: 259].

Действительно, эпистолярный писателя дает много примеров этого рода, когда, перешагнувший 65-летний возрастной рубеж писатель, все чаще и чаще отказывался от поездок на «писательские сборы», конференции, отклонял предложения «коллективов» разных областей и республик нашей страны, приглашавших его принять участие в изучении фольклора данных регионов. При этом Бажов старался сделать это в максимально необходимой форме. К примеру, получив в 1946 г. приглашение «коллективов Северного Кавказа» он ответил им так: «Мы тут, на севере, стареем гораздо раньше, и мои 67 лет уже возраст, когда каждый старается закончить дело, каким он занимается. Люди моего возраста едут на Кавказ разве в потоке курортно-лечебном, а это неинтересно» [Бажов 2018: 344]. Много эпизодов, связанных с жалобами на возраст, можно найти в переписке Бажова с Е.А. Пермяком. Всякий раз, соглашаясь с Е.А. Пермяком, что его возрастное «раскисление» «беспартийно», то есть недостойно настоящего коммуниста, каким он является, Бажов, тем не менее, пускается в танатологические размышления: «Смерть, как и любовь, надо считать не с момента их физического выражения, а гораздо раньше – с их первых признаков <...> Думаю, что даже люди, сложенные не из сланцевых, как я, пород в этих случаях чувствуют себя не очень свободно» [Там же: 232].

Последний аспект мифа о «дедушке Бажове» в интерпретации Е.Е. Приказчиковой непосредственно связан не просто с литературной деятельностью Бажова, но именно с его деятельностью автора сказов. Е.Е. Приказчикова пишет: «При чтении писем Бажова создается стойкое впечатление, что часто писатель связывал *исключительно* со своим возрастом свои творческие неудачи, творческий застой, невозможность заниматься любимой литературной тематикой из-за современной политической

обстановки. Таким образом, авторский миф о “дедушке Бажове” являлся способом гармонизации отношений писателя с окружающим его миром» [Там же: 317].

Например, в письме к Н.Я. Гущину, выпускавшему в свет первое издание «Малахитовой шкатулки», от 14 февраля 1946 г. Бажов прямо говорит о своем желании «ответить другой такой же книжкой, но чувствую, не поднять, да и жанр может показаться опресневевшим. Пытаюсь, поэтому перейти к более простым вещам из той же уральской истории» [Бажов 2018: 313]. Раскрывая А.М. Ступнику свои замыслы исторической повести, посвященной атаману Золотому в 1947 г., он печально заключал: «...все это пока лишь сырье, над которым едва ли стоит работать теперь. Лучше уж буду продолжать оформление сказового материала» [Там же: 482]. Одновременно с этим в письме к О.Д. Иваненко, писательнице и переводчику, датированном январем 1946 г., Бажов именно своими «стариковскими недомоганиями» объясняет невозможность браться за произведения большой формы, например, жанр исторического романа из уральской жизни: «Сам работаю мало и плохо. За год едва выполнил десятую долю намеченного <...> буду, сколько смогу, продолжать по-прежнему свою мелочь. Так, во всяком случае, надежнее» [Там же: 311].

Среди этой «мелочи» было много сказов, которые являются материалом для нашей работы, посвященной рассмотрению «магии» камня и власти металла в произведениях писателя.

1.4. Тема «каменного дела» и металлов в эпистолярных П.П. Бажова

Значительное место среди эпистоляриев писателя занимают письма, посвященные сказам об уральском «каменном деле» и уральской металлургии, включая вопросы, связанные с театральными постановками сказов и их экранизацией.

Это неудивительно, так как уже при своем появлении сказы

связывались исключительно с горнозаводской культурой. Так, В. Перцов в статье «Сказы старого Урала», опубликованной в «Литературной газете» 10 июня 1938 г. писал: «Поразительно красивы и своеобразны эти мифы уральских горнозаводских рабочих. Они овеяны суровым колоритом горной страны на границе Европы и Азии, страны – шкатулки несметных рудных богатств земли» [Перцов 1938]. Д. Заславский в газете «Правда» от 13 июня 1939 г. назвал сборник сказов «замечательным», а сказы, входящие в сборник – «превосходными новеллами, раскрывающими историю Урала в спокойной форме, но жгучих, не потерявших остроты образах» [Заславский 1939].

Всего за 14 лет, с 1936 по 1950 гг., Бажов создал 52 сказа. При этом все 25 довоенных сказов Бажова – это сказы о далеком по сравнению с XX в. прошлом. К примеру, действие сказов «Дорогое имячко» и «Ермаковы лебеди» относятся еще к эпохе Иоанна Грозного, XVI столетию. Время действия самых известных сказов писателя «Малахитовая шкатулка», «Хозяйка Медной горы», «Приказчиковы подошвы», «Сочневы камешки», «Про великого Полоза», «Змеиный след» относятся к 1750–1770- гг. В то время как в сказах «Травяная западенка» и «Тяжелая витушка» действие происходит уже в середине XIX в., так как в той же «Тяжелой витушке» повествуется о молодых годах В.А. Хмелинина, «дедушки Слышко».

Еще М.А. Батин подчеркивал, что творческий подход к труду в условиях крепостной организации труда на Урале, был возможен лишь на тех производствах где «такое насилие убило бы самое производство, наконец, где сама работа по ее существу смыкалась бы с искусством. Такими отраслями производства на Урале были камнерезное и гранильное дело. Сказы, посвященные гранильщикам и камнерезам, и являются лучшими из довоенных сказов Бажова» [Батин 1953: 78–79].

При этом важнейшее значение у Бажова имеет геолокация Урала, то есть определение его места на карте Советского Союза. Еще в 1940 г., в письме к «уральским ребятам»-пионерам Бажов, объясняя эпитет «старый» Урал, связывает его не только с геологической старостью Уральских гор, но и

потому, что здесь раньше, чем в других местах нашего государства, «стали добывать из гор железную и медную руду, выламывать мрамор да яшму, искать золото да дорогие камни» [Там же: 131]. Судя по своим письмам, Бажов не только в сказах, но и в реальной жизни, в социалистической современности Урала, очень заинтересованно относился к уральскому «каменному делу» и гордился его успехами как в прошлом, так и в настоящем. Не случайно в письме к Л.И. Скорино от 25 марта 1945 г. он, говоря о художнике Александре Никитиче Парамонове, живущем в Москве, отмечает, что он интересен тем, что «знает Урал не из окна вагона и не в радиусе пригородов Свердловска, а гораздо шире и глубже, так как жил здесь довольно долго. Здесь он страдал той же болезнью живых камней, от которой я не могу до сих пор освободиться» [Там же: 321].

При этом конкретный адресат письма не имел для Бажова принципиального значения: серьезные мысли и суждения Бажов высказывает как в письмах к школьникам, так и к одному из самых близких к Бажову в духовном отношении людей, писателю Евгению Пермяку. Например, в письме к Ю. Чистякову от 2 июня 1944 г., старосте исторического кружка средней школы г. Полевского, Бажов с гордостью замечает, что не найдется «ни одного мирового минеролога, который бы не знал Гумешевского рудника как самого богатого месторождения комкового малахита» [Там же: 175]. В письме же к Е.И. Пермяку, написанном примерно в это же время, в апреле 1944 г., он дает подробные советы, касающиеся возрождения гранильного и камнерезного дела на Урале. Так, по мнению писателя, упадок гранильного дела на Урале в послереволюционные годы во многом был связан с потерей профессионализма. Это выразилось в его передаче из-под юрисдикции старейшей русской фабрики по художественной обработке камня «Уральские самоцветы», открытой еще в 1751 г., в руки деятелей типа Г.Г. Тягленко, начальника Свердловского областного отдела по делам искусства. Вторую причину Бажов видел в увлечении искусственными камнями: «...химический способ изготовления камня, кроме изумрудов, внес в это дело такие

изменения, которые решаются не искусствоведами и художниками, а экономистами и технологами» [Там же: 165]. Камнерезное искусство на Урале Бажов советовал поднимать, ориентируясь на простые в обработке камни, допускающие эту обработку почти столярным инструментом. В качестве примеров таких камней Бажов называл селенит и ангидрит. Кроме того, по авторитетному мнению писателя, «уральским камнерезным Палехом (Палех – поселок в Ивановской области, центр лаковой миниатюры – Я. Ю.) должен быть именно Мрамор» [Там же: 166]. Именно поэтому Бажов выступал против открытия Г.Г. Тягленко школы камнерезно-гранильного дела в Нижнем Тагиле, так как на Урале уже 200 лет существует в поселке Мраморское специальный завод, занимающийся этим делом.

Второй специфически «уральской» отраслью производства помимо «горного дела» является у Бажова металлургия. Именно поэтому писатель так хлопотал в 1946 г. за назначение пенсии семье покойного уральского писателя А.П. Бондина из Нижнего Тагила, а также установку на родине памятника писателю. В письме на имя первого секретаря Нижнетагильского горкома ВКП (б) А.П. Пчелякова Бажов пишет: «Можно утверждать, что не найдется другого писателя, который бы так совершенно знал жизнь и быт уральского рабочего предреволюционного периода и последующих лет, как Бондин <...> Бондина еще будут изучать, и нам, работникам уральской современности, надо это учесть» [Там же: 398]. В другом письме Л.И. Апарникову, директору московской школы, ученики которого всерьез интересовались уральской тематикой (ноябрь 1946 г.) Бажов категорически настаивал: «Всякому, кто хочет познакомиться с Уралом, необходимо прочитать Бондина, который знал Урал и его людей не через посредство отдельных его представителей, а сам жил той же жизнью, говорил тем же языком и непосредственно связан был с основным уральским производством – металлургией» [Там же: 431]. Очень хорошим специалистом в металлургии был и сам писатель. Например, поэтесса Л.К. Татьяничева так вспоминала о Бажове: «Историю металлургии он знал отлично – от глубоких, еще преддемидовских корней до густо

разветвленной кроны наших пятидесятих годов» [Татьяничева 1978: 137].

В уже упоминавшемся письме к Е.А. Пермяку Бажов размышляет о докладе пермского искусствоведа и краеведа Н.Н. Серебрянникова, основателя и директора Пермской художественной галереи. Доклад Н.Н. Серебрянникова «Искусство Урала» предположительно был сделан на заседании Уральского филиала АН СССР. Бажов полностью поддерживал Серебрянникова в его идее, что в России лишь Каслинский завод смог дать высокие образцы чугунного литья. «Причина осталась неизученной и на сегодняшний день, но факт остается фактом» [Там же: 166] – констатирует Бажов. «Недавняя попытка скульптора Камбарова с помощью двух каслинских литейщиков сделать отливку на Уралмаше (Уральский завод тяжелого машиностроения в Свердловске – Я. Ю.) показала, что дело не только в опыте литейщиков, но и в формовочных песках, и в качестве чугуна, и в древесно-угольном способе его изготовления. Словом, темное, неизученное место» [Там же: 166].

Для сравнения в 1935 г., за 8 лет до появления сказа Бажова «Чугунная бабушка», М. Зуев-Ордынец в очерке «Говорящий чугун», описывая возрождение каслинского чугунного литья, радовался тому, что художественное литье начинает осваивать Уралмашзавод под руководством трех старых каслинских мастеров, литейщиков и формовщиков, которые начали активно подготавливать для себя молодую смену. При этом М. Зуев-Ордынец специально подчеркивает отказ старых мастеров от хранения профессиональных тайн изготовления скульптур, так как «в стране трудящихся не от кого и незачем таить секреты каслинского литья» [Зуев-Ордынец 1935: 36]. Из писем Бажова становится очевидным, что это была уже не первая попытка перенесения производства чугунного художественного литья из Каслей в Свердловск. И опять, как и в 1930-е гг., попытка оказалась неудачной.

Работая всю жизнь с уральским материалом, Бажов не жалеет сил для пояснения специфики «уральского колорита» своих сказов, например в

письме к К.М. Федоровичу 1 сентября 1947 г. объясняет специфику добычи золота на Березовском руднике, где оно «содержится в особых гранитопорфировых жилах (дайках). Гранитопорфир – это березит. Березитовые жилки пересекаются кварцевыми прожилками, где можно встретить золотые крупинки в более свободном состоянии, рассечках» [Бажов 2018: 520]. По сути дела это замечательный комментарий специалиста к сказу «Золотые дайки». В этом же письме Бажов предлагает этимологию такого экзотического для жителя Центральной России слова как «шарташ», обозначающего одновременно озеро, поселок и железнодорожную станцию, ближайшую к Свердловску с восточной стороны. Бажов предполагает, что слово произошло от башкирского слова «шара» – круглый и «таш» – камень, так как по берегам озера и в самом озере немало валунов – круглых окатанных камней. В письмо к К.М. Федоровичу от 24 июня 1947 г. Бажов объясняет ему смысл таких уральских слов, как «жабрей», «сочень», «дайки», «салка» для издания сказов на латвийском языке. Так, жабрей – это «сорняк, растущий в хлебах. Ботаническое его название, кажется галеопсис <...> Растение к поре созревания становится очень колючим. Отсюда переносное значение – колючий, неприветливый» [Там же: 507]; «сочень» (сказ об изумрудах «Сочневы камешки») – «раскатанное в тонкую пресную лепешку тесто; лепка, ничем не сдобренная, чаще всего, пресная. Отсюда переносное значение слова – невкусное питание, плохая еда [Там же: 507]; «“салкой” у нас называют слой глины, который салится, то есть всегда по своей насыщенности водой кажется полуразведенным. Такая глина налипает на лопату иногда в такой степени, что совершенно невозможно работать обычным способом» [Там же: 508].

Объясняя Е.А. Пермяку в письме от 3 января 1946 г. причины, по которым у него нет сказов о железнорудных месторождениях, Бажов объясняет это спецификой разработки на Урале железной руды. Он пишет: «...железная руда у нас преимущественно разрабатывается вразнос, в открытую, на полном свете и без особых поисковых удач, а так же просто,

как камень в каменоломне. Имеются предания лишь об особо крупных и дорогих открытиях, к числу которых принадлежит, конечно, и Благодать» [Там же: 300].

Очень важной для писателя становится идея фактографической точности своих сказов. В письме к М.А. Батину от 20 февраля 1949 г., Бажов вспоминает, как однажды ему прислали фотографию работницы, нашедшей золотой самородок около килограмма у шахты «Коминтерн» на Зюзельском руднике. На фотографии была надпись: «У Синюшкиного колодца». Писатель делает вывод: «Иными словами говоря, верховое золото в этом районе до сих пор может встречаться. Поэтому меня не удивит медь там, куда направляет сказ “Травяная западёнка”, или найдут, что секрет златоустовского булата не только в методах его правки и закалки, а и в примесях, которые давал непосредственный плавильщик этого булата Швецов» [Там же: 593]. Написав прекрасный сказ о златоустовском булате «Коренная тайность», Бажов в письме к А.В. Астафьеву от 3 октября 1949 г. выражал радость по поводу выхода в свет в Челябинске книги о П.П. Аносове «Великий русский металлург П.П. Аносов» (Челябгиз, 1948). Во второй половине 1940-х гг. такие книги рассматривались как вклад в борьбу с космополитизмом. Бажов писал: «Желаю успеха с книгой, которая так нужна в настоящее время, когда, наконец, у нас в полную силу зазвучало русское начало во многих отраслях промышленности» [Там же: 605].

Фактографическая основа, по Бажову, характерна и для сказа «Иванко-крылатко»: «Если рассказываю об Иванке Крылатке, так в действительности был Иван Бушуев, замечательные работы которого можно и сейчас видеть в Оружейной палате. Был у него и соперник – немец, только звали его не Штоф и был он не один, а братья Шааф» [Там же: 591]. Напоминая М.А. Батину о сказе «Старых гор подаренье», Бажов замечает, что работа уральских мастеров над мечом эфиопскому царю «тоже действительный факт, относящийся к концу 90-х годов, когда готовился меч для негуса Менелика, и разговоры рабочих о “бесштанном царе” я сам слышал» [Там же: 591]. Бажов

заключал: «Словом, везде предпочитаю брать детали из действительной жизни, и это дает мне подкрепление от людей моего поколения: – Верно, было такое. Еще тогда... и т. д.» [Там же: 592].

Именно поэтому, полемизируя с литературоведами, упрекавшими писателя в том, что он ставит на первое место фактический материал, Бажов утверждает, что «народность сказов прежде всего должна определиться бережным отношением к основному факту, если даже он находится в противоречии с документами архивов или литературных источников <...> Писать, следуя за фактами, – дело простое, не очень трудное, но найти в многообразии народного творчества факт, понять его и целеустремленно направить – это процесс творческий, ничего общего с фактографией не имеющий» [Там же: 593–594].

Вообще, писатель очень ревностно относился к передаче «уральского колорита» своих сказов, касалось ли это экранизаций, театральных постановок или иллюстраций к сказам, посвященных «каменному делу» и металлургии. Его видение иллюстраций к своим сказам часто не совпадало с видением художников-иллюстраторов и, тем более, с установками, продиктованными развитием господствующего литературного метода 1930–1940-х гг. – социалистического реализма. Не случайно Н.Н. Вышеславцев в статье «Книжная иллюстрация», напечатанной в журнале «Искусство» за 1936 г., так определял как задачи современного литературного развития, так и задачи, стоящие перед художниками, призванными иллюстрировать действительность нового времени: «...изобразить действительность, понимая ее, это значит, в наши дни изобразить ее в ее революционном развитии. Иными словами, это значит изобразить ее методом социалистического реализма» [Вышеславцев 1936: 119].

А.Н. Филинкова в статье, посвященной оформлению сказов Бажова в 1930–1950-е гг. свердловскими художниками (А.А. Кудрин, А.В. Кинин, В.И. Тауберг, В.Е. Цигаль, М.Я. Щировский, Е.В. Гилева, О.Д. Коровин, Ю.А. Иванов), отмечала, что лишь некоторым уральским художникам еще

при жизни Павла Петровича удалось создать иллюстрации, отвечающие духу оригинала. Во многом это было связано с господствующими партийными установками. Она писала: «В советское время, особенно в 1930–1950-е гг., книжная графика вместе с книгой в целом была призвана выполнять не только просветительскую, но во многом агитационно-пропагандистскую роль. Художникам предписывалось быть как можно ближе к литературному произведению и истолковывать его с позиции советской идеологии [Филинкова 2022: 72–73].

Выйти за пределы этой идеологии удалось далеко не всем художникам. К числу таких художников можно отнести, к примеру, А.В. Кикина, которого можно назвать первым иллюстратором сказов Бажова. Именно он делал иллюстрации ко второму разделу «Дореволюционного фольклора на Урале» (1936), где были напечатаны первые сказы писателя. А.Н. Филинкова отмечает, что уже на шмуцтитуле ко второму разделу сборника А.В. Кикин изображает сцену из сказа «Медной горы Хозяйка»: «...на кубическом пьедестале в окружении остроконечных горных кристаллов возвышается большая ящерица с женской головой – Хозяйка, а перед ней, уронив в изумлении кайло, стоит Степан. Обобщенный, темный силуэт его фигуры в рост, нарисованной со спины, приближен к нижнему краю композиции, тем самым зритель включается в действие, центром которого оказывается лучащийся свет, обозначенный штриховкой <...> В образе Хозяйки, сочетающем антропо- и зооморфные черты, ощущается величие тайной силы» [Филинкова 2022: 74]. Еще одним интересным уральским художником оказался А.А. Кудрин, иллюстрирующий I издание «Малахитовой шкатулки», вышедшее в Свердловске в 1939 г. Этот художник «в своей работе обращается к стилистике модерна. Можно сказать, что сами сказы Бажова, в основе которых лежит сближающаяся с символизмом мистика уральского фольклора, провоцируют иллюстратора на стилистику модерна [Там же: 75].

Бажов в своих письмах обсуждал, главным образом, иллюстрации к своим сказам московских художников, так как именно столичные издания его

сказов были у его московских адресатов: Л.И. Скорино, А.М. Ступникера, Н.И. Каданера.

Например, обсуждая с Л.И. Скорино в 1942 г. иллюстрации московского художника К.В. Кузнецова к изданию «Малахитовой шкатулки», вышедшей в этом году в издательстве «Советский писатель», Бажов выражает свое несогласие с изображением приказчика в сказе «Приказчиковы подошвы»: «Он не охотнорядец, зазывающий покупателей, а полноправный заместитель владельца, дворянин, бывший офицер гвардии, и он зарастает с ног, а не погружается в тину» [Там же: 151]. Не нравится Бажову и что в «Серебряном копытце» изображен домашний козел, а не разновидность серны. При переиздании книги издательством в 1945 г. Бажов в письме к Л.И. Скорино от 25 марта 1945 г. вновь возвращается к этой теме, заявляя, что «не хотел бы...повторения замены грациозного горного козлика домашним козлом, приказчика – офицера-гвардейца – охотнорядцем, милой подвижной ящерицы каким-то чудовищем» [Там же: 321].

В письме к А.М. Ступнику от 1 февраля 1947 г. Бажов обсуждает иллюстрации художника В. Баюскина к своим сказам. В. Баюскин делал иллюстрации к первому ГИХЛовскому изданию «Малахитовой шкатулки» 1939 г. и к новогоднему номеру «Огонька» 1947 г. Из иллюстраций в номере «Огонька» Бажову больше всего понравилась Танюшка перед шкатулкой: «Милое детское лицо, хорошо продуманные детали костюма и украшений, которые в своих контрастах подчеркивают основное – красоту и миловидность девочки» [Там же: 481]. Не так благосклонен был Бажов к другим иллюстрациям к сказам, полагая, что у художника «движение и бытовые детали...безукоризненны, но попыток проникнуть в суть сказовой фантастики нет» [Там же: 481]. В качестве примера Бажов рассматривал образ Полоза из сказа «Про Великого Полоза», заявляя: «Полоз ведь это, в сущности, отражение заката в горах, имеющих меридиональное направление, а художники – и он, и все другие, кто иллюстрировал сказы – не могут отрешиться от библейского медного змея» [Там же: 481]. Не хватало Бажову

и уральского колорита в сказах, особенно в отношении уральского пейзажа, который писатель хотел «немножко подмохнатить»: «На Среднем Урале ведь горы обычно покрыты лесом» [Там же: 481]. В письме к Н.И. Каданеру, главному редактору Профиздата, от 30 июля 1947 г. Бажов отказывается от своих советов художникам в области фантастики, но настаивает на точности уральских деталей сказа, например, лаптей и шляп. Он пишет: «На Среднем Урале липа не растет, поэтому лапти было достать труднее, чем кожаную обувь: бахилы, бродни, коты, обутки. Вместо шляпы-гречневика нужна была форма, которая бы не сминалась при работе в тесном забое и защищала голову от удара: появилась войлочная “катанка” шляпа круглой формы с небольшим козырьком, на котором задерживалась каменная и угольная мелочь» [Там же: 512]. Из этих мелочей, по мнению Бажова, и складывался уральский колорит сказов.

Увлеченный театрал, член областной репертуарной комиссии, в обязанности которого входило присутствие на приемке новых спектаклей и написание отзывов о театральном материале, Бажов был достаточно требователен к театральным и балетным постановкам своих сказов. В таком «театральном» городе как Свердловск, где работало сразу пять театральных коллективов, сказы Бажова просто не могли не привлечь внимания театральных режиссеров. Ю. Матафонова справедливо писала: «Бажовские сказы стали источником вдохновения для всех театров, от драматического и оперного до кукольного» [Матафонова 2007: 407].

Особенно боялся Бажов, что, неумело переведенные на язык другого искусства, сказы будут иметь лишь региональный, уральский успех. Так, в письме к Е.А. Пермяку от 15 августа 1944 г. Бажов вспоминает постановку «Малахитовой шкатулке» в Свердловском театре юного зрителя в 1939 г. Он пишет: «На месте она...нравилась, была поставлена свыше 200 раз. Имелось несколько альбомов с самыми лестными отзывами, а как вышла за пределы области, так ее и раздели догола: снижение образа, примитивность сценического построения и т. д.» [Там же: 177]. В этом же письме Бажов

выражал свои сомнения относительно балета «Каменный цветок», поставленного в Свердловском театре оперы и балета в 1944 г. Композитором оперы был А.Г. Фридлендер, автором либретто – И.И. Келлер. После того, как балет был дважды показан в театре, Бажов писал: «считают, что успешно, но для меня это сплошной укор – не ходил на репетиции и не вмешался там, где можно было исправить, а теперь это стало почти невозможно <...> а в балете ведь еще имеется возможность говорить разные маловразумительные слова о мажорных и минорных гаммах, о свисании плеч, о мягком носке и повернутой пятке. Попробуй – разберись! А вообще-то не очень высок театральный потолок. Не то выходит, что хотелось бы видеть» [Там же: 177]. Единственное, что радует и удивляет Бажова, «это возможность при переходе от быта к фантастике и от фантастики к быту смело менять краски. Причем даже у очень равнодушного художника это оказывается действенным, а если это сделать с горением, так может получиться вовсе по-хорошему» [Там же: 177].

Печально известное Постановление оргбюро ЦК ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» от 14 августа 1946 г. опосредовано ударило и по театральным постановкам сказов Бажова, даже если речь шла о постановках на сцене Свердловского театра юного зрителя. Данное обстоятельство очень огорчало писателя. В 1946 г. Е.А. Пермяк представил в ТЮЗ комедию в 3-х действиях «Серебряное копытце» по мотивам одноименного сказа Бажова. Однако пьеса так и не была поставлена. В письме к Пермяку от 27 декабря 1946 г. Бажов писал: «Они же теперь занимаются исключительно современной тематикой. Точнее, ищут ее. “Серебряное копытце” не то, что им надо» [Там же: 465]. Пьеса Евгения Пермяка была поставлена в 1955 г. в Московском областном театре уже после смерти И.В. Сталина.

«Несвоевременной» оказалась после войны и «Малахитовая шкатулка», о чем Бажов с обидой писал тому же Е.А. Пермяку: «Слышал, что недавно шел разговор о возобновлении “Малахитовой” <...> Чего проще: пьеса есть, музыка готова, в коллективе многие не прочь пройти по знакомому, но

отвергли не по качеству пьесы, а по несвоевременности материала» [Там же: 465]. В качестве примера «своевременного материала», с точки зрения театральных деятелей, Бажов называл пьесу М. Алигер «Сказка о правде» 1944 г., посвященную подвигу Зои Космодемьянской.

Зато в этом же 1946 г. сказы Бажова привлекли внимание кукольных театров, от которых, в силу их специфической аудитории, не так строго требовали современной тематики спектаклей. В этом году Свердловский кукольный театр принял к постановке пьесу «Сказы старого Урала» (по сказам «Синюшкин колодец» и «Золотой волос»). Впоследствии «Сказы...» показал и Московский кукольный театр. В марте 1947 г. Бажов посмотрел московскую постановку «Сказов...» и одобрил ее. В беседе с будущим исследователем своего творчества, М.А. Батиным, Бажов выразил убеждение, что кукольный театр «может давать очень серьезные вещи», несмотря на то, что кукла всегда является некоторым преувеличением, «маской», которая может быть очень выразительной.

Однако больше всего внимание Бажова было приковано к фильму «Каменный цветок» 1946 г., поставленному по сказам Бажова режиссером А. Птушко. Это неудивительно, так как это был первый полнометражный советский фильм, снятый на многослойной цветной пленке. Бажов писал по этому поводу в письме к А.В. Астафьеву: «Птушко первым сделал настоящий цветной фильм, воспользовавшись новой аппаратурой» [Там же: 378]. Снимать фильм по сказам Бажова А. Птушко хотел на «Мосфильме» еще в 1941 г. Свидетельством этому стало письмо Бажова И.Б. Астахову от начала октября 1940 г.: «Увидеть на экране, да ещё в цветном фильме, наши уральские сказы – моя давняя мечта» [Там же: 124]. Однако вмешалась война, и А. Птушко вернулся к своему замыслу лишь через 5 лет.

В роли Данилы-мастера выступил Владимир Дружников, в роли Хозяйки Медной горы – Тамара Макарова. Бажов посмотрел фильм еще до его официального выхода на большой экран на киностудии Мосфильм в Потылихе. В письме от 23 марта 1946 г. он писал поэту А.А. Суркову: «Оба

режиссера Птушко и Слободник украинцы, съемка павильонная, известная доля украинизации здесь неизбежна, но фильм мне все-таки понравился: хорошо донесена основная идея сказа, а расцветка и звучание, на мой взгляд, прекрасны <...> С нетерпением жду оценки в печати» [Там же: 328]. Фильм вышел на экраны СССР 28 апреля 1946 г. и стал лидером проката. Только в 1946 г. его посмотрели 23 миллиона 170 тысяч зрителей. Представленный на Каннском фестивале, фильм получил специальный приз жюри за лучшее цветное решение. Фильм купили для показа в США, Франции, Швеции, Финляндии, Германии. Не без гордости Бажов писал А.В. Астафьеву: «успех незаурядный. Идут смотреть не по одному разу не только дети, но и взрослые. Смотрится охотно не только на Урале, но и по таким местам, где уральская тематика никак не популярна. Достаточно сказать, что в Праге фильм шел 8 недель» [Там же: 378].

В 1947 г. «Каменный цветок» был удостоен Сталинской премии в области литературы и искусства I степени. Казалось бы, Бажов должен был быть доволен. Тем более на Урале, в Свердловске, картина в 1946 г. шла вне обычного порядка. Оба кинотеатра, куда поступили цветные копии фильма, ухитрились давать по 10 (!) сеансов в день: с 8 ч. 30 мин. утра до 3 ч. ночи (из письма к А.М. Слободнику от 30 мая 1946 г.).

Тем не менее, в своих письмах он снова и снова возвращается к фильму, критикуя различные аспекты фильма. Во многих своих письмах 1946 г. А.А. Суркову, А.В. Астафьеву, В.П. Бирюкову Бажов критикует неизбежную «украинизацию» своего «Каменного цветка», создаваемого украинцами – режиссерами (Птушко и Слободник) в условиях павильонной съемки, без выезда на «уральскую» натуру. Правда, справедливости ради надо сказать, что режиссеры на Урале все же были. В письме к В.В. Данилевскому, написанному в начале июля 1945 г., он сообщает, что создатели фильма прилетели на короткий сорок на Урал: «третий день не могу добиться, чтоб им дали машину для поездки в Ревду и Дегтярку. О Полевском даже не мечтаю» [Там же: 248]. Причина такого отношения к московским режиссерам

проста: крайне малочисленный автомобильный парк Свердловска, что Бажов характеризует как «сплошная гнусность».

В письме к Е.А. Пермяку от 12 мая 1946 г. он впервые сетует на потерю «уральского» колорита в картине, называя «неуместной» деревенскую ярмарку, на которой торгуют камнерезными изделиями [Там же: 338]. Это касалось и подростков в «гуцульских» костюмах, и появления в кадре жалкой «мельничной плотинки» «вместо плотины наших заводских прудов» [Там же: 378], и артистов, которые «там не то что акают, а порой “такось змовляют, що у голови гуденье» – жарят по-украински» [Там же: 383]. Единственным успокоением для Бажова был тот факт, что уральские зрители даже не заметили «украинизации» картины, включая отсутствие уральских пейзажей. Об этом Бажов пишет А.М. Слободнику 30 мая 1946 г. Неуместной кажется Бажову и шутейная песня в начале свадебного пира, наконец, сам жест мастера, разбившего чужую чашу только на том основании, что она стоит на его постаменте.

Прекрасно чувствуя специфику уральской региональной культуры и быта, Бажов, тем не менее, не стремился к чрезмерному преувеличению ее самобытности по сравнению с культурой общероссийской. Л.М. Слобожанинова, вспоминая военные годы, писала, что Бажов «не разделял существовавшего в ту пору мнения об исключительности внутреннего и даже внешнего облика жителя своего края» [Слобожанинова 2000: 113]. Это было связано с тем, что где-то в середине Великой Отечественной войны «на страницах центральных газет под именем уральца появился некий сумрачный даже диковатый субъект, похожий, скорее, на выходца из какого-то экзотического племени, нежели на представителя восточных регионов страны» [Там же: 113]. Л.М. Слобожанинова видит причину появления этого стереотипного образа, прежде всего, в особенной стойкости бойцов из уральских и сибирских дивизий, что «оборачивалось в литературе легендой о необыкновенных богатырях с Урала и Сибири» [Там же: 113]. Можно предположить, что данный образ был связан, прежде всего, с

образом бойца Уральского добровольческого танкового корпуса, отличительной особенностью которых было наличие «черных ножей», якобы вызывавших суеверный ужас у их противников.

Некое обобщение данного образа было предложено журналистом Л. Славным в рассказе «Уралец» («Известия», 1943 год, 25 сентября), главным героем которого выступает Борис Черторогов из села Черемшанова, близ озера Шаркал (западное предгорье Урала), жители которого издревле занимались различными видами охоты: от медведей до диких оленей. Жителей села, как и всех уральцев, отличает богатырская мощь (косая сажень в плечах, могучая грудная клетка, сапоги 45 размера) и «исключительный набор душевных качеств, благодаря которым распознается “бессмертная и неукротимая порода уральских гордецов”» [Там же: 113]. К отличительным чертам этой «уральской породы» журналист относил «сумрачный стиль обхождения», «величавую замкнутость лица», «молчаливую и плавную невозмутимость», «надменное хладнокровие скуластого лица», «угрюмый азарт» и «молчаливую ярость» [Цит. по: Слобожанинова 2000: 113]. Л.М. Слобожанинова, анализируя данный «послужной список» уральца, не без иронии замечает: «...не многовато ли? Совсем как североамериканские индейцы из сериала с Гойко Митичем» [Слобожанинова 2000: 113–114].

Нельзя не согласиться с мнением Е.Ю. Казаковой-Апкаримовой, что хотя «вопросы самобытности уральской культуры и региональной идентичности интересовали...писателя П.П. Бажова, но он «был не склонен к преувеличениям» [Казакова-Апкаримова 2014: 50]. Данное обстоятельство подтверждает письмо Бажова от 8 августа 1946 г. в редакцию газеты «Северный рабочий» г. Серова, в котором тот, между прочим, писал: «Нехорошо звучит и слово “уралец” как что-то особое, географическое. Уральцы – люди как люди. Есть между ними и рослые, и низкорослые, сильные и слабые, и нет оснований выделять их в особую группу» [Бажов 2018: 383]. Правда, в данном случае речь идет, скорее, об антропологическом типе уральца. Данное предположение подтверждают воспоминания

Г. Шумилова, в котором тот так передает разговоры с писателем об «уральском типе» человека: «О каком-то особом уральском типе человека, с какими-то резко выраженными особенностями во внешнем облике и своеобразными, присущими только ему чертами характера, по-моему, говорить не приходится, – заметил Павел Петрович» [Шумилов 1978: 441]. Однако размышляя о специфике заселения уральской территории, куда «испокон веков и добровольно, и по принуждению прибывали люди со всех сторон страны» [Там же: 441], он все же не мог игнорировать уральской специфики российского характера. Бажов у Г. Шумилова говорит, что на Урале «под влиянием природных и социальных условий» «вырабатывался...наиболее жизнеспособный, физически сильный, выносливый, хорошо приспособленный к местным суровым условиям тип русского человека – уральца» [Там же: 442]. К характерным чертам характера уральца Бажов в воспоминаниях Г. Шумилова относил «настойчивость и упорство в достижении цели, высокое чувство товарищества и взаимной выручки» [Там же: 442]. «Замкнутость, молчаливость, переходящая иногда в угрюмость, – проистекают, по мнению писателя, – не от влияния уральской природы...а скорее от тех тяжелых социальных условий, в которые был поставлен уральский трудовой человек в дореволюционное время» [Там же: 442].

Для сравнения можно вспомнить, как А.П. Чехов, не без юмора, описывал внешний облик уральца-екатеринбуржца, соотнося его со спецификой горнозаводской культуры: «Здесь люди внушают приезжим нечто вроде ужаса. Скуластые, лобастые, широкоплечие, с маленькими глазками, с громадными кулачищами. Родятся они на местных чугунолитейных заводах, и при рождении их присутствует не акушер, а механик» [Чехов 1976: 72].

В.В. Абашев, анализируя очерки В.И. Немирович-Данченко из книги «Кама и Урал», посвященные ранней геопозитике Урала, отмечал, что знаменитый театральный режиссер, задолго до Бажова, указал на «твердость

и стойкость уральцев, дал своеобразный теллурически ориентированной портрет уральца, подчеркнув прямую генетическую зависимость человеческого типа от его связи с земными недрами» [Абашев 2010: 197]. Исследователь подчеркивал, что «в очерках Немировича намечена основа своеобразной теллурически ориентированной уральской антропологии» [Абашев 2015: 74].

Сам В.И. Немирович-Данченко выделял два основных типа уральца в зависимости от существования двух главных отраслей горного производства: уральца-металлурга и уральца-золотоискателя. При этом металлург «так же не похож на лихорадочного, беспокойного золотоискателя, как, например, мексиканец не похож на неразговорчивого, спокойного американца-скваттера» [Немирович-Данченко 1890: 635]. Это происходит потому, что «железо дает <...> целые поколения сумрачных и строгих людей, которым чужды сангвиническое легкомыслие старателей и их покладистая совесть. <...> На железном деле люди много думают, имеют зачастую дело с машинами; сверх того, если верить местным психологам, своим внутренним организмом складываются в твердые, стойкие формы, как будто чугун и железо передают им свои основные качества» [Там же: 635].

Бажов был, безусловно, знаком с уральскими очерками В.И. Немирович-Данченко, так же как и его антропологической концепцией уральца. Так, в своем письме к А.А. Суркову от ноября 1945 г. Бажов, критикуя роман Е.А. Федорова «Демидовы», ставил в упрек автору исторические фантазии, склонность к передаче легенд и анекдотов о той эпохе и чрезвычайно свободное обращение с первоисточниками. Он, между прочим, пишет, что Е.А. Федоров «не постеснялся даже приписать одному из своих героев факт, который Немировичем-Данченко отнесен в адрес барина вообще (венчание с покойником)» [Бажов 2018: 276]. Вторая ссылка на текст В.И. Немирович-Данченко находится в письме Л.И. Скорино от 1946 г. (без даты, не раньше сентября). В нем Бажов, между прочим, описывает свои поездки в колхозы Свердловской области для накопления материала по

современной советской действительности. Писатель замечает: «В большом селе, которое в свое время удивило Вас. Ив. Немировича-Данченко своим довольствием, 33 председателя за 17 лет, сплошная недоимка. В общем, узор пестрее индийской ткани, а кто его разбирает?» [Бажов 2018: 404]. Наконец, отрывок из книги очерков «Кама и Урал» Вас. Немирович-Данченко Бажов включил в первую часть литературно-художественного сборника «Золото», посвященную 200-летию обнаружения на реке Березовка первого на Урале месторождения золота.

Давая разбор фильму «Каменный цветок», Бажов прекрасно понимал, что А. Птушко, прежде всего, мультипликатор, который привык возиться с «раскрашенными куклами» и которого «больше всего увлекла кинематографическая техника, как делать чудеса при помощи оловянной бумаги и специально перекрученных электрических лампочек» [Там же: 340]. Тем не менее, Бажов все же винит его за недостоверность образов фильма: «вот что шкатулка сделана так, что ее нельзя показать первым планом – это его вина, которую, впрочем, легко переложить на художников: не дотянули, не смогли, как и цветок» [Там же: 341]. Тема шкатулки поднимается и в письме к А.В. Астафьеву от 4 августа 1946 г.: «Согласен, что шкатулка не дотянула, а подарок хозяйки горы Кате просто ужас: чуть ли не из пластмассы ширпотреб самого дешевого качества. [Там же: 377].

Но, несмотря на это, в целом Бажов был доволен первым кинематографическим опытом, написав в письме Е.А. Пермяку: «Но все же лучше сказать “Все-таки что-то получилось, не очень скучное на серьезную тему”, а не <...> “Испортили такую тему!”, “Разве это Урал?”, “В сказках куда сильнее” и т. д.» [Там же: 342].

Однако главным является то, что именно в этом фильме практически на весь мир была заявлена тема магии уральских самоцветов, прежде всего, малахита, которому суждено было с эпохи Бажова превратиться в неизменный культурным брендом Урала, став фактической основой региональной мифологии Урала.

С.В. Неганов, характеризуя специфику региональной мифологии, писал: «...основой региональной позитивной идеологии является система мифов, включающая в себя центральный (осевой или стволловой) миф, на который нанизываются, как на единый стержень, или расходятся, как ветви от ствола, концептуальные (основные, структурообразующие) мифы. Локальные мифы, герои, символы и явления складываются в концептуальный миф, составляя, в свою очередь, его структуру <...> Центральный миф отражает совокупность представлений, которые должны стать ключевыми, определяющими в сознании населения региона и обеспечить формирование сильной региональной корпоративной культуры» [Неганов 2006: 183–184]. При этом С.В. Неганов подчеркивает, что «формирование региональной мифологии ни в коем случае не означает “выдумывание” мифов, их героев и символов. Эта работа предполагает выявление реальных исторических событий, имен и процессов, соответствующих идее центрального мифа» [Неганов 2006: 184].

В случае с региональным мифом Пермского края основу центрального мифа составляет, по С.В. Неганову, образ Первопроходцев, «заселивших, освоивших этот край и продвигающих его сегодня» [Там же: 184]. Для Урала, безусловно, основу центрального регионального мифа составляет образ Мастера, в то время как в качестве локальных мифов будет выступать заявленная в заглавии нашей работы магия камня и власть металла, которым посвящены II и III главы нашей диссертации.

Глава 2. П.П. Бажов в поисках идеальных камней Урала

2.1. Магия драгоценных камней в русской литературе

Изучением магических свойств камней люди занимались с эпохи античности. Так, ученик Аристотеля Титрамос из Эреса в своем труде «О камнях» рассматривал медицинские свойства драгоценных камней. Древнеримский писатель Плиний Старший 5 из 37 томов своей «Естественной истории», специально посвятил изучению свойств драгоценных камней. Древнееврейский историк Иосиф Флавий в своей книге «Иудейские древности» рассказывает, хотя и с долей иронии, о магических свойствах камней, украшающих нагрудник первосвященника. В средневековой Европе большой популярностью пользовался трактат немецкой аббатисы XII в. Хильдегарды фон Бинген «Физика», в котором описывались мистические и лечебные свойства драгоценных камней.

Н.С. Гнездилова в статье «Библиейские символические камни в русской фразеологии» доказала, что, по крайней мере, пять библиейских фразеологизмов, связанных с камнем, активно функционируют в современном российском художественном и публицистическом дискурсах. Это «краеугольный камень», «камень преткновения», «не оставлять камня на камне», «камни возопиют», «бросить камень в кого-то» [Гнездилова 2020].

В Древней Руси в «Изборнике великого князя Святослава Ярославовича 1073 года» содержится сочинение о 12 камнях нагрудника, где каждый драгоценный камень соответствует одному из сыновей патриарха Иакова в зависимости от свойств их характера [Изборник 1880].

Английский дипломат сэр Джером Горсей, живший в России в 1572 – 1591 гг., в своих «Записках о Московии XVI века», рассказывая о смерти Иоанна Грозного, подробно описал, как больного каждый день приносили в его сокровищницу, где он объяснял царевичу и боярам свойства дорогих камней и драгоценностей. Горсей, присутствующий при этом, так передает слова царя: «“Видите этот прекрасный коралл и эту прекрасную бирюзу,

возьмите их в руку, – восточные ожерелья делаются из них. Теперь положите мне их на руку; я отравлен болезнью: вы видите, – они теряют свое свойство, переменяют свой яркий свет на бледный; они предсказывают мне смерть <...> Взгляните теперь на эти драгоценные камни. Вот алмаз, самый драгоценный из восточных камней. Я никогда не любил его; он удерживает ярость и сластолюбие и дает воздержание и целомудрие; малейшая частица его может отравить лошадь, если дать его в питье, а тем более человека”». Указывая на рубин, он добавил: “О, как этот камень оживляет сердце, мозг, дает бодрость и память человеку, очищает застывшую испорченную кровь!”. Потом, обращаясь к изумруд, он сказал: “а вот этот драгоценный камень радужной породы враг всякой нечистоты. Испытайте его: если мужчина и женщина живут друг с другом в распутстве и около них этот камень, – он лопаются при злоупотреблении природою. Вот сапфир: я очень люблю его; он охраняет, дает храбрость, веселит сердце, услаждает все жизненные чувствования, пленяет глаза, прочищает зрение, удерживает приливы крови, укрепляет мускулы, восстанавливает силы”. Потом, взяв оникс в руку, он сказал: “Все это удивительные дары Божии, тайны природы, открываемые людям, им на пользу и созерцание. Они покровители милосердия и добродетели и враги порока”». [Горсей 1909: 56–57].

Высказывания Иоанна Грозного говорят о том, что средневековая геммология оказала большое влияние на сознание царя, который четко соотносил свойства каждого камня с внутренними качествами человека и отдавал себе отчет в мистической природе камня. При этом не были забыты и основные функции драгоценных камней для государства, о чем писал английский минеролог Г. Смит: «Обычай использовать драгоценные камни для украшения, приумножения благосостояния и придания блеска торжественным обрядам восходит к далекому прошлому. Так же как и сейчас, в те времена драгоценные камни не только для того, чтобы надевать их в подтверждение собственного могущества, но и для пополнения сокровищами казны, для покрытия издержек правления и обеспечения военных ресурсов»

[Смит 1984: 219].

Тема драгоценных и полудрагоценных камней занимает важное место в русской литературе с XIX в., с эпохи романтизма, когда российские писатели стали задумываться над мистической природой камней, особенно выполняющих функции талисманов, защищающих своих владельцев. Французский окультист и мистик XIX в. Леви Элифас писал о возможности камней быть талисманами: «украденные камни проявляют скорее отрицательные свойства, купленные – становятся талисманами через много лет, но подлинными талисманами становятся камни, подаренные и переданные по наследству» [Леви 1993: 11]. В этом отношении знаменитые строки А.С. Пушкина «Храни меня, мой талисман» могут быть рассмотрены как геммологический символ эпохи. По преданию, этот талисман, золотой перстень-печатку с сердоликом, подаренный графиней Е.К. Воронцовой, А.С. Пушкин надел перед своей последней роковой дуэлью с Ж. Дантесом. Еще одним таинственным талисманом русской литературы XIX столетия стал перстень поэта Дмитрия Веневитинова, подаренный ему княгиней Зинаидой Волконской. Простое бронзовое кольцо с зеленым камнем было обнаружено при раскопках города Геркуланума, погибшего, подобно Помпеям, при извержении вулкана Везувий 24 августа 79 г. н. э. Д. Веневитинов, ценя подарок любимой женщины, обещал надеть кольцо либо в день своего венчания, либо в день смерти. По трагической случайности сбылось второе предсказание: жестоко простудившись, Д. Веневитинов умер, не дожив и до 22 лет. В день его смерти друзья надели перстень из Геркуланума на его палец.

Особый интерес у романтиков вызывал опал, имеющий особую связь с мистикой и потусторонним миром. Леви Элифас писал: «С древних времен считают, что он имеет особое отношение ко лжи, он приводит владельца к черной магии и отдает его во власть сатаны, если тот не совсем чист и крепок; во всяком случае, широко распространено мнение, что он приносит несчастье. Будучи подарен, он рождает враждебное чувство к дарителю и становится причиной раздора. Только те, кто родился в октябре, могут носить его без

всякой опаски. Полезен и счастлив он для того, кто страдает влечением к самоубийству и часто впадает в меланхолию, так как опалу свойственно питать в нем непрерывные обманчивые надежды. Вообще он добр и не приносит зла тем, кто живет в мире собственных фантазий и не стремится осуществить их наяву. Все же, кто стремится к действию и улучшению своего положения, находят в опале своего противника. От него происходит также страх перед темнотой, он развивает флегматический темперамент» [Леви 1993: 20–21].

В повести Н.М. Мельгунова «Кто же он?» (1831) молочный опал (белый халцедон) становится таинственным литическим мостом, соединившим прекрасную юную Глафиру с ее безвременно погибшим женихом, владевшим таинственным фамильным перстнем, доставшимся ему от бабушки. Отличительной особенностью перстня оказывается отличной работы гемма, изображающая голову юноши, похожего на Алкивиада, рельефно выделяющаяся на поверхности белого халцедона. При помощи этого перстня и магических чар Вашиадану, принявшему облик умершего юноши, удастся похитить Графиру Линдину из ее собственного дома, на глазах матери, отца, рассказчика и многочисленных слуг. Он принуждает ее стать его супругой после того как показывает ей кольцо-талисман: «Узнаешь ли ты наше кольцо обручальное? Помнишь ли предсказание? Вот залог любви нашей» [Мельгунов 1991: 252]. Все герои повести, кроме рассказчика, умирают. Но, несмотря на печальный финал, тайна опала и незнакомца Вашиандана так и не остается раскрытой. Рассказчик намеренно не отвечает на вопрос, кем же он был: духом умершего жениха, не пожелавшего расстаться с возлюбленной, или предприимчивым авантюристом, узнавшим трагическую историю Глафиры и ее возлюбленного.

В сказке Ивана Киреевского «Опал», написанной в 1830 г., голубой опал джиразоль становится причиной фактической гибели сирийского полководца Нуреддина, великого полководца, вступившего на трон в 16 лет и прославившегося как великий завоеватель. Во время войны с китайским

царем Оригеллом, который обратился к магии, чтобы победить своего противника и отстоять свою страну, Нуреддин оказался во власти прекрасного опалового кольца, которое уводило его в чудесную страну, где он встречался с девушкой изумительной красоты. Вот как И. Киреевский описывает удивительный перстень: «И в самом деле, в облачно-небесном цвете этого перстня был какой-то особенный блеск, которого Нурредин не замечал прежде в других опалах. Как будто внутри его была спрятана искорка огня, которая играла и бегала, то погасала, то снова вспыхивала и при каждом движении руки разгоралась все ярче и ярче» [Киреевский 1991: 215]. Чудесный опал становится для главного героя воплощением столь любимого романтиками другого мира, в котором не действуют человеческие законы, где воинская слава и завоевания кажутся ненужными и бесцельными. Этот мир наделен у писателя ярко выраженными солярными чертами: «Чем внимательнее Нурредин смотрел внутрь опала, тем он казался ему глубже и бездоннее. Мало-помалу золотой обручик перстня превратился в круглое окошечко, сквозь которое сияло другое небо, светлее нашего, и другое солнце, такое же яркое, лучезарное, но как будто еще веселее и не так ослепительно. Это новое небо становилось беспрестанно блестящее и разнообразнее; это солнце – все больше и больше; вот оно выросло огромное надземного, еще ярче, еще торжественнее, и хотя ослепительно, но все ненаглядно и привлекательно. Быстро катилось оно ближе и ближе, или, лучше сказать, Нурредин не знал, солнце ли приближается к нему, или он летит к солнцу» [Киреевский 1991: 216]. И хотя в конце волшебной сказки сирийский царь, погруженный в созерцание опала, терпит сокрушительное поражение от Оригелла, захватившего его страну и его дворец, он, тем не менее, ни о чем не жалеет, так как «суета все блага земли! Суета все, что обольщает желания человека <...> ибо лучшее, что есть в мире, это — мечта» [Там же: 222].

Интерес к литической тематике был характерен для творчества А. Куприна. Еще в рассказе «Олеся» (1897–1898 гг.), где рассказывается

трагическая история любви молодого барина Ивана Тимофеевича к молодой «колдунье» Олесе, воплощающей собой тип естественного человека, важную роль играют коралловые бусы героини. По Элифасу Леви, «кораллы носят от дурного глаза, они облегчают излечение от язв и ран, в том числе и внутренних. Древние указывают, что кораллы врачуют память, укрепляют сердце; будучи носимы на шее, они избавляют от нервных тиков. Они являются талисманами для гадателей и гадалок» [Леви 1993: 22]. Иван Тимофеевич находит красные коралловые бусы героини в опустевшей избышке, из которой Олеся с бабушкой вынуждены были в спешке бежать, чтобы не стать жертвами расправы невежественных крестьян, видящих в них причину гибели урожая. Олеся, профессиональная прорицательница в третьем поколении, обладающая паранормальными способностями, помогающими ей заговаривать кровь и напускать на человека страх, по праву владеет талисманом гадалок. Оставленные в финале рассказа в избе бусы символизируют как желание героини оставить оберег любимому человеку, защищающий его от сил зла, так и отказ героини от своей профессии-призвания.

Особое место в творчестве А. Куприна занимал гранат, особенно красный гранат, обладающий сложной символикой. С одной стороны, он – символ любовной страсти. Но Элифас Леви считал: «Свойство красных гранатов — быстро тускнеть, терять яркость, блеск и сочность, их считают тяжелыми и мало-счастливыми камнями. Главное их магическое свойство – рождать сильное желание, они часто оборачиваются против владельца [Там же: 30].

В повести «Суламифь» (1907) любовь царя Соломона к прекрасной Суламифи больше всего олицетворяет не бледный и кроткий, как сияние Луны, Лунный камень, не «царь всех камней» Шамир, алмаз, не девственные, холодные и чистые, сапфиры, не веселый и нежный смарагд, изумруд, отгоняющий дурные сны и черные мысли. Эту любовь олицетворяет именно красный гранат. В Древней Греции и в повести Куприна он носит название

«антракс» (анфракс) – «горящий уголек», на Руси же его называли «червец» («червонный» – красный). Имя гранат («зернистый») он получил только в XIII в., в 1270 г., от немецкого теолога и алхимика Альберта Кельнского («Великого»). В повести Куприна Соломон сравнивает камень с кровью, вечерней зарей и распустившимся цветком граната. Царь отмечает, что на руке человека, опьяненного страстью, он становится теплее и горит красным пламенем, сам же носящий его получает власть над людьми. Однако прекрасный анфракс, ставший символом любви Соломона и Суламифи, не спас ей жизни. Царица Астис, ревнуя Соломона к его возлюбленной, при помощи юноши Элиава, начальника стражи, убивает прекрасную Суламифь.

Связь красного граната с темой смерти просматривается и в самом известном произведении А. Куприна, повести «Гранатовый браслет» (1910), в которой 5 красных гранатов и 1 зеленый, под цвет глаз героини, становятся символами великой любви мелкого чиновника Георгия Степановича Желткова и княгини Веры Шеиной. Отказ княгини принять дорогой подарок, семейную реликвию, показывает Желткову тщетность его надежд, заставив, в конце концов, покончить жизнь самоубийством. Однако браслет, завещанный героем иконе Божьей матери, открывает героине силу необыкновенной и чистой любви к ней Желткова, любви, которая встречается не более одного раза в жизни. И понять это обстоятельство княгине Вере во многом помогает гранатовый браслет, точнее, его сложная символика. А. Ранчин писал: «...внимательный анализ Гранатового браслета – самого известного купринского произведения, признанного классическим, ставшего его “визитной карточкой”, – обнаруживает не только его глубинные мифопоэтические основы, но и связь с литературой Серебряного века (с блоковским символизмом, по крайней мере). Тема платонической, неземной любви, сплетение мотивов Эроса и Танатоса, сложная цветовая символика и центральный многогранный и семантически противоречивый образ-символ гранатового браслета, определяющий структуру всего текста, родственны именно символистской поэтике» [Ранчин 2020: 45–46].

Однако А. Куприн не создавал собственной авторской мифологии, связанной с драгоценными камнями. В эпоху Серебряного века подобную мифологию создавали поэты-символисты. К примеру, у К. Бальмонта одним из важнейших литических образов становится образ алатырь-камня («бел-горюч», «Камень-кип», лучше изумруда), который выступает у поэта в качестве своеобразного центра мироздания, имеет ярко выраженные солярные черты и его мифоним соотносится с янтарем. В поэтическом сборнике «Жар-птица» каждому из четырех разделов соответствует свой драгоценный камень: изумруд, хризолит, карбункул и горный хрусталь. М.М. Парочкина отмечает, что «толкование символики самоцветов у Бальмонта вполне совпадает со значениями камней в фольклоре, а также астрологии и алхимии» [Парочкина 2016: 24]. Их подробное описание поэт дает в статье «Рубиновые крылья», где подробно комментирует образы своей книги. Он пишет: «Жар-птица живет в *хрустальном замке*, а Орфей сказал, что солнечный свет, проходя через *горный хрусталь*, зажигает Огонь, который издревле зовётся священным Огнём. У Жар-птицы *рубиновые крылья*, а средневековые маги знали, что *карбункул*, иначе *красный рубин*, иначе лик или цвет огня, от Солнца имеет дар светить в темноте и быть надлежащим оружием против отравы. Где Жар-птица, там светит сияние жизни, *камень изумруд*. Если ехидна глядит на изумруд, слепнут у ней глаза, слепнут глаза, которые могут ранить, исчезают оковы сглаза, ослабевают злые силы Земли души человеческой, раздвигаются вольные зеленые просторы, и горит *хризолитно*, от края до края, бессмертное Море» [Бальмонт 1909: 55–56]. В данном случае очевидно, что К. Бальмонт соединяет в статье собственную мифологию с «Поэтическими воззрениями славян на природу» А.Н. Афанасьева – труд, к которому он относился с глубочайшим уважением. Поэт признавался в письмах: «Я ничего не могу читать – только их (предания и легенды из труда – Я. Ю.) У меня в душе целый мир замыслов и литературных планов» [Цит. по: Куприяновский 2001: 212]. Символика камней подробно описывалась В.В. Бурдиным в

диссертации «Мифологическое начало в поэзии К.Д. Бальмонта 1890-х–1900-х годов» (1998). С точки зрения исследователя, сама четырехчастная структура сборника несет в себе символическое значение, символизируя полноту и законченность, одновременно являясь числом главного у К. Бальмонта бога славянского пантеона Световита. Давая характеристики камням, В.В. Бурдин ориентируется на уже не раз цитированную нами работу Элиафаса Леви. Исследователь пишет: «Знаком первого раздела – “Ворожба”, где сосредоточены в основном стилизации заговоров, является хризолит. В народной мифологии он известен как камень, помогающий во всех делах и охраняющий от врагов и злых демонов, то есть приносящий именно то, для чего предназначены заговоры, то, что они постулируют. Знаком второго раздела “Зыби глубинные”, в котором собраны в основном стилизации русских народных духовных стихов, Бальмонт выбрал горный хрусталь. Этот камень в мифологии был связан со способностью читать картины прошлого и будущего. Считалось, что горный хрусталь – это как бы кожа земли, которой она чувствует космос и астральный мир. Благодаря свойству возбуждать фантазию некоторые разновидности горного хрусталя были камнями мечтателей, визионеров и наркоманов. Очевидно, все эти свойства имел в виду Бальмонт, выбирая знак для стихов космогонического содержания, повествующих о создании Вселенной и дающих ответы на основные вопросы бытия. Третьему разделу “Живая вода”, ядром которого являются стилизации и пересказы русских былин, соответствует красный рубин. В астральной мифологии этот камень связан с планетой бога войны – Марса, а по мифологическим представлениям его мистическое свойство – вести человека к победам и великим подвигам; он дает защиту от злых чар, укрепляет сердце и возвращает утраченные силы. Нетрудно заметить соответствие этого камня героическому содержанию русских былин. Четвертый раздел “Тени богов светлоглазых”, где сосредоточены поэтические реконструкции славянского языческого пантеона, проходит под знаком изумруда. Египтяне называли его “камнем таинственной Изиды”, считалось, что он связан с областями

сакрального и бессознательного и в нем, как в зеркале, отражается все тайное, то есть подразумевается, что изумруд – камень богов». [Бурдин 1998: 133–134]. По крайней мере, 2 из 4 мистических камней К. Бальмонта становятся знаковыми в сказовом творчестве Бажова: хризолит и изумруд. То, что Бажов был знаком с творчеством Бальмонта, подтверждают письма писателя. Так, в письме к Е.А. Пермяку от 2 мая 1944 г. Бажов отмечал, что «Бальмонт владел стихотворной культурой всех европейских народов» [Бажов 2018: 172].

В кандидатской диссертации М.М. Шилкиной «Мотивы и образы драгоценных камней в русской поэзии рубежа XIX –XX веков» (2004) дается анализ диапазона мотивов и образов драгоценных камней в русской поэзии рубежа XIX–XX веков [Шилкина 2004]. Среди рассматриваемых автором тем метафора кристалла как олицетворение поэзии, мотивы и образы драгоценных камней, связанные с вертикалью «небо» – «земля», образ «каменного пути» в творчестве А. Блока, образы драгоценных камней в антиномии «открытость» – «замкнутость» пространства, образы драгоценных камней как проекция внутреннего мира человека, драгоценный камень как образное воплощение времени.

2.2. Камни дореволюционного прошлого Урала (малахит, медный изумруд, хризолит) в сказах П.П. Бажова

В XX в. Бажов сделал минералы «самоцветной полосы» одним из основных героев своих сказов, прославив «каменный пояс» Урала не только на всю Россию, но и на весь мир.

Среди этих камней, символизирующих литическую власть Уральских гор, выделяются своей значимостью малахит, медный изумруд, хризолит.

При этом малахит получил свое название от греческого слова *μалаχη* (мальва), так как сам цвет минерала напоминает цвет листьев этого растения. Слово «изумруд», по мнению английского минеролога Г. Смита, «происходит от персидского слова, которое в греческом языке преобразилось

в $\sigma\mu\alpha\rho\alpha\gamma\delta\omicron\varsigma$ и через такие измененные формы латинского *smaragdus* как *esmeraude* и *esmeralde*, дошло до наших дней» [Смит 1984: 335]. Для сравнения современное английское название изумруда *emerald*.

Название «хризолит» произошло от греческих слов $\chi\rho\upsilon\sigma\omicron\varsigma$ (золотой) и $\lambda\iota\theta\omicron\varsigma$ (камень). Г. Смит писал о хризолите: «Плиний использовал его для обозначения золотисто-желтых камней, среди которых, вероятно, были и современный топаз, и цитрин (желтый кварц). Любопытно, что описанный Плинием топаз, представляющий собой зеленый камень, найденный на острове у берегов Аравии, был, вероятно, нашим хризолитом» [Там же: 354].

На первом месте среди уральских камней по праву находится малахит – «радостный камень и широкой силы» [Бажов 2019: 398], как говорят о нем в сказе «Железковы покрышки». Малахит является настоящей гордостью Урала. Своеобразие уральского малахита заключается в его специфическом пестром зеленом окрасе, вызванном высоким содержанием меди. Разные оттенки зеленого цвета приобретают вид колец и нитей различных размеров, что позволяет использовать самоцвет не только для создания украшений, но и производства облицовочных плит, которыми инкрустируют стены, шкатулки, столы.

В.П. Лукьянин, анализируя начало бажовского сказа «Медной горы Хозяйка», обращает внимание на образ «малахита-руды» у писателя, о котором сказано «строго и значительно», потому как «малахит – всем камням камень» [Лукьянин URL]. Литературный критик и краевед объясняет это факт как особой красотой камня, так и особенностями залегания его в уральской земле. Он пишет: «Но так богаты и разнообразны оттенки малахитового цвета, так гармоничны и так ясно прорисованы его узоры, что красивей камня невозможно и вообразить. А относительно невысокая цена малахита объясняется тем, что, в отличие от изумрудов и “кразелитов” (хризолитов), он встречался в уральской земле и большими глыбами, из него не только “бляшки” (брошки) вытачивали, но и многопудовые декоративные чаши, и колонны для храмов и дворцов. Малахит – равнозначное символу

воплощение богатства и мощи уральской природы. Поэтому и Медной горы Хозяйка у Бажова – Малахитница, и сказовая “шкатулка” – малахитовая» [Лукьянин URL].

При этом по минералогической таблице малахит является не столько драгоценным, сколько поделочным камнем вместе с халцедоном, жадеитом, нефритом, ляпис-лазурью и бирюзой. Г. Смит пишет: «Малахит – красивый минерал, по строению напоминающий агат; образуется при растворении руд меди и последующем отложении растворенных соединений меди в трещинах и пустотах горных пород» [Смит 1984: 464].

Различные поделки и украшения из малахита, часто встречаются в сказах писателя, олицетворяя собой различные аспекты взаимоотношения человека с тайной силой.

Это и малахитовая шкатулка (сказы «Медной горы хозяйка», «Малахитовая шкатулка»), и каменный цветок (сказ «Каменный цветок»), и малахитовые бляшки (сказ «Горный мастер»), наконец, малахитовые покрышки (сказ «Железковы покрышки»). Однако не скрывает Бажов и негативной семантики малахита. Сам зеленый цвет камня, по мнению Е.Е. Приказчиковой, «символизировал не только юность, надежду и веселье, но ассоциировался также с несчастьем, печалью и скорбью» [Приказчикова 2003: 13]. Данное обстоятельство было связано с тем, что мастера, работающие с малахитом, часто умирали от туберкулеза, который вызывала ядовитая малахитовая пыль. Эта амбивалентная природа камня просматривается во всех «малахитовых» сказах писателя, особенно ярко проявляясь при описании тяжелой жизни семьи Данило-мастера после того, как барин назначил ему двойной оброк (сказ «Хрупкая веточка»).

«Малахитовая шкатулка» со всем женским прибором – подарок Хозяйки Медной горы горщику Степану за его смелость перед приказчиком, выполняя функцию «волшебного дара» герою, по В. Проппу [Пропп 1998], менее всего предназначена невесте героя, Настасье. Настасья не может носить эти украшения, неизменно чувствуя холод, исходящий от них, и

испытывая боль. Зато украшения из малахитовой шкатулки приходятся впору ее маленькой дочке Танюшке, внешний облик которой, ее поведение и ее судьба, оказываются тесно связанными с образом Хозяйки. После своего ухода в стену из малахита, добытого руками ее отца, во дворце императрицы Екатерины II Танюшка становится alter ego Хозяйки Медной горы: «Сказывали, будто хозяйка медной горы двоиться стала: сразу двух девиц в малахитовых платьях люди видали» [Бажов 2019: 171].

В сказе «Каменный цветок» малахит оказывается идеальным материалом для раскрытия столь важной для Бажова темы горного мастерства и фигурой Мастера как носителя этого мастерства. По мнению первого биографа Бажова Л.И. Скорино, история «каменного цветка» может быть проинтерпретирована как духовная драма художника, камнереза Данилы, который не может подняться выше «слепого подражания природе»: «Материал подчиняет его себе. Данила не привнес в работу творческой выдумки, поэтической обобщающей мысли и поэтому терпит неудачу» [Скорино 1947: 124]. Это определение относится к малахитовой дурман-чаше, создавая которую Данила копирует живую природу, реальный цветок, не внося в его создание, точнее воссоздание, поэтической выдумки, поэтического обобщения, «которое и составляет сущность искусства» [Там же: 130]. Именно поэтому Данила разбивает свою чашу и уходит в Горные мастера к Хозяйке Медной горы, откуда его возвращает земная любовь невесты Катерины. Желая вернуть жениха, Катерина сама начинает изучать Горное дело, по сути, став еще одним Горным Мастером семьи. Малахитовые бляшки, вытачиваемые ею, с символическим узором, изображающим двух птиц, становятся мистическим мостом, соединяющим двух влюбленных друг в друга людей. Силу этой мистической связи признала, в конце концов, и сама Хозяйка, поставившая вначале Данилу перед нелегким выбором: «С ней пойдешь – все мое забудешь, здесь останешься – ее и людей забыть надо» [Бажов 2019: 199]. Однако после выбора Данилой земной жизни вместе с любимой Катериной Хозяйка

признает свое поражение и одновременно проявляет благородство, оставив ему в подарок память о полученном в Горе мастерстве, кроме тайны «каменного цветка», который выглядит как «большие зеленые колокольцы малахитовы, и в каждом сурьмяная звездочка» [Там же: 144].

М. Никулина писала об образе уральского мастера: «Урал...по праву считается землей мастеров. Вся история Урала – становление и бытование мастерства, и героем уральских сказов может быть только мастер. На Урале мастерство всегда было главным критерием оценки человека: стоящий мастер и пустой человек – по аналогии с камнем: отборный малахит и пустая порода» [Никулина 2007: 17].

Освобождение от негативной семантики образа малахита у Бажова происходит только в сказе 1942 г. «Железковы покрышки». Впервые образ Евлаха Железко появляется у Бажова в сказе 1939 г. «Травяная западенка», где о нем рассказывает дед Слышко и где он выступает в образе мастера, у которого всегда был отличный малахит для различных поделок. Из-за этого многие подозревали, что он знает тайну «травяной западенки», скрывающей отличный камень. В сказе «Железковы покрышки» тайна малахита Евлахи Железко, Евлампия Петровича Медведева, раскрывается. В этом сказе речь идет уже не о природном камне-малахите, находящемся под властью Хозяйки Медной горы, но о малахите, сделанном благодаря искусству Мастера, что превращает его в «родной» камень «небывалой радости» [Бажов 2019: 407]. При этом его практически невозможно отличить от природного малахита, так как сделанные из него покрышки для альбома, подарок царице, выглядят как «вешняя трава под солнышком, когда ветерком ее колышет <...> одним словом, мастерство» [Там же: 400].

В сказе затрагиваются две злободневные темы для постреволюционного и, тем более, военного творчества Бажова. Во-первых, это тема революции. Во-вторых, тема превосходства российских (уральских) камнерезов над иностранными, в данном случае французскими, ювелирами. Действие сказа происходит после Революции 1905 года, но перед началом

Первой мировой войны. Можно предположить, что юбилей царицы, о котором идет речь, на самом деле связан с празднованием 300-летия дома Романовых, отмечавшимся в марте 1913 г. Хотя, может быть, царский заказ приурочен к 35-летию Александры Федоровны (1907 г.), когда она уже родила наследника престола царевича Алексея. «Память» революции проявляется в сказе в том, что царица не любит камни «с краснинкой» (красный цвет – символ революции), поэтому малахит оказывается наиболее подходящим поделочным камнем: «...самому вислоносому дураку покажи, и тому весело станет» [Там же: 398].

После изготовления малахитовых покрышек для альбома мастерством Евлахи заинтересовались ювелиры из Франции, узнав, что он использовал не природный камень, а «сделанный». Однако все попытки французского ювелира, приехавшего в мастерскую Евлахи, узнать секрет изготовления камня, оказались напрасными, хотя за его раскрытие тот предлагал уральскому камнерезу 1000 рублей, огромные по дореволюционным меркам деньги. В.В. Блажес, характеризуя поступок Евлахи Железко, пишет, что он «поступил с чужеземцем так, как поступил бы любой малахитчик, горщик, доменный мастер, – секреты профессии всегда передавались только родственникам или людям своего социального круга» [Блажес 2007: 132].

Важным аспектом в осмыслении образа малахита в этом последнем по времени написании сказе Бажова является то, что в «Железковых покрышках» малахит уже лишен негативной коннотации прежних сказов, где природный камень находится во власти Хозяйки. В сказе 1942 года он олицетворяет собой новую магию камня. Эта новая магия камня, по Бажову, была связана как с предчувствием революции 1917 года (действие сказа происходит после революции 1905 года), так и с возросшим мастерством уральских камнерезов, проникнувших в «тайную силу» камня, который «в сердце весну делает, радость человеку дает» [Бажов 2019: 404].

Евлаха Железко, работая с рукотворным малахитом, уже не стоит перед выбором, который определял поведение Данилы-мастера, вынужденного

заключать союз с Тайной силой. Следовательно, по отношению к нему уже невозможно говорить, используя терминологию Е.Н. Ишуниной, о мотиве платы за дар гения, который находит отражение не только в сказах Бажова, но и в повести И. Шмелева «Неупиваемая чаша». Е.Н. Иншунина пишет: «одаренность гения — своего рода проклятие для человека. Он может, подобно Даниле, или отказаться от своего дара и умереть как гениальный художник, или, подобно Илье Шаронову, последовать ему и умереть физически» [Иншунина 2004: 40]. В любом случае Данила-мастер, вернувшись к людям из каменного сада Хозяйки Медной Горы, «забывает тайну красоты; земному миру эта тайна оказывается недоступной» [Там же: 40]. Евлаха, напротив, открывает миру не вечную «тайну» красоты каменного царства Хозяйки, но красоту высшего мастерства работы с малахитом, превратившей его в камень «небывалой радости».

М.А. Литовская, анализируя образ Мастера у Бажова, вписывает его в контекст других произведений советской литературы рубежа 1920–1930-х гг., где, так или иначе, поднималась «производственная» тема, А. Платонова, М. Булгакова, Б. Пильняка, Л. Леонова, В. Катаева, Ю. Крымова. Всех этих авторов объединяет то, что у них на первый план выходит не просто так называемый специалист в той или иной области производства, «спец» как говорили в то время, но именно Мастер. Его нельзя охарактеризовать просто как хорошо работающего человека: «Именно он задумывается над сложнейшими, выходящими за рамки обыденности проблемами. Мастерство — результат не трудолюбия, но дара, уникальности мировидения, которым обладают очень немногие» [Литовская 2004: 15]. Ярким примером такого Мастера является у Бажова Данила-мастер, которого «снедает тоска по невозможному — сначала — на земле — от невозможности перейти границу между живым и искусственным, добиться воплощения чаемой красоты, потом — в горе — от невозможности снова жить среди людей, наконец, снова на земле — по забытому идеальному видению Каменного цветка. На эти страдания мастер идет из-за раздвоенности своей натуры: приверженность

земному и потустороннему не может осуществляться одновременно, выбор чреват либо смертью, либо жизнью с вечным осознанием собственного несовершенства, невозможности достижения идеала и упущенных возможностей» [Литовская 2004: 16]. Тем не менее, именно Мастера «выступают как более или менее удачливые “угадыватели” истины, обладающие способностью проникновения в суть вещей» [Там же: 16]. Следует добавить только один момент: жизнь Мастера на границе «земного» и «потустороннего» миров у Бажова подпитывалась не только спецификой сказовой фантастики как таковой, но и тем обстоятельством, что они работали с камнем, в данном случае, с малахитом, наделяемым на Урале безусловной магической силой.

В.В. Блажес обращал внимание на то, что именно применительно к малахиту как к «основному» уральскому камню у Бажова применима иерархия мастеров. Среди камнерезов и гранильщиков «есть такие, как Прокопич – “первый” мастер, и есть безымянный гранильщик, у которого азы ремесла постигал Митя: “так себе средненький был, второй, а то и третьей цены камешек делал”. Между ними как бы располагаются все остальные, кроме “старого мастера”, который еще учил Прокопича, но этот “дедушко” уже давно не работает. Особняком стоит Данила. Все знали, что он побывал у Малахитницы и его “по работе звали горным мастером. Против него никто не мог сделать”» [Блажес 2004: 116]. Горные мастера у Бажова находятся в распоряжении Хозяйки Медной Горы, которая как бы находится на самой вершине камнерезного горного мастерства, так как она знает тайну «красоты» камня, тайну, недоступную человеку, если он хочет остаться человеком. Не случайно в сказе «Каменный цветок» Данило, увидев красоту каменных цветов Малахитницы, выражает сомнение в возможности для человека создать подобную красоту: «“Не найдешь камня чтобы так-то сделать”, на что она отвечает: “Кабы ты сам придумал, дала бы тебе такой камень, а теперь не могу”. – сказала и рукой махнула» [Бажов 2019: 144]. В результате Данила оказывается перед выбором: или остаться в Горе Горным

мастером или остаться на земле «первым» Мастером.

С образом малахита как основного камня Уральских гор, символизирующего собой красоту Хозяйки Медной горы, не случайно она так часто появляется в «малахитовом платье»: «Из шелкового, слышь-ко, малахиту платье. Сорт такой бывает. Камень, а на глаз как шелк, хоть рукой погладить» [Там же: 25] – неразрывно связана тема медного изумруда. Академик А.Е. Ферсман называл «знаменитый уральский изумруд» «славой и гордостью Урала» [Ферсман 1974: 23]. У Бажова медный изумруд или диоптаз, водосодержащий силикат меди [Банк 1978: 57] появляется в двух сказах: «Медной горы Хозяйка» и «Сочневы камешки». Этот минерал, который в XIX в. считали разновидностью настоящего изумруда, «то густого темного цвета, прорезанный трещинами, то сверкающий яркой, ослепительной зеленью» [Ферсман 1974: 66], наделялся в сказах исключительной магической силой. По преданию, он рождается из желчи змеи, что само по себе символично, так как змеи и ящерицы рассматриваются в качестве зооморфных символом Хозяйки Медной горы, ее животных ипостасей. По мнению О.И. Гамали и О.Б. Каневской, «медный изумруд, символизируя абсолютную власть каменной силы, является воплощением тайного богатства гор, недоступного простым смертным, подобно тайне каменного цветка (символические значения: сила, тайна, богатство, потустороннее, смерть)» [Гамали 2016: 32].

На востоке существовало поверье, что изумруд ослепляет змей. Античные изумруды в большинстве случаев происходили из копей Клеопатры в Верхнем Египте. Г. Смит справедливо полагал, что «несравненный изумруд давно стоит в ряду наиболее дорогих драгоценных камней. Даже Плиний помещал изумруд на третье место, хотя ему были известны только сравнительно плохие камни из Египта и, возможно, с Урала» [Смит 1984: 307]. Английский минеролог так писал об уральских изумрудах: «Изумруды значительно лучшего качества, чем камни из Египта, были найдены в темных слюдяных сланцах вместе с другими минералами

бериллия – хризобериллом и фенакитом, а также с топазом и турмалином на восточном склоне Уральских гор близ реки Токовая, приблизительно в 80 км. к востоку от Свердловска – города, история которого тесно связана с добычей и огранкой драгоценных камней. Месторождение случайно нашел крестьянин в 1830 г., заметив несколько зеленых камней среди корней поваленного дерева. Два года спустя начали систематические разработки, и копи действовали на протяжении двадцати лет, после чего были закрыты. Благодаря повышению цен на изумруды копи вновь начали действовать в начале текущего столетия (речь идет о XX веке – Я. Ю.), и с тех пор разрабатывались с перерывами до настоящего времени» [Там же: 314].

Г. Смит подчеркивает, что «название “изумруд” всегда употреблялось для обозначения камней зеленого цвета. Вначале так обозначали хризоколлу – непрозрачный зеленоватый камень, а позднее это название стали использовать для обозначения бесцветной разновидности берилла травянисто-зеленого цвета, для которого оно употребляется и поныне. Восточный изумруд – это зеленый корунд. В XVIII в. зеленый турмалин, только что появившийся в Европе, обычно назывался бразильским изумрудом. Название “уральский изумруд” пробовали употреблять для обозначения зеленого граната с Уральских гор: чаще этот камень называли (опять-таки неправильно) хризолитом. Литиевый изумруд, медный изумруд, капский изумруд и африканский изумруд – это, соответственно, гидденит (зеленый, или благородный сподумен), диоптаз, пренит и зеленый флюорит» [Там же: 177–178].

В сказе «Медной горы Хозяйка» медный изумруд – это слезы Хозяйки, которые она, отпуская Степана к его невесте Настасье, дает ему в качестве прощального дара кроме малахитовой шкатулки со словами: «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. Полнёхонька горсть. – На-ко вот, возьми на разживу. Большие деньги за эти камешки люди дают. Богатый будешь – и подает ему. Камешки холодные, а

рука, слышь-ко, горячая, как есть живая, и трясется маленько» [Бажов 2019: 32–33]. Тем не менее, эти слезы Хозяйки Медной горы впоследствии сыграют роковую роль в судьбе Степана, который так и не сможет забыть «каменную девку». Он не продаст ее «слезы», но будет тайно хранить их до самой своей смерти, которая настигнет его у Красногорского рудника, с которого он когда-то, выполняя просьбу Хозяйки, велел убираться заводскому приказчику по прозвищу Душной козел. В сказе медный изумруд символизирует собой особые, человеческие, отношения между Хозяйкой и Степаном. Не случайно она подает их ему горячей, «живой» человеческой рукой, которая от волнения еще трясется немного. Тема слез Хозяйки повторяется в сказе еще один раз, когда отправившиеся на поиски Степана люди видят над его телом большую зеленую ящерку, «голову подняла, а слезы у ей так и капают» [Там же: 36]. Обычно считается, что камешки, которые нашли в крепко сжатой руке мертвого Степана, это «слезы» Хозяйки, подаренные ему при расставании. Но, можно предположить, что это слезы Хозяйки-ящери, которыми она прощалась с умирающим Степаном. В сказе «один знающий», посмотрев на «зернышки зелененькие», говорит: «Да ведь это медный изумруд! Редкостный камень, дорогой. Целое богатство тебе, Настасья, осталось. Откуда только у него эти камешки?» [Там же: 37]. Однако при попытке достать камешки из руки Степана они рассыпаются в прах. Как мы помним, первые слезы Хозяйки давались ему и его семье «на разживу». Вряд ли бы Хозяйка лишила семью поддержки после смерти Степана, если бы это были те самые слезы-изумруды. Другое дело слезы ящери над умирающим Степаном. Они принадлежат только герою и Хозяйке, и никто не имеет на них права.

Когда Бажов изображал Хозяйку Медной Горы в образе ящерицы, он следовал вполне определенным преданиям старателей. В очерке «У старого рудника» он пишет: «Ящерицы и змеи обычного типа у старателей считались только слугами, пособниками. Среди ящериц одна была главной. Она иногда превращалась в красивую девицу. Это и была хозяйка горы» [Бажов 2019:

744].

При этом Бажов очень точно передал минералогические качества «медного изумруда» (диоптаза), включая его спайность – способность кристаллов раскалываться или расщепляться по определенным кристаллографическим направлениям, наполнив данное качество камня глубокой сказовой символикой. У Бажова камни раскалываются не из-за своих физических качеств, но потому, что они символизируют скорбь Хозяйки-Малахитницы по своему любимому человеку.

Г. Смит так описывал диоптаз: «Диоптаз обладает очаровательным изумрудно-зеленым цветом, но он редко образует достаточно крупные, пригодные для огранки кристаллы. Кроме того, он довольно мягок, а его отличная спайность затрудняет обработку и ношение этого камня. Диоптаз сначала принимали за изумруд. После того как установили истинную природу этого минерала, ему дали название “диоптаз” от греческих слов *δια* “сквозь” и *οπτοξ*. и “видимый”, потому что внутри кристаллов различимы зарождающиеся трещины спайности. “Медный изумруд” – нежелательное название этого минерала» [Смит 1984: 410].

«Диоптаз относится к числу редких минералов и не имеет промышленного значения. Хорошо ограненные природные кристаллы пользуются большим спросом скорее как коллекционный материал, а не как драгоценные камни» [Там же: 411].

Противоположностью медного изумруда как камня мистически-трагического, не приносящего человеку богатства и счастья, выступает шлак, «соковина дорожная», из которой Митюнька, сын Данилы-мастера, делает свою «хрупкую веточку», превращая ее в настоящее произведение искусства. «Хрупкая веточка» сказа – ветка крыжовника, выточенная из полевого шпата (ягоды) да змеевика (листья) и выглядящая абсолютно как живая в соответствии с замыслом художника: «в каждой ягодке ровно зернышки видно и листочки живые, даже маленько с изъёнами: на одном дырки жучком будто проколоты, на другом опять ржавые пятнышки пришлись. Ну, как есть

настоящие» [Бажов 2019: 326].

В этом сказе Бажов четко противопоставляет два вида мастерства камнереза, два отношения к камню, которые воплощают собой Данила и Митюха, отец и сын. По мнению Л.И. Скорино, главная ошибка Данилы в том, что «он не идет дальше наблюдений, дальше слепого подражания природе. Материал подчиняет его себе. Данила не привнес в работу творческой выдумки, поэтической обобщающей мысли и поэтому терпит неудачу» [Скорино 1947: 124]. Хочется углубить мысль исследователя: принципиальное отличие мастерства отца и сына заключается в том, что для Данилы речь о материале даже не стоит. Он знает, что его «каменный цветок» будет только малахитовый, несмотря на то, что это даже физически невозможно, о чем прямо говорится в сказе «Хрупкая веточка», где дается четкое противопоставление простого «здешнего камня», чтобы «ягоды точить» людям на радость, серьезным дорогим камням: малахиту и хризолиту: «В наших краях, известно, хризолит да малахит больше попадаются. Хризолит тоже дешево не добудешь, да и не подходит он, *а малахит только на листочки и то не вовсе годится: оправки либо подклейки требует*» (выделено мной – Я. Ю.) [Там же: 324]. Последняя фраза про малахит показывает всю утопичность замысла Данилы Мастера создать каменный цветок полностью из малахита.

Митюха считает, что каждая «каменная ягода» требует своего камня, то есть нет такого идеального камня, из которого можно было бы выточить любую «каменную ягоду», олицетворяющую собой принцип абсолютной красоты. Еще до него у мастеров по «каменным ягодам» сложилась традиция: «Черну, скажем, смородину из агату делали, белу – из дурмашков (белый кварц – Я. Ю.), клубнику – из сургучной яшмы, княженику – из мелких шерловых шаричков клеили. Одним словом, всякой ягоде свой камень» [Там же: 323]. Молодой мастер Митюха думает, из какого «вовсе дешевого здешнего камня» [Там же: 325] каменную поделку гнать. На помощь герою приходит Хозяйка Медной горы, поставившая на станок Митюньке

«большую плитку змеевика, а на ней, как на подносе, соковина дорожная» [Там же: 325], что приводит героя в настоящий восторг: «такого материала возами вози, а сделать из него, видать, можно, если со сноровкой выбрать да постараться. Что только?» [Там же: 325]. И опять на помощь приходит Хозяйка, предложившая ему на выбор три ягодных веточки на репейнике: черемуховую, вишневую и ветку спелого крыжовника. Однако свой правильный выбор – «крыжовник ему милее пришелся и к матерьялу ровно больше подходит» [Там же: 325] – мастер осуществил сам, за что удостоился похвалы Хозяйки: «Только подумал – рука-то его по плечу и погладила: «Молодец, дескать! Понимаешь дело!» [Там же: 325–326]. Можно согласиться с мнением Л.И. Скорино, что Митюньке «удается достичь “согласия с натурой”, то есть гармонии между поэтическим замыслом и материалом, отсюда жизненность его творений» [Скорино 1947: 134].

На примере сказов «Каменного цветка» и «Хрупкой веточки» Бажов, по мнению А.Д. Еремеевой, доносит по читателя важную педагогическую идею о том, что «самым лучшим способом и средством воспитания является труд, в частности – труд камнерезный как процесс сложный и творческий, самым лучшим методом – беседа и собственный пример» [Еремеева 2022: 236]. При этом А.Д. Еремеева отмечает, что в сказовой действительности «в качестве главных учителей жизни порой выступают чудесные персонажи: Хозяйка Медной горы, Голубая змейка, бабка Синюшка, Великий Полоз и другие. Они уже действуют напрямую, даруя благо или карая за прегрешения» [Там же: 236]. Не только взаимоотношения Медной горы Хозяйки со Степаном и Данилой-Мастером, но и похвала Хозяйки Митюньке, действительно, это подтверждает.

В горнозаводской культуре Урала именно Мастер является воплощением идеальной личности, которая, несмотря на все свои слабости, все же выражает некий эталон взаимоотношения человека и Тайной силы.

В иерархии Мастеров Митюнька занимает самый высокий уровень «земных» Мастеров. В.В. Блажес характеризовал данный уровень

следующим образом: «Мастера работают по принципу подобия, основному принципу народного ремесла, народного творчества, который на практике всегда сопрягается с соревновательностью: каждый стремится за счет подбора материала, проработки деталей сделать свою поделку выразительнее, чем у соседа, а самые способные пытаются что-то изменить в каноне, например, Митя, про которого прямо говорится: “...весь этот установ перенять перенял, а нет-нет и придумает по-своему”, и старый мастер отметил, что у парня есть “дарованье”, “выдумка”, т.е. творческая фантазия. Талантливый мастер в конечном итоге мог в чем-то изменить, дополнить канон, но не выйти за рамки эстетического принципа подобия и нормативности искусства своего времени. Мастер успешно работал в рамках этого искусства, создавал подлинно художественные ценности, как тот же Митя, при этом окружающая природа часто бывала своеобразным образцом» [Блажес 2004: 117].

Однако «тонкость» работы Мастера оказывается непонятой старым барином, для которого самым важным критерием красоты камнерезного дела оказывается стоимость используемых камней. Поэтому он вначале похвалил поднесенную ему приказчиком в бархатной коробушечке в качестве подарка для дочери-невесты веточку, но когда узнал, что сделана она из змеевика да шлака, пришел в бешенство: «Что? Как? Из шлаку? Моей дочери?» [Бажов 2019: 327] и растоптал ее в пыль.

По сравнению с «хрупкой» красотой каменной веточки крыжовника образ малахита в данном сказе оказывается, как мы уже отмечали выше, наиболее «зловещим». Он выступает в роли камня танатологического, вызывающего болезни и приближающего смерть мастеров, работающих с ним. После того как по приказу барина Даниле вдвое увеличили оброк, дом мастера превратился в настоящую малахитовую мастерскую: «Данило уж вовсе стариком глядит, старшие братья покашливают, да и на малых смотреть невесело <...> Известно, над малахитом-то песни не запоешь и на разговор не тянет» [Бажов 2019: 324–325]. При этом не надо забывать, что

сама по себе соковина дорожная не является камнем, представляя собой пример металлургического шлака – материала, получаемого при выплавке руд металлов.

Третьим камнем, помимо малахита и медного изумруда, олицетворяющим собой литическую власть Уральских гор, является у Бажова хризолит. Л.И. Скорино, вспоминая свою беседу с писателем 24 мая 1943 г., писала: «Бажов делит свои сказы на две группы: “Взрослого тона и детского тона”» [Скорино 1947: 171]. К первым Бажов относит «Каменный цветок» и ему подобные, ко вторым – «Огневушку-поскакушку». По мнению исследовательницы, сказы «детского тона» «не драматичны, как сказы “взрослого тона”, а наоборот, оптимистичны, пронизаны веселым лукавством рассказчика и всегда заканчиваются призывом не удовлетворяться найденным, а снова искать, открывать. Концовки этих сказов говорят: мир еще не изведен до конца: природа таит огромные богатства, которые ждут еще своих добытчиков; работы – непочатый край, принимайся за дело!» [Там же: 173]. Конечно, финальное предложение цитаты навеяно пафосом социалистического строительства, когда горнорудные разработки послевоенного Советского Союза хорошо оттеняли труд дореволюционных уральских рудознатцев. Но «Серебряное копытце», благодаря своему оптимизму и прекрасно обрисованному образу девочки Даренки, относится к сказам «детского тона», прославляя красоту хризолита – камня, являющегося даром уже не Хозяйки медной горы, но лесного козла с серебряным копытцем, которым он высекает драгоценные камни. Не случайно в сказе «Дорогое имячко», где изображается жизнь автохтонного населения Урала, «старых людей», в архаическую эпоху, эпоху «чуди белоглазой», читаем: «Золота этого...кразелитов...меди...полно было. Бери, сколько хочешь. Ну, только стары люди к этому несвычны были. На что им? Кразелитами хоть ребятишки играли, а в золоте никто и вовсе толку не знал» [Бажов 2019: 9].

Н. Ларионова писала о хризолите: «Драгоценный прозрачный камень, разновидность минерала из группы оливина (перидота). Хризолит относится

к ювелирным камням второго разряда, имеет высокую твердость, блеск стеклянный, на изломе до жирного; прозрачен. Цвет хризолита золотисто-зеленый, оливково-зеленый, коричневато-зеленый, табачно-травяной. Встречается на Северном и Полярном Урале, применяется как ювелирный камень — чаще всего его гранят для вставок в кольца, серьги, броши, диадемы. Оправляют хризолит всегда в золото» [Ларионова 2007: 458].

У минерологов долго шел спор, какой именно камень считать настоящим хризолитом? Г. Смит свидетельствует: «С названием “хризолит” связана некоторая путаница. Это слово – синоним названия “оливин” (или “перидон”, как предпочитают говорить ювелиры), но часто оно неправильно используется для обозначения совершенно иного минерала – хризоберилла. Восточный хризолит – это желтовато-зеленый корунд, но иногда так называют хризоберилл такого же оттенка. Бразильский хризолит, аквамарин-хризолит и саксонский хризолит – это хризоберилл, берилл и топаз соответственно» [Смит 1984: 178–179].

Оливин – «красивый бутылочно-зеленый драгоценный камень, который благодаря своему изысканному цвету заслужил у почитателей поэтическое названье “вечерний изумруд”, высоко ценился у любителей камней и украшал многие высокохудожественные ювелирные изделия на протяжении многих лет» [Там же: 353]. В русском языке ювелирные изделия именно из этого минерала обычно называли хризолитом. Тем не менее, Г. Смит не скрывает, что само название «хризолит» «на протяжении веков использовали для обозначения разных минералов, в частности, одно время оно считалось синонимом названия “пренит”. Кроме того, хризолитом называли желтоватую разновидность хризоберилла» [Там же: 353].

Г. Смит подчеркивает, что долгое время термин «хризолит» употреблялся для обозначения зеленых гранатов, найденных на Урале. «Это название было чрезвычайно неудачным, и не только потому, что цвет камня скорее травянисто-зеленый, а не оливковый, но также и потому, что этот термин (“хризолит”) постоянно используется в минерологии для обозначения

камня, известного в ювелирном деле под названием “перидот”» [Там же: 176]. Г. Смит объясняет эту путаницу в названиях тем, что в XIX в., благодаря присутствию на рынке большого количества не слишком привлекательных желтовато-красных гранатов, добываемых в Богемии, гранат фактически начал рассматриваться как «золушка» среди драгоценных камней. Именно поэтому «красные гранаты, найденные вместе с алмазами на рудниках в Кимберли, и зеленые гранаты с Урала получили явно более привлекательные, но, конечно, совершенно неправильные названия “капские рубины” и “уральские изумруды”, или “хризолиты”» [Там же: 334]. «Употребление слова “хризолит” применительно к гранату, – подчеркивает Г. Смит, – особенно недопустимо, так как этот термин давно применяется для обозначения ценного и совершенно отличного минерала – магнезиально-железистого силиката, разновидность которого, называемая перидоном, высоко ценится как драгоценный камень» [Там же: 334].

Наиболее ценной разновидностью граната является демантоид, который назывался «уральский изумруд», «уральский оливин», «уральский» и «сибирский» хризолит. От других зеленых драгоценных камней демантоид «легко отличить по высокому показателю преломления, отсутствию двупреломления и сильной дисперсии. Демантоиды найдены лишь на Урале, причем наилучшие экземпляры происходят из Сысертского района, где они встречаются в серпентинитах на речке Бобровке, притоке реки Чусовой» [Там же: 346]. Доктор геолого-минералогических наук В.П. Петров, выступающий редактором и комментатором книги Г. Смита, по сути дела именно с демантоидом связывает хризолит бажовских сказов. Он пишет: «Добыча демантоида велась в россыпях в двух районах Урала; во-первых, в окрестностях Полдневского завода, который прекрасно описан в сказах П.П. Бажова, и, во-вторых, в окрестностях Нижнего Тагила. По иронии судьбы в обоих случаях речки, в отложениях которых встречался демантоид, называются Бобровками. После революции добыча демантоида на Урале не производилась» [Петров 1984: 346].

В дореволюционную эпоху добывать хризолит для себя и на продажу рабочим запрещалось. Б.С. Рябинин, описывая поездки с Бажовым по Уралу летом 1939 г., включает в свой рассказ воспоминания старых старателей о хризолитовых приисках близ Полдневой, едва ли не единственных на Урале. Старый старатель вспоминает: «Крадче (украдкой, тайно – Я. Ю.) добывали. Запрещали хризолит-то искать. А все равно робыли. Ночью робыли, а днем в горах скрывались. Лесники нагонят, кричат: “Вот они!” – и давай дуть! Изобьют до крови. Телеги, снасть изрубят. Почитай, все село пересидело в тюрьме (в тюрьме – Я. Ю.) за хризолит» [Рябинин 1986: 288].

Хризолит из-за его красоты часто называли «вечерним изумрудом». Но если медный изумруд в сказах Бажова часто олицетворял трагическое начало, «слезы Хозяйки Медной горы», «вечерний изумруд» – хризолит, безусловно, начало позитивное. В статье О.И. Гамали и О.Б. Каневской отмечается, что хризолиты, «в отличие от малахита и медного изумруда, предназначены не для высших сил, а для людей и приносят счастье в их жизни <...> хризолиты служат символом не столько материального, сколько духовного дара: чудесные самоцветы исчезают сразу, как утром выпадает снег, и все попытки отыскать их обречены на неудачу; Кокованя успел нагрести только полшапки. Но, главное, этот дар позволяет героям жить с верой в поэтический миф о добрых духах – силах природы (Серебряное Копытце, Огневушка-Поскакушка), которые щедры только к хорошим людям. Слово хризолит в сказах П.П. Бажова приобретает символические значения: духовный дар, радость, красота, детство, древность, непостоянство, временность» [Гамали 2016: 33].

Детство в сказах Бажова часто неразрывно связано с понятием сиротства. Е.В. Харитоновна отмечала, что «образ сироты в сказах П.П. Бажова относится к числу постоянных. Сиротами в сказах нередко являются дети: Данилко Недокормыш (“Каменный цветок”), Даренка (“Серебряное копытце”), Дениско (“Жабреев ходок”) Федюнька (“Огневушка-Поскакушка”), Таютка (“Таюткино зеркальце”), Васенка

(“Ключ земли”). Главным в осмыслении образа ребенка-сироты является мотив отсутствия заступника. Рядом с образами сироток возникает образ злой мачехи как потенциальной или актуализированной угрозы благополучию сироты (“Таюткино зеркальце”, “Серебряное копытце”, “Огневушка-Поскакушка”, “Шелковая горка”). В сказках П.П. Бажова судьбу сироток устраивают старики – воплощение принципов народной этики: Федюнька идет жить к дедке Ефиму, Прокопъич “вместо отца” Даниле, Кокованя “берет в дети” Даренку» [Харитоновна 2004: 20]. Как следствие, «тайная сила» в сказках «детского тона» компенсирует детям-сиротам их социальную ущербность.

А.Д. Еремеева, говоря о педагогическом начале сказов Бажова, справедливо отмечала, что в сказках Бажова «лучшими учителями-воспитателями подрастающего поколения являются люди преклонного возраста, старики – дедушки и бабушки. И здесь речь идет не столько о процессе обучения, сколько именно о воспитании» [Еремеева 2022: 233]. В качестве примера исследовательница называет героев бажовских сказов о камнях и металлах. Это и Прокопъич, который жалеет, и, по-своему, балует Данилку-недокормыша в «Каменном цветке», и дед Семеныч, который помогает разбогатеть детям хвораго мужика Левонтия («Про Великого Полоза»), и Кокованя, заменивший семью сироте Даренке в «Серебряном копытце», и дед Ефим – единственный близкий человек Федюньки из сказа «Огневушка-поскакушка». Женщины преклонного возраста в качестве воспитателей и хранителей народного этике встречаются реже. Однако можно назвать бабушку Лукерью из сказа «Синюшкин колодец» и бабушку Анисью из «Чугунной бабушки», которая, хотя «и не показана как воспитатель нового поколения, но именно она становится воплощением гармонии бытия» [Еремеева 2022: 233–234].

В случае с «Серебряным копытцем» Бажов планировал изменить финал сказа, превратив полшапки драгоценных камней в более увесистый сундучок, который наполняется самоцветами перед тем, как у Коковани и

Даренки остается последний камешек. И основной «дарительницей» в этом новом финале должна была выступить пропавшая вместе с Серебряным копытцем Муренка: «Вот Даренка и повздыхала: как, дескать, дальше-то жить будем, когда последний камешек проедем. Подумала так и слышит, будто рядом кошка фыркнула. Огляделась – никого нет. Спросила Кокованю: “Дедо, ты ничего не слышал?”. А старик и говорит: “Слышал, вроде как наша Муркнка фыркнула, ровно ей что не по нраву пришлось”. Даренка тут и созналась в своих думках. Кокованя ее укорил: “Зря ты, девушка, подумала. Не нами сказано: лениться да унывать не будешь, завсегда хлеба добудешь”. Только он это промолвил, Даренка слышит, в сундучке, где камешки лежали, что-то зашуршало. Поглядела, а он полнехонек. Да еще новенькие камешки появились, каких раньше не было. Показала Коковане, он и объяснил: “Такую штуку гранильщики зовут – кошачий глазок. Ничего камешек, подходящий, в цене”» [Бажов 2019: 120]. «Кошачий глаз», хризоберилл, действительно достаточно ценный ювелирный камень, который добывали на Среднем Урале на Малышевском месторождении. Введение этого камня в сказ не нарушило бы историческую правду добычи самоцветов на Урале. Однако благодаря такому финалу, во-первых, снижалась ценность первого «дара», дара Серебряного копытца. Во-вторых, и это главное, «духовный дар» заменяется даром материальным, а у Бажова, даже по отношению к сиротам, например, к Даренке, камни никогда не становятся источником обогащения. Об этом писала Л.И. Скорино, отмечая, что в сказах Бажова отсутствует характерный для фольклорной сказки и для горняцких «тайных сказов» мотив волшебного обогащения: «Герои Бажова, как правило, не богатеют, а получают или берут из “земельного богатства” немного – столько, сколько им для жизни нужно» [Скорино 1947: 180]. Более того, отсутствует у Бажова и понимание богатства как случайной удачи: «Вмешательство “тайной силы” в дела людей никогда не означает для героев Бажова снятия всех жизненных препятствий, оно не приносит богатства, легкой, праздной жизни. Размеры сказочных сокровищ... всегда очень скромны» [Там же: 181].

Для сравнения можно вспомнить, как Бажов, редактируя сказ «Малахитовая шкатулка» для первого издания сборника, исключает из него слова некоторого «знающего человека», обещавшего Настасье после продажи шкатулки богатства «на весь век». Эти слова присутствовали в журнальном варианте сказа, напечатанного в «Красной нови».

Тем не менее, в литических сказах Бажова «детского тона» никогда нет такого печального финала, какой мы находим в рассказе Д.Н. Мамин-Сибиряка «Вертел». Главным героем рассказа является 12-летний чахоточный мальчик Прошка, в обязанность которого входит каждый день по 12–14 часов вертеть тяжелое колесо в душной, наполненной ядовитой наждачной пылью гранильной мастерской. Прошку не спасает даже помощь доброй барыни Анны Ивановны, которая, покупая в мастерской аметисты, пожалела ребенка, прикованного к колесу, пригласила его приходить к ней в дом по воскресеньям учиться грамоте, сытно кормила и позволила играть со своим сыном Володей. Володя, очарованный работой Прошки, стал проситься у матери, чтобы его тоже отдали работать в мастерскую, где он бы стал, как и Прошка, *вертел*.

Однако для самого Прошки уральские самоцветы оказываются губительными, хотя Д.Н. Мамин-Сибиряк подробно описывает как процесс огранки камней, так и основные камни, с которыми работают мастера, большинство из которых те же, как и в сказах Бажова. В «Вертеле» «в результате (работы гранильщиков – Я. Ю.) получались играющие разными цветами драгоценные и полудрагоценные камни: изумруды, хризолиты, аквамарины, тяжеловесы (благородный топаз), аметисты, а больше всего – раухтопазы (дымчатого цвета горный хрусталь) и просто горный бесцветный хрусталь. Изредка попадали и другие камни, как рубины и сапфиры, которые Ермилыч (главный мастер – Я. Ю.) называл «зубастыми», потому что они были тверже всех остальных. Аметисты Ермилыч называл архиерейским камнем. Старик относился к камням, как к чему-то живому, и даже сердился на некоторые из них, как хризолиты. “Это какой камень? Прямо сказать, враг

наш, – ворчал он, пересыпая на руке блестящие изумрудно-зеленые зерна. – Всякий другой камень мокрым наждаком точится, а этому подавай сухой. Вот как наглотаешься пили-то...Одна маета”» [Мамин-Сибиряк 2000: 75–76]. В данном случае, хотя мастер и относится к самоцветам как к «живым» камням (сравни «болезнь живых камней» в эпистолярных Бажова), сами камни лишены какого-то мистического начала, выступая исключительно в роли маркера богатства, которым обладают господа. Не случайно и сам Прошка относится к самоцветам с открытой враждебностью, как и к людям, которые их покупают: «Для чего им эти камни, без которых так легко обойтись? Если бы господа не покупали камней у Алексея Ивановича (хозяина мастерской – Я. Ю.), ему пришлось бы бросить свою мастерскую, и только всего» [Там же: 83]. Отголоски мистического отношения к камням слышатся только в описании снов Прошки. Например, образ симпатизирующей герою барыни Анны Ивановны он видит вначале через зловещую призму ее любви к драгоценным камням: «Прошка видел во сне эту барыню, у которой камни были и на руках, и на шее, и в ушах, и на голове. Он ненавидел ее и даже сказал: “У! Злая...”. Ему казалось, что и глаза у барыни светились, как светит шлифованный камень, – зеленые, злые, как у кошки ночью» [Там же: 83]. Последний сон Прошки перед смертью тоже связан с камнями. Он видит в нем «целые груды граненых драгоценных камней: розовых, зеленых, синих, желтых. Хуже всего было, когда эти камни радужным дождем сыпались на него и начинали давить маленькую больную грудь, а в голове начинало что-то тяжелое кружиться, точно там вертелось такое же деревянное колесо, у которого Прошка прожил всю свою маленькую жизнь» [Там же: 90].

В сказах Бажова таких трагических сюжетов, связанных с жизнью сирот, нет, хотя, как мы помним, писатель не идеализирует жизнь мастеров, особенно работающих с малахитом и постоянно дышащих ядовитой каменной пылью. В сказе магический «дар» Серебряного копытца трансформируется в этиологический миф о происхождении хризолитов: «А по тем покосным ложкам, где козел скакал, люди камешки находить стали.

Зелененькие больше. Хризолитами называются. Видали?» [Бажов 2019: 120]. В последний раз образ хризолитов появится у Бажова в сказе «Золотоцветень горы» 1949 г., в котором рассказчик, старик Сидор Васильевич Климин, рассказывает о своей жизни, радуясь, что дожил до времени, когда сбылся старый поисковый сказ о золотоцветене горы. Однако поскольку в данном сказе в большей степени реализуется образ социалистического будущего Урала, мы рассмотрим его в следующем параграфе.

Здесь же хотелось бы обратиться к теме отрицательных героев в «каменном мире» сказов Бажова, которые оказываются недостойными владеть самоцветами уральской Горы и понимать высокую магию камня.

В кандидатской диссертации Е.В. Харитоновой дается анализ образа Горы не просто как центрального пространственного образа сказов Бажова, но освоенного чужого. При этом власть Горы и ее Хозяйки, Малахитницы, распространяется не только на самих рабочих-горщиков, но и на членов их семей. Примером влияния Горы на свое социальное пространство, по Е.В. Харитоновой, становятся чудесные предметы, например, малахитовая шкатулка, подаренная Хозяйкой Степану, или пуговка «из бутылочного стекла», обладательницей которой стала Танюшка, или обломки каменной чаши, которые сохраняет Катерина в сказе «Теплая грань». Напротив, мир, удаленный от Горы, воспринимается жителями заводского поселка как мир инородный, чужой, профанный [Харитоновна 2004].

Большинство отрицательных персонажей в сказах Бажова – это люди, враждебные «каменной силе» Горы, вступающие в прямой конфликт с Хозяйкой Медной горы и видящие в уральских самоцветах лишь средство обогащения и наживы.

Л.И. Скорино, первый биограф Бажова, выделяла две основные группы отрицательных персонажей в сказах Бажова. Это, во-первых, «праздные, вырождающиеся баре-заводовладельцы, вторая – “лакейские души” – приказчики, надзиратели, “щегари”. Все они объединены общим признаком – это люди, которые ничего не создают» [Скорино, 1947: 209]. Именно таким

героям не даются в руки камни, равно как и предметы, сделанные из этих камней, так как «в сказах Бажова никто не пользуется волшебной вещью, кроме героя-мастера, сделавшего ее, или того, кто учится мастерству» [Там же: 124]. Классификация Л.И. Скорино не свободна от характерного для 40-х гг. XX вв. социологизма, так как создается впечатление, что все отрицательные герои Бажова однозначно принадлежат к эксплуататарским слоям общества. Это не совсем так.

В сказовом мире писателя можно выделить, по крайней мере, 4 категории отрицательных героев в их отношении к камню и «каменной» силе Уральских гор.

К *первой* категории принадлежат баре и приказчики, которые вступают в прямой конфликт с Хозяйкой и ее Горой, желая перенести социальные отношения, существующие на Заводе, на горный мир. К подобным героям можно отнести Северьяна-убойцу из сказа «Приказчиковы подошвы» и Заграничную барыню из «Таюткина зеркальца». Северьян Кондратьич, приказчик из Полевского завода, характеризуется Бажовым как «лютый» герой: «Такого, как заводы стоят, не бывало. Из собак собака. Зверь. В заводском деле он, слышь-ко, вовсе не мараковал, а только мог человека бить [Бажов 2019: 49].

По справедливому мнению В.В. Блажеса, приказчик «трижды переступает через запрет: в первый раз нарушает 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 позицией земной власти) образом — вооружается пистолетом и благословением попа» [Блажес 2007: 319]. Под неписаным правилом понимается запрет бить плетью людей в забое, то есть непосредственно в каменном царстве Хозяйки. Два раза Хозяйка делает ему предупреждение. При этом во второй раз его ноги на вершок уходят в горную породу, хоть каелкой обивай. В третий раз он решается на прямое противостояние с Хозяйкой, стреляет в нее из пистолета, за что вначале «по

самое коленко зеленью оброс» [Бажов 2019: 59], то есть окаменел, врос в малахитовую глыбу, а затем – и по самую маковку. Символом напрасно прожитой жизни героя и его человеческой бесполезности становится тот факт, что в малахитовой глыбе, в которую оказался заключен приказчик, «где тело либо одёжа были, так всё пустая порода, а кругом малахит первосортный» [Там же: 62]. Эту «пустую породу» барин и похоронил как приказчика Северьяна. Единственным напоминанием о земной жизни героя оказываются новехонькие подошвы сапог с гвоздиками в три ряда. В «Таяткином зеркальце» заграничная барыня, во-первых, нарушает неписанный горный запрет: «женскому полу в шахту спускаться нельзя» [Там же: 62], а, во-вторых, прилюдно называет себя Хозяйкой горы, то есть она ведет себя перед настоящей Хозяйкой Горы как самозванка. При этом она не понимает простых законов устройства каменного царства, приказав вырезать из горы «каменную чашу – зеркало» и доставить себе в поместье. На самом деле чудесное каменное зеркало было создано огромным давлением оседающей в забое породы, следовательно, никуда из Горы унесено оно быть не может. В ответ на подобное самоуправство зеркало плюет в барыню рудой, и хотя, в отличие от Северьяна-убойцы, та осталась жива, но понесла самое страшное для женщины наказание: «с той поры всё дураков рожала. И не то что недоумков каких, а полных дураков, кои ложку в ухо несут и никак их ничему не научишь» [Там же: 364].

Вторая категория отрицательных героев «каменного царства» может быть охарактеризована как «лжедобытчики». Их основными отрицательными качествами становятся алчность и стремление при помощи дорогих уральских камней не только поправить свое материальное положение, но и повысить свой социальный статус в обществе. К подобным героям сказов можно отнести Ваньку Сочня из «Сочневых камешков», Яшку Зорко Облезлого из «Травяной западенки», Кузьку Двоерылко из «Синюшкина колодца». Всех этих героев Бажова объединяет одна черта: одно время они пытались работать в горе или на прииске, но отсутствие высоких моральных

качеств и желание разбогатеть любой ценой быстро сделали их маргиналами в рабочей среде, заставив стать или «вориной», думающим лишь о том, как «чужое в свой карман прибрать» как Кузька-Двоерылко [Там же: 268], или «нюхалкой-наушником промеж старателей» [Там же: 37] как Ванька Сочень, или турчаниновским щегарем как Яшка Зорко. Ванька Сочень пытается завладеть медным изумрудом, то есть повторить путь Степана из сказа «Медной горы Хозяйка», Яшка Зорко мечтает о малахитовой травяной западенке, Кузька-Двоерылко, неудавшийся старатель, хочет хитростью овладеть богатством бабки Синюшки, получить «полный колодец золота да дорогих камней» [Там же: 267], превзойдя в этом бесхитростного и честного Илью.

Двое из трех героев сказов гибнут. Смерть Кузьки-Двоерылки не показана, только бабка Синюшка рассказывает Илье, что «Двоерылко за богатством приходил. Сам в колодец угодил и кошель свои утопил, а твои-то перышки выплыли. Простой, видно, ты души парень» [Там же: 276]. Яшке Зорко и Ваньке Сочню Малахитница устраивает испытания, в зависимости от прохождения которых, определяется их дальнейшая судьба. Яшка Зорко, мечтающий через свадьбу с Устей-Соловьишной узнать тайну травяной малахитовой западенки ее отца, по совету Хозяйки, озвученному Устей, отказывается от брака ради богатства и, не найдя его, вначале лишается ума, а затем замерзает на Григорьевском руднике, под березой, став жертвой своей неумной алчности.

Ванька Сочень добывает на Красногорке медные изумруды, которые оказываются глазами бурых кошек, бегущих за ним со словами: «Мяу! Мяу! Отдай наши глаза!» [Там же: 77]. Желая удержать свое богатство, Сочень обращается за помощью как к знахарке бабе Колесишке, так и к попу, которые и вручают ему в качестве оберегов одна – собачью ягу, волчий хвост на шею, да медвежье салыце, а другой – крестик кипарисовый с Афон-горы. Однако все эти магические и священные артефакты оказываются бессильными перед магией Хозяйки Медной горы, которая устраивает

Сочню проверку, предложив нагрести из тайничка под огромным камнем изумрудов столько, сколько ему надо. Сочень набивает изумрудами огромный старательский кошель и, следуя наставлению Хозяйки, уносит все свое богатство для продажи приказчику: «Он тебя и наградит из своих рук. Потом из казны добавит. На всю жизнь будешь доволен. Столь отсыплет, что самому и домой не донести» [Там же: 79]. Само собой разумеется, что наградой Ваньке Сочню за его жадность да корысть, в которой он не боится признаться Хозяйке: «Камешков поискать пришел...В Степановой руке люди видели...» [Там же: 79], оказываются жестокие побои. Что же касается изумрудов, то они из старательского мешка Сочня не просто превратились в прах, а стали распространять такой дух, «ровно палую лошадь либо корову затащили» [Там же: 82]. За подобную дерзость, совершенную в присутствии старого барина, «отсыпали Сочню столько, что на своих ногах донести не смог — на рогожке в лазарет стащили» [Там же: 83].

Но все же Сочень остается в живых, возможно, потому, что один наказ Хозяйки он все же, хотя против своей воли, выполнил. Отдавая ему изумруды, она говорила: «Только, чур, уговор. Никому те камни не продавай. Ни единого, смотри! Сразу снеси все приказчику» [Там же: 79]. Впоследствии, показывая камни щегарю, Сочень мечтает отсыпать себе камешков, но щегарь сразу ведет его к приказчику со словами: «С таким-то кошельем не то что к приказчику, к царю можно идти» [Там же: 81]. Не рассказывает Сочень о встрече с Хозяйкой и о ее наказе и своей жене. Может быть, поэтому в сцене жестокого наказания Сочня присутствует элемент жалости по отношению к герою, в принципе, не свойственный сказовому отношению к социальным врагам: «Даже те, кому не раз случалось Сочня колачивать, пожалели маленько» [Там же: 83].

Третья категория антигероев у Бажова — это баре, любящие только дорогие камни и умеющие понимать их красоту. К подобным героям можно отнести старого барина «Хрупкой веточки» и молодого Турчанинова из «Малахитовой шкатулки».

Старый барин ищет «каменные подарки» на свадьбу своей дочери. «Хрупкая веточка» из змеевика и шлака, сделанная Митюхой, сыном Данилы-мастера, по совету и при помощи Хозяйки Медной горы, поданная ему приказчиком в «бархатной коробушечке», вначале нравится ему. Но затем он начинает мерять ее стоимость привычными категориями оценки драгоценных камней, что приводит, как мы видели выше, к трагедии не только Мастера, но и самого старого барина.

Впоследствии конфликт Мастера и Барина «разрешится публичным посрамлением последнего» [Блажес 2007: 459], когда «Митюха схватил баринову палку за тонкий конец да как хряснет набалдашником по лбу, так барин на пол и сел и глаза выкатил» [Там же: 328]. Все остолбенели, а Митюха вышел и «куда-то девался», с завода совсем исчез [Там же: 328]. Однако это публичное посрамление не заканчивается немедленной гибелью старого барина, который все же умирает естественной смертью: «А барин еще сколько-то задыхался, все-таки вскорости его жиром задавило» [Там же: 328].

Более тонко показано посрамление молодого Турчанинова, наследника, которого Бажов характеризует так: «он, слышь-ко, малоумненький был, мотоватый...К камням-то сильное пристрастие имел. Щегольнуть ему было нечем, — как говорится, ни росту, ни голосу, — так хоть камнями. Где ни прослышит про хороший камень, сейчас купить ладится. И толк в камнях знал, даром что не шибко умный» [Там же: 166]. Он с первого взгляда влюбляется в Танюшку, вначале увидев ее на «патрете», а затем — в камнях из малахитовой шкатулки: «Барин глядит и только ахает. Ах да ах, больше и речей нет» [Там же: 166]. Силу его чувства демонстрирует желание жениться на Танюшке, несмотря на то, что он — владелец завода, а она — простая заводская девушка. Однако, как это часто бывает у Бажова, претендент не проходит испытание, устроенное ему невестой. Вначале он стыдится бедного вида Танюшки, явившейся во дворец к царице в заводской шубейке, затем — из-за своего бахвальства красотой невесты фактически устраивает ей

фактически «смотрины» у царицы, хотя первоначальный уговор заключался в том, чтобы показать царицу Танюшке.

Как следствие, Танюшка уходит в «гору», в малахитовую стену палаты, камни для которой были некогда добыты ее отцом Степаном, несостоявшемуся жениху остаются только камни из шкатулки, которые «сверкают, как прилипли к тем местам, где голова была, шея, руки» [Там же: 166]. Однако при попытке забрать камни они изменяют свой облик, не даются в чужие руки, хотя Турчанинов и купил малахитовую шкатулку: «какой схватит, тот у него и свернётся в капельку. Ина капля чистая, как вот слеза, ина жёлтая, а то опять, как кровь, густая. Так ничего и не собрал» [Там же: 170].

Кульминацией посрамления героя становится пуговица из бутылочного стекла, в котором «зеленоглазая красавица в малахитовом платье, вся дорогими камнями изукрашенная, хохочет-заливается: «Эх ты, полоумный косой заяц! Тебе ли меня взять! Разве ты мне пара?» [Там же: 170]. Результатом этого посрамления становится то, что «барин...последний умишко потерял, а пуговку не бросил. Нет-нет и поглядит в нее, а там все одно: стоит зеленоглазая, хохочет и обидные слова говорит. С горя барин давай-ко пировать, долгов наделал, чуть при нем наши-то заводы с молотка не пошли» [Там же: 170–171].

Наконец, к *четвертой* категории антигероев относятся Чужие, люди изначально не принадлежащие к заводу, то есть не находящиеся под властью «Каменного пояса» и «каменной силы Урала». Их попытки посягнуть на «малахитовое богатство», как правило, не сопровождаются серьезным наказанием. Так, хитник из «Малахитовой шкатулки», стремящийся похитить шкатулку, отделяется мгновенным ослеплением, когда он увидел юную Танюшку в камнях из Малахитовой шкатулки.

Еще один «чужак» в каменном мире сказов Бажова: французский ювелир из «Железковых покрышек», который хочет узнать у русского мастера Евлахи тайну малахитовых покрышек и даже предлагает за это 1000

рублей, что вызывает естественное презрение мастера. Однако французский мастер лишь не узнал секрет сделанного Евлахой малахита, не понеся более никакого наказания за свое любопытство.

Камни, о которых шла речь в этом параграфе, характеризуют дореволюционное крепостное прошлое горнозаводского Урала. Они создавались большей частью в 1930-е гг. Магия этих камней направлена, главным образом, на то, чтобы облегчить жизнь конкретного человека, выстроив его правильные отношения с «Тайной силой». В 1940-е гг. на смену таким сказам у Бажова приходят литические сказы, где в центре внимания писателя оказываются отношения человека не с Тайной силой, но обществом, историческим будущим и Вождем, олицетворением которого выступает В.И. Ленин.

2.3. Уральские камни советского настоящего (золотистый топаз, родонит, солнечный камень, золотоцветень горы) и будущего (камень ключ земли; терпеливый камешек)

Бажова можно, без сомнения, назвать советским человеком. Не случайно он называл себя «журналистом первого призыва», подчеркивая свою принадлежность к литераторам, рожденным Октябрем и утверждающим его идеи. По мнению первого биографа писателя Л.И. Скорино, «сам Бажов принадлежал к коренной русской интеллигенции из демократических слоев, какая... после октября 1917 года пошла за большевиками и подняла огромные пласты революционной работы» [Скорино 1978: 371]. С точки зрения В.В. Блажеса, слово «журналист» было для П.П. Бажова синонимом слов «партработник», «политработник»: писатель считал главной в своей деятельности партийную направленность — именно она была сущностной и живоносной силой всей его послеоктябрьской жизни [Блажес 1982].

Тем не менее, в послевоенных письмах к близким по духу людям Бажов позволяет себе достаточно горькие признания. В письме Е.А. Пермяку 1946 г. он жалуется: «Скулежное состояние переживаю» [Там же: 381]. Или: «Ну и началось раскисление: хожу, как потерявший что-то очень важное, и ни черта не делаю, кроме писем по депутатским делам» [Там же: 382].

Находясь во главе Свердловского отделения ССП (Союза советских писателей), Бажов вынужден был решать многие конфликты, возникавшие между ее членами. Об этом печальном обстоятельстве Бажов сообщал в письме к Е.А. Пермяку еще в 1945 г.: «У нас стало что-то уж очень слякотно. Все втихомолку грызутся» [Там же: 233]. В статье А. Комлева «Бажов и Свердловское отделение Союза советских писателей» высказывалась мысль, что «в послевоенные годы “лауреату и орденоносцу” Бажову удавалось распространять свою весьма относительную “депутатскую неприкосновенность” на подответственную ему Свердловскую писательскую организацию» [Комлев 2004: 110]. В качестве примера этой «депутатской неприкосновенности» А. Комлев называл историю защиты поэтессы Б. Дижур во время кампании против космополитизма. В воспоминаниях Б. Дижур «Новогодние раздумья», опубликованных в журнале «Урал» (2000, № 7), она рассказывает, как один из «братьев-писателей» обрушился с критикой на ее поэзию со словами: «Мы поощряем автора, недостойного быть членом Союза советских писателей! Это не поэзия, а вреднейшая пропаганда чужой пролетариату идеологии» [Дижур 2000: URL]. После этого «стало как-то слишком тихо», но «напряжение снял мудрейший наш патриарх уральской литературы, знаменитый сказочник Павел Петрович Бажов. Он посмотрел на крупные ручные часы, привычно пошевелил языком неудобный зубной протез и совсем буднично сказал: «Пожалуй, мы перезаседались! Не пора ли домой?» [Там же: URL]. Впоследствии именно Бажов помог Б. Дижур, записав ее, при помощи Л.И. Скорино, на прием к К. Симонову и попросив ту же Л.И. Скорино написать большую хвалебную рецензию на патриотические стихи поэтессы. Тем не менее, сам Павел

Петрович в письме к А.М. Ступнику от 15 мая 1949 г. охарактеризовал эту вполне серьезную в политическом отношении историю как «мелкую возню» в «писательской среде», прикрывавшуюся «очень внушительным флагом борьбы с космополитами»: «Едва удалось доказать, что в наших условиях оказался не столько космополитизм, сколько завистничество и подсиживание. А времени и нервов на это потрачено!» [Бажов 2018: 599].

В условиях невозможности полноценной работы с уральским историческим материалом, о чем подробно писалось в I главе, Бажов стал видеть именно в уральском сказе – классическую форму времени, жанр, который мог свести воедино прошлое «старого» Урала и его советское настоящее. Поэтому вплоть до своей смерти в 1950 г. Бажов отстаивал «современность» своих сказов и писал новые сказы на «современные» темы, тем самым перебрасывая мостик от «старого седого Урала» к Уралу не просто послереволюционному, но Уралу послевоенному.

И литическая тема становилась для писателя одной из основных. Она позволяла в значительной мере расширить представление как об идейной составляющей сказов, так и о мифопоэтике сказового творчества писателя в целом, когда на смену малахиту, изумрудам и хризолитам эпохи «старого Урала» приходят золотистый топаз, солнечный камень, родонит, золотоцветень горы нового советского Урала.

Необходимо уточнить только один момент. Если в сказах «полевского цикла» «тайная сила» ассоциировалась, главным образом, с Хозяйкой Медной горы, то в послевоенных сказах она все больше и больше начинает ассоциироваться с вождями советского периода, смело ведущими народ в счастливое будущее, которым открываются все тайны «самоцветной полосы». Наиболее отчетливо эта новая литическая установка проявляется у Бакова в сказах о Ленине («Солнечный камень», «Богатырева рукавица», «Орлиное перо»), созданных во время Великой Отечественной войны. «Солнечный камень» был опубликован в 1942 г., «Богатырева рукавица» – в 1944 г., «Орлиное перо» – в 1945 г.

Эти сказы объединяет между собой не только тема В.И. Ленина – человека, который повел народ «верной дорогой», но и активный поиск новых чудесных камней советской эпохи.

При этом в каждом из этих сказов выступают вполне реальные уральские камни, приобретающие в советской действительности чудесные функции, позволяющие им стать символами нового мира. В основе сказа «Солнечный камень» лежит история создания Ильменского заповедника по декрету Совнаркома от 14 мая 1920 г., подписанного Лениным. Чтобы добиться этого, в Москву к Ленину идут ходоки, олицетворяющие собой различные типы горнозаводских рабочих. Русский горщик Максим Вахоня, наделенный огромной силой, но простодушный и незлобивый, пытается прельстить Ленина дорогими самоцветами, идущими, главным образом, на украшения. Однако Ленин остается равнодушным к драгоценным камням, так как «с этим погудить можно» [Бажов 2019: 371]. Но «бачка Ленин» не может устоять перед «солнечным камнем», показанным ему вторым ходоком, башкиром Садыком, который обладает острым и проницательным умом. Он говорит: «солнечный камень нам нужен. Веселее с ним жить» [Там же: 371] и подписывает декрет об организации заповедника. Солнечный камень не был выдумкой Бажова. Это вполне реальный камень, относящийся к группе полевых шпатов. Свое название «гелиолит», что в переводе с греческого и означает «солнечный камень», он получил в 1841 г. Солнечный камень со своим золотисто-красным искрящимся свечением в России добывали на Южном Урале, там, где «горы поворот дают и в степь выходят» [Там же: 371]. Месторождения солнечного камня находятся на Южном Урале (Потанины и Вишневые горы). Таким образом, камень в сказе одновременно символизировал союз степи и гор, что было важно для многонационального края, и являлся самоцветом, олицетворяющим собой новую советскую действительность Урала.

Г. Смит дает такую характеристику солнечному камню: «Солнечный камень – полевой шпат, который светится желтоватым или красноватым

светом благодаря отражению от кристалликов железистых минералов (гематита или гетита), рассеянных в кристалле хозяине. Он получил такое название, потому что предполагали, будто он обладает свойством самосвечения» [Смит 1984: 394]. Солнечный камень у Бажова становится камнем будущего, так как не имеет высокой минералогической ценности, как и другие полевые шпаты. Г. Смит так пишет о минералах, принадлежащих к этому семейству: «...в мире драгоценностей они занимают невысокое положение. Из многих разновидностей минералов этого семейства в качестве самоцвета используется лишь один лунный камень, обладающий красивым отливом. Очарование его столь высоко, что можно только удивляться, почему этот камень не пользуется большим спросом. Возможно, он служит примером того, что дешевизна препятствует успеху у публики» [Там же: 390].

Сказ «Богатырева рукавица» подвергался критике исследователями за то, что Бажов довел в нем «до крайних пределов...мифологизацию образа Ленина» [Слобожанинова 1998: 137]. Л.М. Слобожанинова отмечала поразительный «контраст между мастерской обработкой уральской легенды о каменном богатыре и художественной идеей, которая укладывается в политизированную формулу: Урал-богатырь идет по пути, предназначенному революцией, Лениным и Сталиным. Результат – абсолютная пассивность народа, дождавшегося в лице Ленина “избавителя”» [Там же: 133].

Во многом данная критика справедлива. В сказе мы видим, как место Денежкина Камня, древнего литического тотема Урала, хранящего его богатства в богатырском стакане «выше человеческого росту, много больше сорокаведерной бочки», сделанном «из самолучшего золотистого топаза» [Бажов 2019: 467], занимает «настоящий человек» в кепочке. Этот человек приходит к Денежкину камню без всякого горняцкого или охотничьего снаряжения, объясняя свое появление так: «хожу по земле, гляжу, что где полезное народу впусту лежит и как это полезное лучше взять» [Там же: 471]. Ради этого настоящего человека литический богатырь поднимает богатыреву рукавицу с топазового стакана, полного рудяными да каменными денежками,

позволив чудесному путнику посмотреть не только верхнее (в топазовом стакане), но и «низовое богатство» земли, хранящееся в зарытом в землю изумрудном стаканчике. Е.Е. Приказчикова пишет: «Открытие этой великой тайны гор подготавливает двойную финальную метаморфозу сказа. Каменный богатырь, получеловек-полугора, окончательно теряет свой антропоморфный облик, приобретая облик литический <...> Ленин, в образе которого до этого момента еще не было ничего нарочито гиперболизированного и грандиозного, становится новой тайной силой – наследником прошлого величия Уральский гор и хранителем их богатств» [Приказчикова 2007: 230]. Став хранителем богатств, «настоящий человек» в кепочке на глазах у читателей сам превращается в великана, легко поднимающего с земли каменную богатыреву рукавицу и закрывает ею топазовый стакан со словами: «Пусть полежит вместо крышки. Все-таки баловства меньше, а приниматься за работу тут давно пора» [Бажов 2019: 473]. После этого он отправляется «своей дорогой прямо на полночь» [Там же: 473], на запад, еще не озаренный светом новой справедливой жизни. Недостатком финала сказа можно считать тот факт, что литические богатства Денежкина камня в нем, по сути, оказываются скрытыми от людей до лучших времен. Данный недостаток финальной части сказа Бажов исправит впоследствии в «Орлином перо». Однако обращает на себя внимание использование Бажовым для характеристики богатства «самоцветной полосы» топаза и изумруда. Золотистый топаз, один из наиболее любимых уральских камней, является камнем просветления, символом человеческого счастья. Что касается изумруда, то в литической символике он, по мнению Н. Жюльен, «хранитель тайны мироздания и всех живых существ, а также причина всего сущего» [Жюльен 2000: 155].

Последним сказом ленинского цикла является сказ «Орлиное перо», который Л.И. Слобожанинова характеризует так: «сказ...откровенно дидактичен и содержит элементы самоповторения, перекликаясь с довоенным сказом “Ключ земли” (1940)» [Слобожанинова 1998: 133].

Момент переключки со сказом «Ключ земли» в «Орлином пере», конечно, присутствует. Однако еще большая связь просматривается с «Богатыревой рукавицей» в силу того, что в «Орлином пере», по словам Е.Е. Приказчиковой, «Ленин выступает уже не в роли чудесного хранителя, но в роли дарителя <...> В “Богатыревой рукавице” Ленин наследует литическую мудрость веков, хранителем которой был Денежкин камень, и чудесно преображается в финале под ее влиянием. В “Орлином пере” Ленин ведет себя уже по законам тайной силы» [Приказчикова 2007: 231]. В качестве носителя высшей мудрости Ленин показывает старому горщику из г. Березовска Кондратию Маркелычу три уровня человеческой жизни: воробьиный, утиный да лебединый и орлиный. Каждому уровню соответствует свой световой колокол: от самого низкого, воробьиного, предполагающего тяжелый труд на самого себя, до орлиного, который указывает человеку дорогу к получению земных богатств. В последнем случае жизнь человека должна быть посвящена борьбе за счастье других людей.

Литическим символом такой жизни становится в сказе камень орлец, который имеет названия «рубиновый шпат» или родонит. Наименование орлец камень получил из-за того, что его часто находили в орлиных гнездах. Термин «родонит» в переводе с греческого языка означает «роза». Первое месторождение родонита было открыто на Урале еще в середине XVIII в., получив название Малоседейниковское. Оно находилось всего в 25 километрах от Екатеринбурга. Первые документальные свидетельства об уральском родоните относятся к 1792 г. При этом до начала XX в. уральское месторождение родонита считалось единственным на планете. С.М. Николаев пишет, что этот камень «пробуждает в человеке скрытые таланты, творческие порывы, развивает любовь к искусству и ко всему прекрасному» [Николаев 1995: 235]. Уральский орлец всегда был необыкновенно красивым камнем.

Г. Смит так пишет о родоните: «Уральский орлец, называемый также

родонитом, представляет собой метаморфизованный пласт силикатных марганцевых руд, тектонически разбитый на отдельные очень небольшие тела, залегающие среди других кристаллических сланцев <...> Месторождение находится в низах коры выветривания, и по трещинам марганцевые минералы переходят в черные и темно-бурые окислы марганца. Все эти цветовые различия придают неповторимую прелесть уральскому орлецу, и этим он выгодно отличается от родонитов других месторождений, которые хотя и обладают красивым розовым цветом, но гораздо менее живым и разнообразным. Каждое изделие из орлеца совершенно неповторимо и имеет свой особый узор <...> Лучшие разновидности родонита представляют собой красивый поделочный камень, если их распилить и отполировать» [Смит 1984: 469]. Точку зрения Г. Смита в полной мере подтверждает В.П. Петров в своих комментариях к книге английского минералога: «Родонит добывается близ Свердловска на Урале как поделочный камень» [Петров 1984: 469].

Известный уральский лингвист Е.Л. Березович подчеркивала востребованность орлеца в качестве поделочного камня в дореволюционной России. Она писала: «А до революции камень этот прославился благодаря целому ряду великолепных произведений искусства: канделябры-торшеры в виде обелисков из орлеца в Эрмитаже, знаменитая овальная чаша, которая была впервые выставлена на Всероссийской выставке в Санкт-Петербурге в 1870 г., саркофаг императрицы Марии Александровны весом в 7 тонн, на который понадобилась глыба в 46 тонн, невероятной красоты ваза, оцененная в 150 тыс. руб. и показанная на Венской всемирной выставке в 1873 г., резные конструкции алтарной преграды петербургского храма Спаса на Крови, многие изделия Фаберже, для которого это был второй по значимости поделочный камень, и др. Позднее в советское время орлец во многом вернул себе первые позиции среди поделочных камней, о чем свидетельствуют хотя бы «чудная розовая кайма из уральского орлеца на колоннах станции метро “Маяковская”» [Ферсман 2014: 72], памятник на могиле Анри Барбюса на

кладбище Пер-Лашез» [Березович 2021: 115–116].

В 1930-е гг., когда Бажов писал свои сказы, академик А.Е. Ферсман, описывая самоцветы России, называл орлец «замечательным алым камнем, недостаточно оцененным нашим декоративным и оградочным искусством» [Ферсман 2014: 71]. Е.Л. Березович предполагает, что данная оценка была связана с начавшимся спадом добычи орлеца после революции 1917 г. [Березович 2021: 115]. Если принять эту точку зрения, то «Орлиное перо» Бажова – попытка вернуть орлецу его былую славу, основываясь, в том числе, на символических свойствах камня.

Таким образом, в сказах о Ленине Бажов последовательно выделяет ряд камней (гелиолит, золотистый топаз, изумруд, родонит), которые по своему внешнему виду и по своим символическим литическим свойствам могут претендовать на статус камней новой советской эпохи. Однако помимо этих камней в сказах Бажова 1940-х гг. появляются и воистину чудесные символические камни, олицетворяющие собой не только социалистическое настоящее, но и коммунистическое будущее.

В качестве первого сказа, в котором рассматриваются эти чудесные камни, выступает сказ «Ключ земли», впервые опубликованный в 1940 г. в газете «Уральский рабочий». Как пишет Д.В. Жердев: «В сказе наиболее полно раскрыт мотив камня-ключа...который в руках героя-посредника, субъекта будущего ритуального союза с тайной силой, должен открыть доступ к “земельному богатству”, что в свою очередь станет основой построения утопического общества» [Жердев 2007: 209]. Действие сказа происходит «то ли под Мурзинкой, то ли в другом месте» [Бажов 2019: 280] еще при крепостном праве, «при казенном еще положении» [Там же: 280]. В изображении Бажова это эпоха, когда «начальство в чинах да ясных пуговках, палачи при полной форме, по барабану народ на работу гоняли, под барабан сквозь строй водили, прутьями захлестывали» [Там же: 280]. Главной героиней сказа является девчушка Васёнка, дочь стряпухи, которая обладает большим талантом искать камни: «чаще всех выхватывала, и камешок самый

ловкий, вовсе дорогой» [Там же: 281]. За эту способность девочку прозвали Счастливым Глазок. После того как Васенка находит «камешок в палец ростом», который уходит вначале в царскую казну, а затем продается за границу, на ней хочет жениться главный щегорь, польстившийся на ее счастье. Бажов характеризует как пса, который «даром что сам давно зубы съел, и ближе пяти шагов к нему не подходит: пропастиной разит – из нутра протух» [Там же: 281]. Желая избавиться от нежеланного брака, Васенка зимой бежит с рудника и чуть не замерзает в сугробе, где и видит чудесный сон о счастливом будущем. В нем одну из главных ролей будет играть литическая составляющая, чудесные камешки, которыми люди вознаграждаются за свои нравственно-этические достоинства. На каменном столе последовательно появляются дорогие камни, которые «разными огоньками горят, и река от них повеселее стала. Глядеть любо», «одни красным отливают, другие зелеными огоньками посверкивают, голубенькие тоже, желтенькие...всякие» [Там же: 287]. Самые маленькие даются на простоту, покрупнее – на терпеливого. Крупные камни и красоты редкой даются «на удалого да на счастливый глазок» [Там же: 287]. Один из этих камешков прилетел и к Васенке: «как котенок головенкой в руку и ткнулся – тут, дескать, я, возьми» [Там же: 287].

Однако все эти камни – вполне реальные уральские самоцветы, не обладающие особой символической природой. Другое дело камень – ключ земли (первоначально Бажов хотел назвать сказ «Ключ камень»). Этот камень, названный сказителем «камень-одинец», появляется на каменном столе и имеет форму пентаграммы: «вовсе простенький, на пять граней: три продольных да две поперечных» [Там же: 287]. Именно появление этого камня рождает у Васенки видение «золотого века», которое можно ассоциировать с советской эпохой: «И тут сразу тепло да светло стало, трава и деревья зазеленели, птички запели, и река заблестела, засверкала, запоплескивала. Где голый песок был, там хлеба густые да рослые. И людей появилось многое-множество. Да все веселые. Кто будто и с работы идет, а тоже песню поет» [Там же: 287]. На вопрос Васенки, кому предназначен этот

камешек, она слышит ответ вполне в духе утопии счастливого общества: «тому, кто верной дорогой народ поведет. Этим ключом-камнем человек землю отворит, и тогда будет, как сейчас видела» [Там же: 287]. По мнению Д.В. Жердева, в этом сказе, как и в более ранних сказах полевого цикла, «происходит актуализация представлений об Урале как о маргинальной зоне, в которой границы “мира живых” вообще ослаблены. В результате бажовский Урал оказывается магическим центром в области “земельного богатства”» [Там же: 209].

В 1946 г. тему, начатую образом камня «Ключа земли», продолжает «терпеливый камешек», образ которого встречается в сказе «Далевое глядельце». Сказ «Далевое глядельце» был впервые опубликован в газете «Уральский рабочий». Иногда этот сказ считают творческой неудачей Бажова наряду с другими сказами второй половины 1940-х гг. Например, Л.М. Слобожанинова видела его в ряду «малоинтересных сказов, выдержанных в духе соцреализма» [Слобожанинова 1998: 148]. По мнению Е.Е. Приказчиковой, «“Далевое глядельце” относится к программным для ППБ 1940-х гг. сказам о символических камнях новой советской жизни, открывающих дорогу в будущее, в новую счастливую жизнь» [Приказчикова 2007: 97]. С одной стороны, сказ, безусловно, продолжает литическую традицию «Ключа земли», камня, предназначенного для того, «кто верной дорогой народ поведет» [Бажов 2019: 287]. С другой стороны, «Далевое глядельце» продолжает традицию и сказа «Орлиное перо» в той части, где Ленин показывает горщику Кондратию Маркелычу три уровня человеческой жизни, воробыный, утиный да лебединый и орлиный, прибавив при этом: «И выше орла, дел, птицы есть, да показать опасаясь: глаза у тебя не выдержат» [Там же: 528].

В «Далевом глядельце» это время приходит. «Терпеливый камешек» сказа позволяет увидеть «глядельце», где сходятся все пласты горы. Как объясняет старатель Яша Кочеток, создатель литического мифа о терпеливом камешке: «Глядельце открывается только тому, кто себе выгоды не ждет, а

хочет посмотреть красоту горы и народу сказать, что где полезное лежит» [Там же: 622]. При этом, как и в случае с «Ключ камнем», терпеливый камешек не повторяет буквально черт ни одного из реальных камней, составляющих красоту «самоцветной полосы Урала». Он – предельно символичен и абстрактен. Кочеток объясняет своему молодому ученику и преемнику по горному делу Троше Легонькому: «А какой он этот камешок цветом: голубой ли зелёный, малиновый ли красный, — это неведомо. Одно помнить надо, чтоб его какой своей корыстью не замутить» [Там же: 622].

Следуя завету наставника, Троша Легонький честно работает всю свою жизнь, «не хитничал, не барышничал», «терпеливых камешков целый мешок накопил, а далевого глядельца так увидеть ему и не пришлось» [Там же: 624]. Честный упорный труд в горе постепенно превращает Трошу Легонького в Трофима Тяжелую Котомку, однако так и не приближает его к постижению правды основного литического мифа Урала, о котором он услышал в свои молодые годы. Однако в контексте послевоенных взглядов Бажова это поражение отдельного взятого человека, хоть и мастера своего дела, глубоко закономерно. Мудрость новой советской эпохи олицетворяет в сказе внук Трофима горный инженер. Он говорит старику: «Тридцатый уж год пошёл, как твое далевое глядельце открыто всякому, кто смотрит не через свои очки. Зоркому глазу через это глядельце не то что горы, а будущие годы видно [Там же: 625]. В результате, как справедливо пишет Е.Е. Приказчикова, «далеое глядельце камня становится “далевым глядельцем” нравственно-этического мира, в котором живет человек» [Приказчикова 2007: 98].

Последним литическим сказом послевоенной эпохи, который был напечатан в «Литературной газете» 24 декабря 1949 г., был сказ «Золотоцветень горы». В отличие от других литических сказов Бажова, этот сказ никогда не входил в состав «Малахитовой шкатулки». Тем не менее, «Золотоцветень горы» логично завершает тему чудесных камней советской эпохи.

Главным героем сказа является бывший горщик Сидор Васильевич

Климин, пребывающий в конце 40-х гг. в статусе «советского» старика. В свое время Сидор Климин изучал мастерство горщика у местного знатока работы горщика, «чертозная» Кирило Федотыча, который и поведал юному Сидору сказ о золотоцветне горы. В соответствии с этим сказом каменная «лента украшения» находится в горной гряде, которую зовут Поясом земли. В длину этот пояс «тысячами верст считают, а сколь он широк и насколько в землю врезался, этого никто толком не знает» [Бажов 1952: 41]. Сама «лента украшения» Пояса Земли представляет собой два уровня. Первый уровень – широкая «лента украшения», включающая в себя изумруды, аквамарины, аметисты, александриты. Второй уровень, захватывающий самую серединку Пояса, состоит из двойного ряда хризолитов, которых в народе называют золотоцветняками. Самый большой хризолит Пояса и является золотоцветнем горы. По мнению чертозная Кирило Федотыча, «перед ним (камнем – Я. Ю.) все камни, какие из земли добыты, не дороже песку, а то и золы» [Там же: 41]. Сила камня в сказе Бажова заключается в том, что перед человеком, который «усмотрит этот камень, Пояс земли раскроется» [Там же: 41]. Так же как и в случае с «терпеливым камешком» «Далевого глядельца», камень «золотоцветень горы» открывается лишь тому, кто в горе работает не для себя, не преследует цель личного обогащения. Кирило Федотыч так поучал своего ученика: «Нет, друг, тут другой глаз требуется. Мало того, что он должен быть зоркий, надо еще, чтоб он ни какой корыстью не замутился, не для себя выискивал, а для всего народа» [Там же: 41].

Единственным отличием финала сказа «Золотоцветень горы» от финала сказа «Далевое глядельце» является обозначение будущего хозяина и хранителя литического богатства Урала. Хозяина, которому удастся открыть далевое глядельце и раскрыть при помощи «золотоцветенья горы» Пояс земли. В «Далевом глядельце» это богатство открывается всякому советскому человеку, который откажется от мелкособственнической морали, начнет смотреть на мир «не через свои очки» [Бажов 2019: 625]. «Золотоцветень горы» продолжает в данном случае традицию сказов о Ленине. Только вместо

В.И. Ленина у гор Урала появляется новый хозяин – И.В. Сталин, которому в 1949 г. как раз исполнилось 70 лет, поэтому данный сказ можно считать юбилейным. Поэтому старый поисковый сказ сбывается таким образом: «Сталинский зоркий, заботливый глаз усмотрел среди наших лесов, увалов да старых разработок золотоцветень горы и указал за него взяться. И Великий Пояс земли раскрылся и показал свои бесчисленные богатства на радость трудовому народу, на зависть его врагам. Всем видно, что наша старая гора теперь живет новой жизнью. Бесчисленными огнями новых рудников, шахт и заводов горит и переливается золотоцветень нового Сталинского Урала» [Бажов 1952: 42]. Понятно, что после смерти И.В. Сталина и разоблачения культа личности имя «вождя» было убрано из сказа Бажова. В результате, по мнению В.В. Блажеса, происходит «переход от сказовой тональности к очерковой констатации» [Блажес 2007: 159]: «...зоркий, заботливый глаз усмотрел среди наших лесов, увалов да старых разработок золотоцветень горы и указал за него взяться. И Великий Пояс земли раскрылся и показал свои бесчисленные богатства на радость трудовому народу, на зависть его врагам. Всем видно, что наша старая гора теперь живет новой жизнью. Бесчисленными огнями новых рудников, шахт и заводов горит и переливается золотоцветень нового советского Урала» [Бажов 1952: 42].

Но и с именем «вождя» и без имени вождя финал сказа Бажова не меняет главное: веру в то, что чудесные камни Уральских гор знаменуют собой новый этап в развитии «самоцветного пояса Урала», когда его богатства будут принадлежать всем, кто живет и работает на этой земле. В своих военных и послевоенных сказах Бажов выражал веру в то, что это время наступило.

Однако в любом случае тот факт, что Бажов дал большому золотоцветню горы старательское имя хризолитов -золотоцветняков о многом говорит. «Веселый камешек» хризолит в сказах Бажова стал символом начала новой советской эпохи старого заводского Урала, уже не обремененной памятью о власти над камнем и человеком «тайных сил»,

некогда являвшихся воплощением, по словам Л.М. Слобожаниной «Уральского Олимпа».

Глава 3. Власть металла в сказах П.П. Бажова

«Власть металла» представляет собой второй важнейший аспект подлинно уральской жизни. Не случайно Вас. Немирович-Данченко, совершая свое путешествие по Уралу за 11 лет до рождения Бажова, писал в своих очерках, что «техническое дело (на Урале – Я. Ю.) принимает сказочные размеры» [Немирович-Данченко 1890: 738]. Прав был В.В. Абашев, когда отмечал, что В. Немирович-Данченко «подлинную глубину Урала...находит в рудниках и на заводах у доменных печей и бессемеровских конвертеров. Не только природные ландшафты служили источником сильных эстетических переживаний Немировича, но и своеобразная, потрясающая нечеловеческим размахом поэтика горнозаводского дела» [Абашев 2015: 73]. Более того, по мнению В.В. Абашева, «в очерках о металлургических процессах Немирович ближе всего подходит к мифопоэтике Урала. Переделка чугуна в железо и выплавка стали изображаются им то в терминах космогонии, то в терминах таинственного сакрального архаического культа, а порой, и это особенно интересно и важно, он делает отсылку к представлениям об алхимическом процессе» [Там же: 73]. Действительно, описывая металлургические производства, В. Немирович-Данченко видит в руднике, ассоциирующемся у него с подземным царством, «волшебный грот с таинственными надписями, звездообразными знаками, непонятными символами, скрывающими под своими причудливыми зигзагами тайны, недоступные смертному» [Немирович-Данченко 1890: 266].

Особенно мифопоэтика металлургического процесса дает себя знать в очерках «Огненные змеи и железные люди», где описывается Кизеловский завод, «Храм Бессемера и таинство претворения», в центре которого рассказ о металлургическом производстве в Нижней Салде, «Домна», повествующая о производстве чугуна из руды. Во всех случаях мы сталкиваемся с намеренной мифологизацией производственного процесса, приравниваемому

к акту космогонии, что заставляет вспомнить натурфилософские оды М.В. Ломоносова, а также его «Письмо о пользе стекла». Так, в очерке «Домна» автор видит что-то «адское» во «взрывах красного пламени, в этом клокоте руды в недрах громадной печи, в этом громадном круглом зеве домны, жадно раскрытом в ожидании своей обычной добычи» [Немирович-Данченко 1890: 238]. Плавка руды ассоциируется в очерках с таинственными языческими культами, когда сама домна ассоциируется с громадным алтарем, «на котором в огне и дыму неведомое чудовищное божество пожирает сотни и тысячи жертв, ему приносимых. Всклобоченные и полунагие жрецы благоговейно служат ему, и непонятный оглушительный шум наполняет этот первобытный храм своими подавляющими звуками» [Там же: 239]. В «Огненных змеях и железных людях» металлургический процесс в воображении путешественника происходит в «лаборатории миров», где «неведомые существа ковали из огня и железа мириады звезд, разбрасывая их снопами, струями и ливнями во тьму еще неодоухотворенной вселенной. В высоте чудится присутствие господствующего духа <...> Материал, из которого создавались все эти тела, казался неистощимым. Огненные печи творящего божества выпускали его без конца. А мириады звезд все дальше и дальше уносились в бесконечность, в пространство, которому еще не создано ни меры, ни уподобления» [Там же: 249–250]. В очерке «Храм Бессемера и таинство претворения» конвертер Бессемера превращается у Немирович-Данченко в «языческое капище невидимого, но страшного бога», сами же рабочие воспринимаются как «жрецы литейного культа» [Там же: 240]. В самом же процессе плавки автору «чудились... в однообразном золотом фоне огня какие-то белые, ослепительные змеи, пробежавшие по горевшей руде; снопами ярких лучей вспыхивали порою флюсы, взбрасывая вверх бриллиантовые звезды; раскаленные уголья, точно налившиеся кровью глаза баснословных, в огне живущих садамандр, смотрели на нас из этой плавучей, пузырявшейся массы» [Там же: 241].

Подобная поэтическая мифологизация металлургических процессов

позволила В.В. Абашеву сравнить их описание у В. Немирович-Данченко с работами М. Элиаде «Вавилонская космология и алхимия» и «Кузнецы и алхимики» [Абашев 2015: 73]. Кроме того, исследователь проводит параллель между описанием В. Немирович-Данченко и романтическим гиперболизмом В. Гюго, которое он демонстрирует в поэмах «Бездна» (*Abîme*), «Комета» (*La Comète*) и *Là-haut* («Наверху»), входящих во вторую серию «Легенды веков» 1877 г. [Абашев 2015: 74].

Безусловно, В. Немирович-Данченко мог быть знаком с данными произведениями французского романтика, чей стиль описания мог повлиять и на писательскую манеру русского путешественника.

Однако не надо забывать, что кроме мифологической космогонии в этих очерках В. Немирович-Данченко присутствуют вполне натуралистические картины, показывающие тяжелейшие условия труда рабочих на уральских заводах. Так, в той же «Домне» появляется некий Пимен, «рабочий-скелет, обтянутый кожей», который смотрит «совсем каким-то безнадежным взглядом» [Немирович-Данченко 1890: 242] и жалуется, что еле дышит. Но, несмотря на то, что «дыхание, с каким-то всхлипыванием вырывалось из этой чахлой груди», рабочий отказывается идти к фельдшеру, так как «семью кормить надо... Помилуйте... Когда тут отдохнуть» [Там же: 238]. И таких примеров в очерках В. Немирович-Данченко достаточно много. Это говорит о том, что в его произведении присутствуют, по крайней мере, два стиля. Это стиль романтической гиперболизации, основанный на мифологической космогонии металлургического процесса, и стиль «натурального» очерка, восходящий своими корнями еще к «натуральной школе» 1840-х гг.

В сказах Бажова подобная стилевая эклектика отсутствует.

3.1. Испытание золотом в сказах П.П. Бажова

Золото издавна занимает особое место среди металлов. Н. Ларионова

так характеризовала данный металл: «Золото – важнейший драгоценный металл, относящийся к рудам благородных металлов. Обладает невысокой твердостью, сильным металлическим блеском, непрозрачен. Цвет светящийся, от золотисто-желтого до светло-желтого. В природе встречается в виде плотных масс (самородков), листочков, блесков, чешуек, волосовидных выделений (ниточки), редко – кристаллами.

Золото обладает хорошей ковкостью, имеет бактерицидные свойства, неокисляемо. Используется для изготовления ювелирных украшений и как валютный металл, а также в электронике, медицине. Традиционно сусальное золото применяется в архитектуре при реставрации дворцовых сооружений, для золочения куполов и шпилей» [Ларионова 2007: 153]. Г. Смит отмечал, что «золото обладает приятным желтым цветом, оно не подвержено атмосферным влияниям, сопротивляется огню и, хотя не выдерживает высокой температуры, при остывании не меняет внешний вид. По этой причине алхимики Средневековья называли золото благородным металлом» [Смит 1984: 175].

Золото как благородный металл всегда имело высокую ценность в глазах людей. Оно было известно человечеству много тысячелетий. Например, еще в Древнем Египте золотые изделия использовались для украшения фараоновых гробниц. Благодаря своей ценности и эстетической привлекательности образы золотых вещей, монет, одежд и т. д. получили широкое распространение в мировой мифологии. В мифологической традиции золото традиционно воспринималось как средоточие магической силы его обладателя [Гуревич 1984, Криничная 1987]. Средневековые алхимики называли золото «царем металлов» и обозначали символом Солнца. Как известно, одной из главных задач алхимии было добиться умения превращать неблагородные металлы, например, свинец в чистое золото.

В «Словаре символов» Х.Э. Керлота отмечается, что «в индуистском учении золото понимается как “каменный (подземный) свет” <...> И если образ солнца в человеке — сердце, то в земле — золото. Следовательно,

золото — символ всего высшего, достойного славы <...> Золото существенный элемент символики спрятанного или ускользающего сокровища как иллюстрация плодов духа и высшего вдохновения» [Керлот 1994: 222– 223].

Но есть у золота и другое, негативное значение. По мнению Н. Жюльен, «ценность этого сокровища неоднозначна, поскольку двусмысленно и ассоциируемое с ним чувство могущества: золото в виде денег, как пишет П. Дьель, есть символ доминирующей развращенности, тщеславия, а золотые яблоки из сада Гесперид обладали способностью сеять семена раздора» [Жюльен 2000: 147]. В XIX в. появляется термин «золотая лихорадка» как олицетворение негативного влияния золота на человеческую психику.

Даже в жанре духовных стихов отношение к золоту было не однозначным. А.М. Петров пишет: «...с одной стороны, этот благородный металл указывает на высокий социальный и духовный статус героя, на его святость, божественность, возвышенность в земном и трансцендентном мирах, на его нравственную и телесную чистоту и красоту, символизирует “великую духовную и эстетическую ценность”» [Петров 2009: 37]. Однако, с другой стороны, «золото связано с духом стяжательства, противоречащим самому существу христианской религии и морали. В то же время не золото, понимаемое как синоним земного богатства, является злом, ведущим к гибели. Средоточие нравственной коллизии – в человеческой душе. Золото и богатство – лишь отражение этой коллизии. Это испытание, но не проклятие. Не находит осуждения богатство, нажитое честным путем. Осуждается лишь слабость человеческого духа» [Там же: 37].

Е.А. Пятова, анализируя мифологему золота в качестве компонента языковой картины мира, отмечает: «Золотая символика, дохристианская по существу, функционируя в условиях постепенной христианизации культуры, сливалась с понятиями религиозного воздаяния и возмездия, добра и зла. Золото в преданиях и сказках о кладах всегда связано с испытаниями героев, его получают только избранные, оно рассыпается в прах у тех, кто не

соблюдает “правил игры” с сакральным миром, и убивает тех, кто лишен доброй доли или хочет получить сокровища в обход “воли” самого золота. Именно воли, поскольку в русской мифологической прозе золото — живое существо, клады могут обращаться в людей, растения, животных, путешествовать по земле и искать своего хозяина» [Пятова 2011: 134].

В русской литературе XIX в. тема золота как символа богатства находит свое отражение в творчестве А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. По мнению Л. Рассовской, в творчестве этих авторов золото — средство достижения власти над людьми, символ злой власти, основанной на насилии и страхе [Рассовская URL]. Но если у А.С. Пушкина «власть золота» обусловлена злой волей человека, то у Н.В. Гоголя золото — посредник дьявольской воли. В произведениях двух писателей мы встречаемся с различными принципами типизации. А.С. Пушкин в «Маленьких трагедиях» представил оксюморонный образ *скупого* рыцаря, созданный как сложное сочетание типичного и откровенно нетипичного, даже неправдоподобного с точки зрения правды средневекового исторического факта. В соответствии с западноевропейской средневековой рыцарской этикой щедрость была одной из основных рыцарских добродетелей наряду с рыцарской доблестью и верностью своему сеньору. Данное обстоятельство позволило образу барона Филиппа сочетать в себе как характерные черты типа средневекового рыцаря-феодала, так фольклорно-сказочного Кощея Бессмертного. Пушкинские типичные характеры включают в себя социальные и исторические аспекты, а также мыслительные образы, живущие в общественном сознании.

Н.В. Гоголь же стремится создать типичные воплощения определённых пороков или персонифицированный портрет зла в его нравственно-религиозном понимании. Этими обстоятельствами можно объяснить определенную статичность его героев, характер которых либо не изменяется, либо они демонстрируют стремительное и глубокое нравственное падение. По мнению Л. Рассовской, у гоголевских героев «история падения всегда происходит при непосредственном вмешательстве нечистой силы, а золото

выступает как соблазн и пагуба “для христианской души”. Так было с художником Чартковым в “Портрете”, с Петрусем в “Вечере накануне Ивана Купала”» [Рассовская URL].

В русской поэзии ярче всего символика золота нашла свое отражение в поэзии К. Бальмонта. О.А. Метелкина отмечает, что в поэзии К. Бальмонта золото встречается чаще всего. При этом золото очень часто сравнивается поэтом с Солнцем, звездами, становится символом сказки и мечты, своеобразным аналогом Золотого века, а также олицетворением осени с ее культом плодородия [Метелкина 2013]. По мнению исследовательницы, К. Бальмонт «использует в своих произведениях золото в типичной для этого металла символике: плодородие, Солнце, богатство» [Метелкина 2013: 42].

М.М. Максимов в своем «Очерке о золоте» подчеркивает, что первое отечественное золото, так называемое «злато домашнее», стали получать при обработке золотосодержащих серебряных руд на Нерчинских рудниках в эпоху Петра I. Автор свидетельствует: «Относительно даты начала его получения ближе других к истине Г.В. Фосс — он называет 1704 г. Однако между этой датой и 1721 г. были такие важные события, как Полтавская битва (1709 г.) и Гангутский бой (1714 г.). В России они отмечались чеканкой золотых медалей, но на этих медалях нет указаний, что они изготовлены из отечественного золота. Следовательно, “злато домашнее” появилось между 1714 и 1721 гг.» [Максимов 1988].

Особое место тема золота занимала на Урале. Д.Н. Мамин-Сибиряк в своем очерке «Город Екатеринбург» (1888) писал: «Еще Геродот рассказывал баснословие о грифах (львы с орлиными крыльями и клювом), которые на севере Рифейских гор стерегли золото — из этого можно заключить с некоторой достоверностью, что хитрые и пронырливые греки знали о существовании нашего уральского золота задолго до рождения Христова» [Мамин-Сибиряк URL].

На Урале, в окрестностях города Березовского, в 1745 г., произошло открытие первого крупного месторождения российского золота благодаря

находке старателя Ерофея Маркова, раскольника из села Шарташ, нашедшего в долине реки Берёзовка кварц с золотыми вкраплениями и несколько золотых крупинок. Уже через 3 года, в 1748 г., на месте находки Ерофея был основан Шарташский золотой рудник, который положил начало не только уральской (березовской), но и российской золотодобывающей промышленности в целом.

Произошло это за 100 лет до начала калифорнийской «золотой лихорадки» и за 150 лет до того, как Джек Лондон стал описывать знаменитую клондайкскую «золотую лихорадку» на северо-западе Канады и на Аляске. Открытие «уральского» золота благотворно сказалось на развитии российской экономики. Очень скоро Россия превращается в одного из мировых лидеров по золотому запасу и золотодобыче.

При этом в XVIII в. на Урале добывали исключительно золотую руду, т. е. рудное золото. Новая страница в истории российской золотопромышленности началась с 1814 г., когда горный инженер Л.И. Брусницын открывает в долинах рек Березовки и Пышмы богатые месторождения россыпного золота.

В результате «золотая лихорадка» приходит и в сам Екатеринбург. В 1817 г. горные чиновники Николай Мундт и Адольф Агте находят золотоносный песок на реке Мельковке (территория современной улицы Свердлова), и в этом же году там строится золотопромывальная фабрика. И это было только начало. Уже к 1823 г. в Екатеринбурге было зарегистрировано 80 частных приисков, на которых работало около 2 тысяч человек, что составляло 7 часть всего населения Екатеринбурга, включая женщин и детей. В соответствии с городской легендой в эпоху «екатеринбургской» золотой лихорадки каждый намытый в городе пуд золота отмечали выстрелом из пушки с городской набережной. В некоторые наиболее счастливые дни пушка стреляла несколько раз в день. Золотых запасов города хватило всего на 6 лет. За все время «золотой лихорадки» в Екатеринбурге было добыто 1344 килограмма золота. А всего с 1745 до 1922 г.

Урал дал 559 тонн россыпного и 145 тонн коренного золота. Это составило 1/3 всех золотых запасов России на то время. Промышленная же добыча россыпного золота позволила России в XIX в., с 1823 по 1854 гг., давать 48,5 % от мировой добычи золота.

В сознании многих россиян XIX в. термины «Урал» и «золото» были взаимно дополняющимися символами природного богатства края и его экономического успеха и финансового благополучия.

И. Шминке в статье «Золотой век Екатеринбурга» отмечает, что «благодаря уральскому золоту Российская империя долгое время была первой мировой державой по золотодобыче, здесь разрабатывались технологии и конструировались механизмы для добычи коренного и россыпного золота» [Шминке URL].

Об эпохе уральской золотой лихорадки XIX столетия в Екатеринбурге напоминали роскошные купеческие особняки Рязановых, Баландиных, Казанцевых, Харитоновых. Д.Н. Мамин-Сибиряк так вспоминал об этом времени: «“Золотой век” для Екатеринбурга начался в тридцатых годах, точно раскрылась страничка из “Тысячи и одной ночи” <...> Золото во все времена магически привлекало к себе внимание человечества, как привлекает и сейчас и будет привлекать, пока стоит наш грешный человеческий мир <...> Да, это было удивительное, сказочное время, выдвинувшее целый ряд богатырей. Екатеринбург прогремел на целый свет, как Эльдorado, и эта слава повита теперь легендарными сказаниями» [Мамин-Сибиряк URL].

К этим легендарным сказаниям можно отнести истории про тайны Харитоновского-Расторгуевского дворца с его подземными ходами, в которых скрывались раскольники, а в подвалах находили свою смерть враги уральских «золотых королей». Что касается сказочного богатства Урала, то его символизировали устланные коврами и посыпанные ассигнациями дороги, возможность мыть коней шампанским и чеканить собственную золотую монету, разумеется, не законно. Понятно, за такое могущество надо было платить и не мало.

И.М. Гладкова приводит пример, как из-за золота местным богачам приходилось даже менять веру. Так произошло, когда «начальник горных заводов Уральского хребта генерал В.А. Глинка ультимативно пригрозил одному из Рязановых: либо старовер примет православие, либо последует запрет на добычу золота...Чашу весов золото перетянуло» [Гладкова 2003: 13].

Конец этой легендарной эпохи оказался связанным с несколькими обстоятельствами: отменой крепостного права в 1861 г., лишившей уральских промышленников дешевой рабочей силы, и потерей Екатеринбургом статуса горного города, что сказывалось на специфике его управления. Как пишет И. Шминке: «Хотя он и оставался уездным городом Пермской губернии, фактически им управлял Екатеринбургский Горный начальник, министр финансов и лично император, губернские власти не имели здесь никакого влияния. Фактически город был на военном положении, находился не в гражданском, а в военном ведомстве» [Шминке URL]. После отмены особого статуса Екатеринбург превратился в обычный уездный город, подчиняющийся Перми как городу губернскому. Это позволило сибирским купцам постепенно вытеснить уральских купцов со своей территории. Д.Н. Мамин-Сибиряк так подвел итог уральской «золотой лихорадке»: «Золотой век так же быстро оборвался, как и возник, оставив после себя тяжелое похмелье <...> миллионы разлетелись дымом <...> Золотой ураган улетел, не оставив после себя даже следов — вернее сказать, не оставив ничего, кроме разрушения. <...> после него для города не осталось ничего — ни богоугодных заведений, ни благотворительных учреждений, одним словом, полный нуль. Мы уж не говорим о школах, библиотеках, музеях и многом другом, что создается в европейских городах при таких приливах капитала» [Мамин-Сибиряк URL].

Художественное отражение этой эпохи и темы золота мы находим в художественном творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка. Речь идет о рассказах «Старик», «Старатели», романах «Дикое счастье» («Жилка») (1884) и

«Золото» (1892). По мнению Е.К. Созиной, уже в «Жилке» мы встречаемся с ситуацией, когда «золотой ажиотаж трактуется как “дьяволово искушение”, власть “сатанинской гордости и лжи”, распаляющие ничем не сдерживаемое своеволие золотопромышленников» [Созина 2021: 1138]. На примере староверческой семьи Гордея Брагина писатель показывает разрушение нравственно-этических устоев староверческой семьи. И причиной этого краха становится «золотая жилка», подаренная семье убийцей Маркушкой, которая вместе с богатством принесла семье Гордея горе, разлад и великие беды. Даже Татьяна Власьевна, мать Гордея, еще недавно воплощающая собой нестигаемый дух женщин-старообрядок, берущий свое начало от легендарной боярыни Морозовой, начинает испытывать власть золота, власть «золотой жилки»: «Теперь уже жилка начинала владеть ее мыслями и желаниями, и с каждым часом эта власть делалась сильнее» [Мамин-Сибиряк 1949: 72]. В конце романа, как и следовало ожидать, Гордей полностью разоряется, и его дом и хозяйство идут с молотка. В романе «Золото» Мамин-Сибиряк показывает, как под влиянием новой экономической обстановки, перехода казенных золотых промыслов в частные руки, изменяется нравственно-этическая система ценностей людей. Символом старательской удачи в романе становится образ-символ «золотой свиньи» (аналог библейского «золотого тельца»), огромного золотого самородка весом в 2 пуда (32 кг.), якобы найденного и в страхе закопанного одним из старателей на Кедровской даче. Издержки старательского «фарта» мы находим в романе при описании судьбы старателя Кривушка, открывшего богатую золотую жилу. В результате, зарабатывая в некоторые дни по 300 рублей, герой мог позволить себе закладывать за голенище сапога пачку ассигнаций и проводить дни и ночи в кабаке Фролки. После того как героя нашли мертвым у кабака и без денег, его убийство из-за корысти приписали кабатчику. Размышляя о мировоззрении Д.Н. Мамина-Сибиряка в этом романе, Е.К. Созина замечает: «Следуя народной логике, Мамин-Сибиряк убеждает в том, что золото разрушает душевные силы человека, что этот металл – атрибут “темных сил”

земли. Люди, одержимые страстью к золоту, вступают в борьбу с природой, тем самым пробуждая в себе столь же темные инстинкты и желания. Золото в романе выступает символом кажущегося очевидным успеха, в действительности трудно достижимого, – обретающие “металл” ради его сохранения не останавливаются ни перед кем и ни перед чем» [Созина 2021: 1143–1144].

Такой же точки зрения на уральское золото придерживался и Вас. Немирович-Данченко в своих путевых очерках. Он писал: «Те, кто стоит на золотом деле, давно спились и обратились в ничего неимущих нищих, причем даже старательский труд, в удачных случаях дающий исключительный заработок, не поправляет их положения. Золото, вызывающее столько пороков, преступлений, являющееся причиной таких глубоких падений, такой порчи, и здесь роковым образом влияет на людей, добывающих его из недр земли. Кажется, что это именно тот бесовский клад, который, по зарок схоронивших его убийц, нельзя получить, не оставив на его месте своей совести, чести, своей души. С первых минут своего появления на свете, он уже разлагающим образом действует на рабочего, и прежде чем в виде золотой монеты успеет попасть в цепкие руки, уже развратит достаточно много людей, отделяющих его от песка, льющих его, заведующих его отправкой в Петербург» [Немирович-Данченко 1890: 635].

Опасная власть золота нашла свое отражение в пословицах и поговорках уральских старателей, вроде «Золото моем – голосом моем»; «Золото добываем, себе могилу копаем»; «Кругом золото, а в середине – бедность».

Бажов, подобно Д.Н. Мамину-Сибиряку и Вас. Немирович-Данченко, прекрасно понимал важность аурумической тематики для уральской культуры. В 1946 г., когда Бажов стоял во главе Свердловской писательской организации, он выступил инициатором создания литературно-художественного сборника «Золото», посвященного 200-летию уральской золотопромышленности, обнаружению на реке Березовке первого месторождения жильного золота.

Сборник состоял из 2 частей. В первой части находился рассказ Бажова «Золотые дайки», который он специально написал для сборника. В эту часть входили: поэма К. Мурзиди «Ерофей Марков», посвященная первому золотодобытчику Урала; отрывок из книги очерков В.И. Немировича-Данченко «Кама и Урал» под названием «По Уралу»; отрывок Д.Н. Мамина-Сибиряка «По горной дороге» и эскиз «Глупая Окся». Широко в первой части сборника было представлено творчество С. Жислиной, советского литературоведа и члена Союза писателей СССР. Бажов поместил в сборник ее рассказы старателей «Про старое да бывалое», а также микрорассказы «Золотая свинья», «Ермила Вятский», «Чертознай», «Счастье разное», «Бадья», «Богатина». В. Ярков написал для сборника вводный очерк «Пионер уральской золотопромышленности» и очерк «История одного богатства».

Во второй части были представлены очерки Н. Поповой «В Березовске», Ю. Гетлинга «Долина реки Ис», Б. Рябинина «Миасс», Беллы Дижур «Джетыгаринская степь», Ф. Тарнахеева «На родине Мамина-Сибиряка», В. Яркова «Ребятня затея». В эту же часть входили рассказы О. Марковой «Случай», Вл. Дроткевича «Свое счастье», Ф. Тарханеева «Жила – мать», «Глиняные колобки», «Богатое гнездышко», Н. Бабица «Золотина» (рассказ старателя), а также «Золотые истории» Ф. Тарханеева с подзаголовком «Из воспоминаний геолога». Завершал сборник «Словарь горняка» авторов В. Бирюкова и В. Трофимова, в котором содержалось более 200 народных производственных терминов, связанных с добычей золота.

Тем не менее, сборник получил негативную оценку в средствах массовой информации. В «Уральском рабочем» от 16 ноября 1946 г. появилась рецензия с говорящим названием «Еще один неудачный сборник», автором которой был Вл. Ильичев. В этой рецензии автор похвалил только сказ П.П. Бажова, решительно раскритиковав и исторические очерки, и фольклорные записи, считая, что издательство должно публиковать «широкие литературно-художественные полотна, несущие в массы благородные идеи, рождающие в них благородные чувства, вдохновляющие на творческий труд,

на борьбу за преодоление трудностей, за победу коммунизма» [Ильичев 1946]. «Словарь горняка» Ильичев назвал «научнообразная, малограмотная попытка утвердить в нашем литературном языке словесный мусор», против которого всегда выступал А.М. Горький.

Бажов был искренне возмущен подобной рецензией. В ответ он написал статью «По поводу одной рецензии», которая была опубликована только после его смерти [Бажов 1955]. В письме к В.П. Бирюкову он негодовал по поводу критики своего сборника об уральском золоте: «Читали, разумеется, рецензию Ильичёва в “Уральском рабочем”? “Сугубо невежественно”. Послал свою контрстатью, но, видимо, замылят, охраняя честь мундира. Особо меня возмутило отношение к фольклорным записям, да еще со ссылкой на Горького. Глупость, можно сказать, редкая» [Бажов 2018: 457]. В своей статье Бажов критикует Вл. Ильичева за то, что тот даже не отметил, что сборник был выпущен к 200-летию открытия уральского золота, чем и был обусловлен его историзм. Хорошо зная тему, Бажов дает факты из истории Березовских золотых приисков, пишет об освоении добычи россыпного золота, «после чего наша промышленность стала развиваться необыкновенно быстро» [Цит. по: Блажес 2007 (1): 157], а счет золота, добытого на Урале, пошел на тысячи пудов. И все это, по мнению Бажова, было обусловлено «наблюдательностью, напористостью и сметкой» [Там же: 157] уральских крепостных рабочих. По справедливому мнению В.В. Блажеса, полемизируя с рецензентом, Бажов советует ему прямо сказать: «заслуживает ли история Березовского завода такого внимания, чтобы ею заниматься в наше время, стоит ли рассказывать современному читателю о победе березовских рабочих, вызывает ли она чувство гордости за наших предков, зовет ли она на трудовой подвиг, помогает ли социалистическому строительству» [Там же: 157].

Бажов прекрасно знал аурумическую тему. В сказе «Золотые дайки», посвященном истории березовского золота и судьбе Ерофея Маркова, он пояснял: «Ведь с чего началось? Искал Ерофей Марков дурмашки да

строганцы и нашел в той яме золотые комышки. Вроде и просто, а как подумаешь – большая это редкость, чтоб в здешнем жильном золоте отдельно комышек найти. Золото у нас, поди-ка, полосовое: полосами в земле лежит и крепко в тех полосах заковано. Посвободнее маленько только в жилках, кои те полосы пересекают. Наши старики, как потом научились эти поперечные жилки выковыривать, приметку оставили: “В которой жилке турмалин блестит, либо зеленая глина роговицей отливает, там золота не жди. А вот когда серой припахивает, либо игольчатник-руда пойдет, айконитом-то которую зовут, там, может статься, комышек готовенького золота и найдешь”. Вот на такую-то редкость Ерофей и наскочил, видно, да еще в ту пору, когда по всей нашей земле золота добывать не умели» [Бажов 2019: 531–532].

Л.М. Слобожанинова отмечала прекрасные выступления П.П. Бажова на конференции по истории Екатеринбурга – Свердловска в 1947 и 1948 гг., в которых он затрагивал тему уральского золота. Исследователь пишет: «О судьбе Маркова он упоминает в сказе “Золотые дайки”; по его мнению, историков должна заинтересовать связь этого факта с другими, чтобы возможно было установить определённую закономерность: “Этот Марков занимался поиском строганцев и тумпасов, то есть ограниченного материала. Делал это, очевидно, не в порядке забавы, а ради заработка. – Значит, в ту пору, за 20 лет до официального открытия в городе гранильной фабрики, здесь уже были гранильщики, на которых можно было работать поисковику. Кто они? У кого учились? не у Реснера же, который “уволен на назначение шлифовальных машин?”» [Слобожанинова 1998: 136]. В не меньшей степени Бажова привлекала личность Льва Брусницына, березовского изобретателя, нашедшего способ промывать золотоносные пески. Л.М. Слобожанинова уточняет замысел писателя: «Предполагался сказ “Левушкины крупинки”, посвящённый березовскому золоту. Способ Брусницына, который “можно было применить и к жильному золоту”, буквально произвёл переворот в золотой промышленности, бесконечно упростив и расширив ее возможности... После открытия Брусницына золото стали добывать не только по всем

заводским округам Урала, но эта добыча перекинулись и в далёкую Сибирь, и город на некоторое время стал центром всей золотопромышленности нашей страны. Переброску поисков в Сибирь произвели старообрядцы Рязанов, Харитонов, Расторгуев и др. Можно с уверенностью говорить, что эти, во всяком случае, не могли учиться у правительственных чиновников, от которых они всегда сторонились. Ясно, что и здесь дело шло тем же путём, который обычно не отражался в официальной истории» [Там же: 137].

И все же ярче всего тема золота, и, прежде всего, испытание золотом отражается в сказах П.П. Бажова. К таким сказам относятся сказы «Дорогое имячко» (1936), «Про Великого Полоза» (1936), «Змеиный след» (1939), «Золотой волос» (1939), «Огневушка-Поскакушка» (1940), «Жабреев ходок» (1942), «Золотые дайки» (1945) и «Голубая змейка» (1945).

Особое место в аурумическом творчестве Бажова занимает сказ «Тяжелая витушка», в котором рассказывается печальная история самого дедушки Слышко, который, поймав старательский «фарт», найдя золотой самородок весом 18 фунтов, все же не получил от этого счастья. Деньги, полученные от продажи самородка, были быстро потрачены: «Приятелей у меня тут объявилось – ни пройти, ни проехать! И покатилося колеско по гладенькой дорожке. Бабенки появились, прилипать ко мне стали. Маринушке моей это обидно, конечно... Она тогда на ромок налегать стала. Купец и ей угождает и так, слышь-ко, втравил, что и от простого не стала отворачиваться. На две-то руки у нас и пошла работа, а купец, знай, обсчитывает да обсчитывает» [Бажов 2019: 184]. В результате все деньги, полученные за самородок, были быстро потрачены, жена дедушки Слышко умерла, а он сам вынужден был опять вернуться на прииск. Обычная судьба золотоискателя, лишенная какой-либо сказовой фантастики.

В сказах Бажова действует большое количество мифологических персонажей, олицетворяющих собой силу и власть золота, являющихся как хранителями золота, так и его дарителями³. Среди этих персонажей у Бажова

³ Е.Л. Березович и Е.Э. Иванова, занимаясь реконструкцией системы горной мифологии

появляется девка-Азовка, страж кладов горы Азов, история которой дается в сказе «Дорогое имячко». В образе хранителей уральского золота выступают Великий Полоз, змей, принимающий антропоморфный облик, являющийся «уникальным серпентологическим персонажем урало-башкирского региона» [Приказчикова 2007: 158] и Золотой Волос, хозяйка золота, олицетворяющая собой более древний пласт аурумических представлений, связанных с женским началом. Образ Хозяйки золота появляется в сказе «Золотой волос», образ Великого Полоза – в сказках «Золотой волос» и «Про Великого Полоза». Н. Швабауэр так характеризовала серпентологическую природу Великого Полоза: «уникальный персонаж по имени Полоз – гигантский змей, обладающий способностью превращаться в человека» [Швабауэр 2002: 43]. Изначально Полоз является зооморфным, точнее серпентологическим, существом, однако, он может принимать и человеческий облик. В сказе «Про Великого полоза» этот облик дается Бажовым так: «Кафтан это на ем, штаны – все желтое, из золотой, слышь-ко, поповской парчи, а поверх кафтана широкий пояс с узорами и кистями, тоже из парчи, только с зеленью. Шапка желтая, а справа и слева красные зазорины, и сапожки тоже красные. Лицо желтое, в окладистой бороде, а борода вся в тугие кольца завилась. Так и видно, не разогнешь их. Только глаза зеленые и светят, как у кошки. А смотрят по-хорошему, ласково» [Бажов 2019: 44]. Все описание Полоза пронизано аурумической символикой.

Подробно о фольклорных образах Полоза и Змеевок Бажов пишет в очерке «У старого рудника», подчеркивая серпентологическую природу зооморфных символов золота: «Это ведь повсеместно, – змея и золото связывались. «“Змеиные гнезда”, “змеиные места” считались верным признаком золотоносности» [Бажов 2019: 743]. Данные воззрения не возникли на пустом месте. Бажов указывал, что они представлены в изданной

Урала, понимают под ней «обозначения сверхъестественных существ (антропоморфных и зооморфных), которые, по народным верованиям, хранят богатства недр (минералы и металлы) и способствуют / препятствуют их обнаружению, добыче и обработке» [Березович 2022: 18].

в 1760 г. книге под названием «Обстоятельное наставление рудному делу, состоящее из четырех частей», автором которой был президент берг-коллегии Иван Шляттер. О Полозе Бажов давал такую информацию: «Над змеями начальствовал огромный змей – Полоз. В его распоряжении и находилось все золото. Иногда он действовал с помощью своих слуг змей, иногда только своей силой. Иногда роль Полоза сводилась только к охране “земельного золота”. Полоз всячески старался не допустить человека до разработки золотоносных мест: “пужал”, показываясь “в полном своем виде”, “беспокойство всякое старателю производил”, утягивая в землю инструмент, или, наконец, “отводил” золото. Реже Полозу приписывались черты сознательного полновластного распорядителя золотом: он, как и хозяйка горы, одним облегчал доступ к золоту, указывал места и даже “подводил золото”, других отгонял, пугал или даже убивал» [Там же: 744]

Если образы девки-Азовки и Великого Полоза восходят своими корнями к фольклору урало-башкирского региона, то образ Огневушки-Поскакушки в одноименном сказе, олицетворяющей собой мифологему золота-огня, является порождением авторской мифологии писателя. Бажов хотел понять тайную этимологию Поскакушкинского золотого прииска, некогда расположенного на окраине поселка Кладовка рядом с рекой Поскакухой, левым притоком реки Чусовой. Бажов придал Поскакушке облик рыжеволосой девочки в голубом сарафане с платочком в руке, которая постоянно находится в движении. Е.Е. Приказчикова отмечает: «Главной чертой Поскакушки, благодаря которой она и получила свое прозвище, является умение исполнять магический танец, открывающий залежи золотого песка. Формально круговые движения ее танца представляют собой зримую метафору золота, которое “сидит редькой”» [Приказчикова 2007: 154].

Плодом авторской фантазии являются такие аурумические персонажи Бажова, как змей Дайко, в определенном смысле двойник Великого Полоза, но привязанный непосредственного к Березовскому золотому прииску (сказ «Золотые дайки») и Голубая змейка, обладающая способностью к

аурумическим метаморфозам. Она может превращать камень в золото, а золото, соответственно, в камень. Рассмотренные все вместе, мифологические аурумические персонажи Бажова демонстрируют различные аспекты взаимоотношений человека и золота, раскрывая общий путь эволюции уральской золотодобычи, начиная от эпохи «чуди белоглазой» и кончая XX в. В этом отношении аурумические сказы Бажова в хронологическом плане повторяют логику сборника «Золото»: от открытия Березовского месторождения до современной социалистической эпохи. В каждом сказе, так или иначе, Бажовым поднимается тема искушения человека золотом.

В сборнике «Малахитовая шкатулка» (1939), структуру которого определил сам Бажов, сказы располагаются таким образом, что вначале находятся сказы о «золоте» («Дорогое имячко», «Про Великого Полоза», «Змеиный след», «Золотой волос») и только потом идут сказы о Хозяйке Медной горы и о собственно каменных богатствах Урала. Сам Бажов считал, что наиболее древний образ уральской мифологии – это Девка Азовка, затем идет Полоз и, наконец, Малахитница. При этом, по мнению В.В. Блажеса, «последовательность расположения сказов, характер их соседства не случайны – перестановки привели бы к изменению смысла» [Блажес 1982: 40]. Однако если целенаправленно рассматривать тему искушения золотом в сказах Бажова, то есть смысл вначале рассмотреть сказы, в которых в большей степени проявляет себя мифолого-утопическая составляющая повествования, а уже затем переходить к сказам, в которых на первый план выходят именно взаимоотношения человека и золота.

Первым аурумическим сказом и по времени создания, и по изображаемой в нем эпохе является сказ «Золотое имячко», который несет в себе ярко выраженное утопическое начало, что роднит его со сказами «ленинского цикла» («Богатырева рукавица», «Орлиное перо»), а также со сказами, в которых провозвестниками лучшего будущего выступают драгоценные камни («Далевое глядельце»). Бажов писал этот сказ специально

для сборника «Дореволюционный фольклор Урала» и представлял как образец настоящего «тайного» рабочего фольклора, который он слышал в 1890-е гг. от бывшего старателя В.А. Хмелинина (дед Слышко). Под «тайным» сказом понимался сказ, который можно рассказывать не каждому, то есть посвященный теме, о которой говорить надо с опаской. С точки зрения В.В. Блажеса, «“Дорогое имячко” написано на основе трех циклов уральской несказочной прозы – о чуде, о Ермаке и о девке Азовке» <...> Дед Слышко мыслит как бывший старатель. Для него богатство, которое необходимо передать будущим поколениям, – это не земля..., а золото, которое старые люди собрали в Азов-гору и “крепкое заклятие наложили”, и все его исторические размышления строятся на оппозиции человек – золото» [Блажес 2007: 118].

Старые люди, в изображении Бажова, не смотрели на золото как на сокровище, оно по своей ценности не отличалось для них от других металлов: «Кразелитами (хризолитами – Я. Ю.) хоть ребятишки играли, а в золоте никто и вовсе толку не знал <...>...самородок фунтов несколько, а то и полпуда лежит на тропке, и никто его не подберет. А кому помешал, так тот его сопнет в сторону – только и заботы» [Бажов 2019: 9]. Они использовали золотые слитки для охоты на диких зверей. Этот «золотой век», когда золото не было яблоком раздора между людьми, заканчивается вместе с эпохой завоевания Сибири Ермаком, вместе с войском которого на Урал приходит много «худых людишек», жадных до местного золота. В качестве защитника старых людей в сказе выступает «мудрёный человек» из Соликамска, имя которого в сказе не называется, который «с тайной силой знался», так как «соликамски-то, они дошлые на эти дела. В лесах живут, с колдунами знаются» [Там же: 21]. Вступив в конфликт с казаками, мечтающими грабить «старых людей» из-за золота и раненый ими, он находит спасение у местных жителей близ Азов-горы. Именно этот человек впоследствии дает совет «старым людям», как им обороняться от разбойничьих шаек, как спрятать золотые самородки и золотой песок, чтобы они не манили чужих. Азов-гора

становится в сказе именно тем сакральным топосом, который скрывает уральское золото от чужих глаз. В «Дорогом имячке» подробно описываются симптомы «золотой лихорадки», ко времени Бажова уже хорошо известной на примерах калифорнийской и аляскинской: «Только ведь золото-то человеку, как мухе патока. Сколь ни гинут, а пуще лезут. Так и тут. Много людей сгинуло, а другие идут да идут. Это, значит, слушок про золото дальше да дальше идет» [Там же: 19]. В конце концов, по совету раненого, стары люди вынуждены были оставить территорию Азов-горы с ее «поддерновым», по терминологии Бажова, золотом и «переселиться на новые места, где золота совсем нет, а зверя, птицы и рыбы вдосталь» [Там же: 19]. В сказе Бажов представлена этимология образа будущей девки Азовки, хранительницы золота и разбойничьих кладов. В сказе она представлена как дочь старшины, «смелая такая, расторопная, хоть штаны на такую надевай. И красивая – страсть» [Там же: 16]. Будущая Азовка, обладая всеми чертами заводской девицы на выданье: «глаза как угольки, щеки, как розан расцвел, коса до пяток», – отличается от прочих местных девушек своим ростом: «сильно большая была. Одним словом, великанша» [Там же: 16]. Присутствует в ее образе и магический аспект: «Тайная сила в ей, видно, гнездовала» [Там же: 16].

Она искренне полюбила чужестранца, лечила его раны, ухаживала за ним, но так как он не имел сил уйти вместе с остальными «старыми людьми», осталась вместе с ним и «затворилась» в горе вместе со всеми скрытыми в ней сокровищами: золотом и хризолитами. «Дорогое имячко», заявленное в названии сказа, это имя дочери старшины, магическое слово, которое должно «открыть» нутро Азов-горы, где скрыты несметные сокровища, и где «лежит...умерший человек, а рядом девица неописанной красоты сидит и не утихаячи плачет, а совсем не старится. Как был ей восемнадцатый годок в доходе, так и остался» [Там же: 22].

Утопический дискурс сказа заключается в предсказании, которое дает «мудреный человек» перед своей смертью. Это предсказание касается

будущего Урала, которое видится ему через призму утопии о счастливом будущем, когда «ни купцов, ни царя даже званья не останется. Вот тогда и в нашей стороне люди большие да здоровые расти станут» [Там же: 21]. Один из новых людей подойдет к горе и скажет «дорогое имячко», после чего девка Азовка должна похоронить своего суженого и стать супругой человека, открывшего ее именем гору. Таким образом, заключается священный брак человека и «тайной силы», мотив, который потом не раз будет использоваться в сказах Бажова. Достаточно вспомнить образы Медной горы Хозяйки и Степана. В результате этого брака люди получают доступ к аурумическому сокровищу, но предполагается, что, в силу изменения человеческой природы, оно уже не вызовет в них «жажды золота», «золотой лихорадки», от которой веками страдало человечество.

В мире «старых людей» золото и самоцветы валяются на земле россыпью и не являются сокровищем, «тайное» не отделено от человеческого, героям доступны прозрения. Однако для жителей Полевского завода уже существует четкая граница между мирами, «земельное богатство» добывается с трудом и опасностью, оно может быть губительным, а будущее присутствует только в виде мечты. Причина разрыва — по крайней мере, для человеческого мира — заявлена четко: власть золота над человеческой душой. Преодолеть этот разрыв возможно, только «отняв у золота его силу». [Жердев 2019: 797].

Желание «отнять у золота его силу» проявляется уже в сказе «Дорогое имячко». В нем мы видим, что «стары люди» *еще* не подвержены искушению золотом, оно не имеет для них цены, люди же будущего *уже* не подвержены этому искушению. «Золотая лихорадка» поражает людей «исторического» прошлого Урала, начиная с эпохи Ермака и кончая дореволюционной эпохой. Особенное место в сказе занимает образ раненого соликамца, «мудреного человека», чье здоровье напрямую зависит от попыток людей, пришедших на Урал с Ермаком, овладеть золотом. Ему становится хуже, когда «стары люди» оказываются не в силах сдержать поток жаждущих овладеть золотом

переселенцев, и он умирает после того, как «людишки уж со всех сторон набились в те места. Лопатами роют, друг дружку бьют» [Бажов 2019: 21].

Итак, в «Дорогом имячке» мистическая связь человека и золота только намечается, а девка-Азовка еще не выступает в роли активной хранительницы золота, являясь в большей степени страдательным персонажем. Напротив, в «Золотом волосе» у Бажова мы видим, по мнению Е.Е. Приказчиковой, «две исторические ипостаси развития мифологических представлений о золоте: от матриархата эпохи “чуди белоглазой” до патриархальных башкирских сказаний о золоте» [Приказчикова 2007: 158]. Данный сказ один из немногих у Бажова, который был основан на башкирском фольклоре. В нем мы встречаемся с памятью о некой Хозяйке золота, власть которой оказывается тесно связанной с мифологией земли. Ее золотые волосы накрепко привязывают ее к земле, не позволяя убежать из-под власти строгого отца, пока она не принесет их в жертву, то есть отрежет, ради любви к смертному человеку, охотнику Айлыпу. Д.В. Жердев пишет, что власть этой хозяйки можно назвать «более древней, темной...эротизированной, созидательной, но пассивной» [Жердев 1995: 93]. Ее избранник – охотник, а не старатель, то есть человек, свободный от искушения золотом, для которого золотая коса дочери Полоза не имеет никакой материальной ценности, так как он влюблен именно в девушку-красавицу, а не во власть золота, которую она олицетворяет. Ради своей возлюбленной Айлып выдерживает трехлетнее испытание верности, отказывается от простого человеческого счастья с молоденькой девчоночкой, которая была «из себя чернявенькая и веселая, вот как птичка-синичка» [Бажов 2019: 220]. Ради Золотого Волоса он прорубает дорогу в лесу, которая ведет к озеру и камню, открывающему путь в подводный мир, где царит «золотой век», как его представляли башкиры: «Луга у них там, табуны конские, овечьи одним словом, приволье» [Там же: 226]. Таким образом, Золотой Волос как аурумический персонаж в сказе устраняется от активного участия в жизни людей. Память о ней находит свое отражение лишь в

золотых чешуйках и ниточках золота, которые люди находят на заплеске (низкий берег, заливаемый водой – Я. Ю.) озера, в котором скрылись возлюбленные от гнева Великого Полоза.

Именно Великий Полоз становится носителем закона аурумической справедливости, что находит свое отражение в сказе «Про Великого полоза». В сказе старый солдат Семеныч, который знал с тайной силой и которого заводские считали чертознаем, так характеризует Великого Полоза и его функции: «Все золото в его власти. Где он пройдет – туда оно и подбежит. А ходить он может и по земле, и под землей, как ему надо, и места может окружить, сколько хочет. Оттого вот и бывает – найдут, например, люди хорошую жилку и случится у них какой обман либо драка, а то и смертоубийство, и жилка потеряется. Это, значит, Полоз побывал тут и отвел золото. А то вот еще. Найдут старатели хорошее, россыпное золото, ну и питаются. А контора вдруг объявит – уходите, мол, за казну это место берем, сами добывать будем. Навезут это машин, народу нагонят, а золото-то и нету. И вглубь бьют и во все стороны лезут – нету, будто вовсе не бывало. Это Полоз окружил все то место да пролежал так-то ночку, золото и стянулось все по его-то кольцу. Попробуй, найди, где он лежал. Не любит, вишь он, чтобы около золота обман да мошенство были, а пуще того, чтобы один человек другого утеснял» [Там же: 46–47].

В сказе Великий Полоз, по просьбе Семёныча, помогает детям рудокопа Левонтия, потерявшего здоровье в горе, которого барин приказал отпустить на вольные работы без оброка. Став старателем, Левонтий намывает совсем немного золота, с золотник, что не хватает даже на хлеб. При этом сам Левонтий, хотя «еле ноги передвигает», мужик честный и старательный, по словам Полоза: «На ладан дышит, а тоже старается сам кусок хлеба заработать. Самостоятельный мужик» [Там же: 45]. Тем не менее, даже награждая детей, Великий Полоз выражает сомнение: «Все люди на одну колодку. Пока в нужде да в бедности, ровно бы и ничего, а как за моё охвостье поймаются, так откуда только на их всякой погани налипнет» [Там

же: 45]. Из двух детей Левонтия в наибольшей степени подверженным «золотой лихорадке» может оказаться меньшенький «тонкогубик» Костька, что и происходит в сказе «Змеиный след». Тем не менее, в финале сказа «Про великого полоза» к ним поворачивается старательский фарт: «две золотые жужелки залетели, да и песок пошел не такой, как раньше» [Там же: 48]. В.В. Блажес справедливо замечает: «Сущность человека ведома тайной силой, как ведомо и злое влияние, идущее от золота, точнее, богатства <...> тайная сила может пособить людям, “если они для себя стараются”, но про это, во-первых, нельзя никому рассказывать...и, во-вторых, нельзя “золото рвать”, т. е. “жадничать”. Иными словами, нужно брать совсем немного земельного богатства, чтобы жить скромно, нельзя становиться настолько богатым, чтобы отпала необходимость трудиться и своим трудом добывать насущный хлеб, – должна быть разумная мера, должен быть достаток, заработанный своими руками (хотя иногда с помощью тайной силы), но не богатство» [Блажес 2007: 320].

В сказе «Змеиный след», который является продолжением сказа «Про великого полоза», Бажов показывает результаты «жадности» к золоту на примере семьи старателя Левонтия. Выросший младший брат Костька Рыжий, «тонкогубик», охваченный «золотой лихорадкой», фактически предает своего старшего брата, доброго и безответного Пантелея, отказавшись выкупать его из крепостной неволи. Костька выступает в сказе не только как жадный, хитрый и непорядочный человек, но «он по женской стороне шибко пакостник был», «из отецких не одна девка за того Костьку слезами умывалась» [Бажов 2019: 234]. Через эту слабость по женской части Костьку и наказывает Змеевка, дочь Великого Полоза.

В очерке «У старого рудника» Бажов упоминает, что Змеевки часто рассматривались как дочери Полоза: «С их помощью Полоз “спускал золото по рекам” и “проводил через камень”. Чаще всего олицетворением Змеевок считались небольшие бронзовые змейки-медяницы. Широко распространенным было поверье, что эти змейки проходят через камень, и

на их пути остаются блески золота» [Там же: 744]⁴.

В сказе Змеевка принимает облик рыжей молоденькой приисковой девчонки, бойкой и острой на язык, в которую без памяти влюбляется Костька. Змеевка постоянно дразнит Костьку, то цветом его волос, то нежеланием выкупать из крепости брата. При попытке Костьки применить силу девчонка демонстрирует свою серпентологическую природу, вызывая у него страх от встречи с «тайной силой»: «...она уставилась глазами-то, у Костьки и руки опустились, ноги задрожали, страшно ему чего-то стало <...> и пошла от него плясом. Чисто змея извивается, а глазами уперлась – не смигнет» [Там же: 236], «Схватил ту девчонку за ноги да что есть силы и дернул на себя, в яму. Девчонка от земли отстала, а все пряменько стоит. Потом еще вытянулась, потончала, медяницей стала, перегнулась Костьке через плечо да поползла по спине. Костька испугался, змеиный хвост из рук выпустил» [Там же: 238]. Но настоящее наказание героя связано все же с его жадностью к золоту. Великий Полоз отводит золото из земляной кладовухи в огороде, где братья хранили намытое ими золотишко. Желая найти его, Костька начинает бить «дудку», то есть роет глубокую яму, шурф, говоря языком старателей, который упирается в камень-сплошняк. Через этот камень и проходит Змеевка, оставляя по всему своему следу золото, «где каплями, где целыми кусками» [Там же: 238]. Желая заполучить его, Костька разбивает голову о камень и умирает. Очевидно, что Костька Рыжий в сказе – это человек, который не прошел испытания золотом и, учитывая его нравственные качества, это не удивительно.

Казалось бы, Пантелей является прямой противоположностью брата, поэтому Змеевка дает ему возможность взять золото со змеиного следа, которое «не то что искорками, а большими каплями да гнёздами сидит» [Там же: 239]. Набив фунтов 5 или 6 золота, Пантелей выкупается на волю. Однако, получив свободу, он перестает заниматься золотишком, чтобы в дальнейшем

⁴ В данном сказе Бажов не использует еще один мотив, характерный для фольклорных аурумических сказов: рассмотрение Змеевок как одного из важных атрибутов Ночи накануне Ивана Купалы, «колдовской ночи, когда расцветает “папора”» [Бажов 2019: 744].

прожить спокойно. Даже подарок Змеевки Пантелею и его невесте: дорогие обручальные кольца, оказываются не востребованными молодыми. Пантелей только на свадьбе поносил кольцо, в серединке которого, подобно змеиным глазам, горели два черных камешка. Его молодая жена тоже купила себе простенькое кольцо, вместо дара «тайной силы». Этот эпизод сказа напоминает дар Медной горы Хозяйки Степану: малахитовую шкатулку, женский прибор из которого не может носить Настасья. Вспоминаются также слова, которыми заканчивается сказ «Медной горы Хозяйка»: «Вот она, значит, какая, Медной горы хозяйка. Худому с ней встретиться – горе, и доброму – радости мало» [Там же: 37]. В полной мере эту народную мудрость можно применить и к аурумическим персонажам бажовских сказов, персонажам, олицетворяющим собой «тайную силу» золота.

Именно в этом сказе устами чертозная Семёныча до читателя доводится мораль старателей, позволяющая им выжить в опасном мире, где людей обуревают «золотая лихорадка», спастись от которой может только человек с высокими нравственными устоями. Семёныч поучает сыновей Левонтия: «Хитро ведь с золотишком-то! На все стороны оглядывайся. Свой брат-старатель подглядывает, купец, как коршун, зорит, и конторско начальство в глазу держит. Вот и поварачивайся!» [Там же: 227]. Особенно опасно говорить о золоте с женщинами. Это является своеобразным табу старательской жизни. Об этом тот же Семёныч говорит ребятам: «про золото в запасе никому не сказывай, особливо женщине. Мать ли, жена, невеста – всё едино помалкивай. Мало ли случай какой. Набежит, примерно, горная стража, обыскивать станут, страстей всяких насулят. Женщина иная и крепкая на слово, а тут забоится, как бы сыну либо мужу худа не вышло, возьмет и укажет место, а стражникам того и надо. Золото возьмут и человека загубят» [Там же: 229].

В таких условиях решение Пантелея закончить с золотодобычей выглядит вполне разумным, так как оно избавляет человека от искушения золотом.

Существует принципиальная разница между общением с людьми Великого Полоза и его дочери Змеевки, о чем пишет Е.Е. Приказчикова. Если «Змеевка ...представляет собой активную действующую силу, направленную на установление справедливых порядков в человеческом социуме» [Приказчикова 2007: 154], то Великий Полоз «не вступает в контакт с человеком непосредственно, а только через посредника-маргинала, каким в сказе является старый солдат Семеныч» [Там же: 155]. В принципе, данное обстоятельство указывает на более позднее происхождение Полоза по сравнению с женскими аурумическими персонажами.

Еще одним серпентологическим персонажем сказов Бажова является змей Дайко из сказа «Золотые дайки», посвященного Березовскому месторождению золота. В отличие от Великого Полоза и Змеевки, он не воспринимается в сказе как реально существующая «тайная сила». В сказе упоминаются лишь «посказулька про страшного золотого змея» [Бажов 2019: 561]. Не случайно рассказывает о Дайко неуважаемый рассказчиком за свое умение лишь «побалакать», когда «руки...только на то и надобны, чтоб языку пособлять: где развести, где помохать, где пальцами прищелкнуть» [Там же: 540], Вавило Звонец. В сказе его характеризуют как «мужичонко незавидный» [Там же: 540]. Вавило рассказывает своей жене Глафире историю золотого змея Дайко, чтобы доказать ей, что он не «худое ботало», как называет его жена, но человек, способный поймать старательский фарт. Для этого весной, в момент прилета журавлей, необходимо вырыть в потаенном месте яму поглубже и ждать появления змея, который «поползет из земли их послушать» [Там же: 542]. Дайко характеризуется Вавилой как «престрашный змей», у которого «на голове большущий комок золота, вроде шапки али, скажем, венца, а по тулову опояски золотые, с камнями» [Там же: 542]. Тот смельчак, кто сможет сбить с голову змея золотой комок со словами: «Подай-ко, Дайко, свой золотой венец да опояски» [Там же: 543], разбогатеет и «будет золоту хозяин» [Там же: 542]. Хотя сама история о попытках Глафиры заставить мужа исполнить свое обещание, став хозяином

золота, описывается Бажовым с нескрываемой иронией, тем не менее, вырытая ее первым мужем Вавилой яма в лесу оказывается, в конце концов, счастливой для бывшей кержачки (старообрядки – Я. Ю.), бежавшей из города от преследования барина. Именно прячась в этой яме, Глафира видит пророческий сон о змее Дайко и замечает место, на котором во сне находился самый близкий к ней обруч, надетый на змея, а на обруче «камешки тут беленькие и цветные тоже, золотых капелек много, и комышки золота видно» [Там же: 555]. Впоследствии именно этот сон помог Глафире и ее новому избраннику Перфилу, начавшему искать золото именно в этой яме, обнаружить поперечную жилку, где «хрустали да золотая руда, самая богатая. Сколько-то и комышков золотых попало» [Там же: 559]. Этот старательский фарт в соединении со стойким и сильным характером Перфила, который был «мужик усердный да работающий, заботливый да смекалистый» [Там же: 560], помог им счастливо прожить свой век. В соответствии с народной этикой главным богатством их семьи были все же не «золотые дайки», а много рябятишек. Бажов пишет: «Ребят Глафира навела...целую роту! Парней хоть всех в Преображенский полк записывай. И девки не отстали. Рослые да здоровые, а красотой в мать» [Там же: 560]. Именно семейное счастье, по Бажову, помогло Глафире и Перфилу избежать искушения золотом, проклятия «золотой лихорадки». В сказе именно «Перфилово да Глафирино поколение не один дом тут поставило. Завязку, можно сказать, нашему заводу сделало» [Там же: 561].

Еще одним аурумическим сказом, связанным с искушением золотом, является сказ «Жабреев ходок», созданный Бажовым в 1942 г. Е.Е. Приказчикова отмечает, что «сказ можно охарактеризовать как бажовское прочтение геродотовского мифа о фантастических муравьях, добывающих золото в Рифейских (Уральских) горах» [Приказчикова 2007: 130]. Обращение Бажова к образу муравьев как хранителей золота было не случайно, так же как и к образу Великого Полоза и его дочери Змеевки. В европейской символике «муравьи связаны с драгоценными металлами, им

приписывается необыкновенная сила, благодаря которой они могут вынести на своих плечах груз золота» [Мифология 1998: 203]. В сказе именно муравьи являются хранителями «золотых лапотков», которые они складывают внутри каменных губ. Чувствуется в сказе отголосок греческого мифа об Эаке и мирмидонянах, людях-муравьях, которыми Зевс заселил остров Эгину. Если в греческом мифе муравьи превращаются в людей, служащих царю Эаку, то у Бажова муравьи достигают роста быков, перенося «золотые лапотки».

Тайна «муравьиного золота» открывается старателю Никите Жабрею, прототипом которого послужил купец Аржанников из Старопышминска, тративший свое «бешеное «золото на роскошные пиры, а впоследствии разорившегося. Жабрей также устраивает на проданные «золотые лапотки» всенародное гуляние, во время которого бахвалится своей удачей, нарушая тем самым неписанный старательский закон. Во время пира он искушает золотым самородком весом фунтов 5 сироту-подростка Дениску, который оказывается неподвластен искушению «золотой лихорадки». В награду за стойкость Жабрей делает мальчика своим преемником, обещая открыть ему тайну муравьиной золотой тропы.

Первый биограф Бажова Л.И. Скорино проводила параллель между «испытаниями» Жабрея и «испытаниями», которыми подвергает людей Великий Полоз: «Полоз испытывает людей, прежде чем открыть им свое золото. Испытывает их и старый Жабрей, который знает месторождение чудесных самородков – золотых лапотков. Ищет он человека, чистого душой, не растленного алчностью, чтоб оставить ему свою заветную “тайность”. Такого человека нашел он в сироте Дениске» [Скорино 1947: 171].

Однако смерть Жабрея от руки купца, мечтающего самому овладеть этой тайной, заставляет Дениску, узнавшему тайну «жабреева ходка», выступить в роли мстителя за смерть человека, захотевшего поступить с сиротой по-доброму, вознаградить его за чистую душу и свободное от корысти сердце. Дениска выбирает только два золотых лапотка, один из которых становится орудием убийства жадного купца и впоследствии

присваивается не менее корыстным судьей. Сам же Дениска исчезает, скрывший от наказания, подобно тому, как исчез в сказе «Хрупкая веточка» сын Данилы-мастерка Митюшка. В сказе чувствуется достаточно жесткая дидактическая установка, которую Е.Е. Приказчикова формулирует следующим образом: «Золото развращает людей, толкает их на преступления, и даже справедливая месть, совершенная героем, не делаем его счастливым и богатым» [Приказчикова 2007: 156].

Единственным исключением в этом ряду являются у Бажова сказы, в котором богатство достается детям, чьи души еще не испорчены жадой золота, и которое достается им в награду за отсутствие корысти. Это единственные аурумические сказы, в которых можно говорить о счастливом финале. В данном случае *подросток* Дениска является скорее не нормой, а исключением из правила, подобно подростку Пантелею, на лице которого Великий Полоз не может найти следов будущей алчности к золоту.

Первым подобным сказом является сказ «Огневушка-поскакушка», опубликованный Бажовым в 1940 г. и относящийся к сказам «детского тона», по классификации писателя. Главный герой сказа 8-летний Федюнька, сирота, фактически вынужденный уйти из дома к деду Ефиму (ситуация, напоминающая сюжет «Серебряного копытца» с Даренкой и дедом Кокованей), старому старателю. Детское любопытство Федюньки, взгляд на мир, не замутненный жадой наживы, позволяет герою установить контакт с «тайной силой» золота, залегающего в земле «редькой» и тесно связанной с субстанцией огня, и носящей имя Поскакушки. Дед Ефим в сказе так рассказывает об этом «знаке» на золото: «Где такая Поскакушка покажется, там и золото. Не сильное золото, зато грудное, и не пластом лежит, а вроде редьки посажено. Сверху, значит, пошире круг, а дальше все меньше да меньше и на нет сойдет. Выроешь эту редьку золотого песку – и больше на том месте делать нечего» [Бажов 2019: 310]. Расположение золота «редькой» соотносится в сказе с танцем Огневушки-Поскакушки, которая, появляясь из пламени в образе махонькой девчоночки, «вроде кукленки», с ладонь

величиной в процессе пляски делает все более широкие круги, увеличиваясь в размерах до роста 8-летней девочки, сверстницы Федюньки.

Как справедливо заметил В.В. Блажес, в сказе много элементов «сказочного сюжета о гонимой сироте» [Блажес 2007: 279]. Это и сравнение мачехи с медведицей, и три встречи героя с Посакашкой, и наличие в сказе волшебных предметов: снежного клубочка, за которым герой идет на место залегания золота, чудесной лопатки, которая выводит Федюньку из леса. Присутствует в сказе и образ чудесного вредителя, по классификации В. Проппа [Пропп 1998]. Это филин, образ которого наполнен в данном случае символикой смерти. Не случайно А.В. Гура сравнивает крики птиц из семейства совиных «с язвительным смехом, жалобным хныканьем, стоном, вытьем, голошением, которые сулят несчастье и смерть» [Гура 1997: 569]. В сказе филин воспринимается как негативный образ, что сразу понимает Федюнька. Два раза он ухает и хохочет после свиста Посакашки, нейтрализуя ее желание помочь людям и показать им залежи золота.

Самым оптимистическим по духу аурумическим сказом Бажова является сказ «Голубая змейка», также относящийся к сказам «детского тона». Сказ вышел из печати в 1945 г. В нем на примере судьбы двух заводских мальчишек Ланко Пужанко и Лейко Шапочки и их отношений с Голубой змейкой, вызывающей страх у заводских жителей, Бажов описывает способ преодоления искушения золотом.

Голубая змейка в сказе, еесмотря на внешне безобидный облик: «Ростом не больше четверти и до того легонькая, будто в ней вовсе никакого весу нет. По траве идет, так ни одна былинка не погнется» [3, с. 510], – источник раздоров и ссор, вызванных «золотой лихорадкой», если только она покажется не одному человеку, а двум и больше. Отец Ланко Пужанки подробно рассказывает об этих свойствах змейки: «Одному увидеть змейку – прямо счастье. Наверняка верховое золото окажется, где золотая струя прошла. И много его, поверху большими кусками лежит. Только оно тоже с подводом. Если лишку захватишь да хоть капельку сбросишь, все в простой

камень повернется. Второй раз тоже не придешь, потому место сразу забудешь. Ну, а когда змейка двоим-троим либо целой артёлке покажется, тогда вовсе верная беда. Все перессорятся и такими ненавистниками друг дружке станут, что до смертоубийства дело дойдет. У меня отец на каторгу ушел из-за этой голубой змейки» [Бажов 2019: 510].

Голубая змейка у Бажова является серпентологическим воплощением искушения золотом. Ее бинарная природа, так же как и природа золота как такового, выражает себя в двух струях, золотой и черной, которые сыплются по богам змейки при ее движении. Символика этих струй ясно показывает, что помимо позитивно маркированной солярной струи, в золоте всегда присутствует негативно маркированная «черная пыль», олицетворяющая собой негативные качества человеческой натуры, пробуждаемые «золотой лихорадкой».

В сказе Бажова Голубая змейка испытывает двух мальчиков-друзей, показываясь им одновременно, что, по преданию старателей, неизбежно должно было вызвать между ними ссору. И действительно, уже при первой встрече со змейкой ссора происходит, так как мальчики видят змейку с разных сторон и, следовательно, у них возникают разные представления о том, где нужно копать золото. Однако источником ссоры оказывается не жадность, а желание оградить друга от негативного влияния черной струи, местоположение которой друзья видели по-разному, в результате чего правое и левое у них поменялось местами. Ланко кричит другу: «Что ты делаешь? Загубишь себя. Тут, поди-ко, черная беда рассыпана» [Там же: 513]. Именно из-за этой дружеской заботы друг о друге голубая змейка дает им второй шанс. Однако, как ни хотели друзья остаться на одной, золотой, стороне змейка их все же перехитрила: прокатилась между ног у ребят, в результате чего у каждого из друзей одна штанина оказалась золоченой, а другая как дегтем вымазана. Второе испытание оказывается связанным с мерой золота, которую каждый из ребят считает достаточной для себя. В результате оба взятые «золотые камня»: побольше у Ланко, и поменьше у Лейко –

оказываются слишком тяжелыми для ребят, и они теряют все найденное золото в соответствии со старательской заповедью, которую они уже знали: «Если лишку захватишь да хоть капельку сбросишь, все в простой камень повернется». Но так как и хватив «лишку», ребята продолжали заботиться друг о друге, голубая змейка дает им последний третий шанс, явившись перед ними в облике женщины и подарив по плитке черно-золотого камня, созданного из золотого песка и черной пыли, высыпавшихся из ее правого и левого рукавов. Суть испытания заключается в способности задумать хорошее другому человеку: «Коли который хорошее другому задумает, у того плиточка золотой станет, коли пустяк – выйдет бросовый камешок» [Там же: 519]. Так как оба друга задумывают действительно хорошее: пожелание Марьюшке скорее выйти замуж, то обе плиточки становятся золотыми. Кроме того Голубая змейка дарит каждому из друзей по маленькому кожаному кошельку с золотым песком с наказом: «Если большие станут спрашивать, где взяли, скажите прямо: “Голубая змейка дала да больше ходить за этим не велела”. Не посмеют дальше разузнавать» [Там же: 519].

Таким образом, функции Голубой змейки в сказе меняются по сравнению с упоминаемыми в нем же старательскими рассказами. В.В. Блажес писал: «Если по рассказам старателей, голубая змейка – достаточно жестокая и злая сила, способная довести до смерти...то в сказе она, оставаясь демонической силой, существенно очеловечена в отношениях с детьми. Ей приданы функции хранителя моральных норм и установлений, принятых в рабочей среде. Именно этими моральными правилами она руководствуется, выступая волшебным дарителем, награждающим детей за ум, честность, доброту» [Блажес 2007: 91].

Отличительной чертой данного сказа, как и большинства поздних сказов Бажова, является ярко выраженная дидактика. Посчитав, что философия сказа еще не достаточно очевидна, Бажов продолжил повествование, заставив мальчиков по-разному отреагировать на полученный подарок. Если Лейко, который в сказе был «поживее», любил попеть за

работой, сам сочиняя слова к своим песням, то есть был более поэтической натурой, вполне доволен подарком, то Ланко стал ворчать: «Не жирно все-таки отвалила нам золотого песку» [Бажов 2019: 520]. Как следствие, кошелек Лейко потяжелел от золота, а кошелек Ланко остался прежним. И все попытки Лейко поделить с другом своим «лишним» золотом оказались обречены на провал: золотой песок тут же превращался в черную пыль. Только когда мальчик понял, что «обделила его голубая змейка за то, что пожадничал на даровщину» [Там же: 520], его кошелек сравнялся по тяжести с кошельком друга. В первоначальном варианте сказа присутствовала более сказочная концовка: «Каждый свой кошелечек в карман положил. Дорогой чуют – что-то сильно в кармане потяжелело. Еле выволокли свои кошельки. Дальше идут, кошельки того больше прибывают. Как к дому подходить, так волоком пришлось эти кошельки тянуть» [Там же: 520]. Очевидно, что Бажов отказался от подобного финала, так как он нарушал принцип «умеренного достатка», провозглашенный писателем в других аурумических сказах.

Есть в сказе еще один интересный момент, на который указывал В.В. Блажес, отмечая, что в «Голубой змейке» оказывается нарушенным важный аспект поверья старателей, что голубая змейка может принести счастье только одному увидевшему ее человеку: «это порождает определенную смысловую противоречивость» [Блажес 2007: 90]. Данная противоречивость, на первый взгляд, снимается тем, что «писатель изображает мальчиков одинаковыми во всем, у них как бы один облик, они – одно целое; у них похожие имена – Ланко и Лейко, оба последними в семье росли, «под стать подобрались умишком вровень, силенкой вровень, ростом и годами тоже» [Там же: 90]. Тем не менее, при внимательном чтении становится очевидным, что симпатии Баждова на стороне Лейко: поэта в душе, живого, непосредственного мальчика, полностью лишённого какой-либо жажды наживы. В противоположность Лейко Ланко выглядит более «земным» мальчиком, который, возможно, в большей степени мог поддасться искушению «золотой лихорадки». Не случайно в сказе упоминается, что его

дед пошел на каторгу из-за смертоубийства, совершенного из-за Голубой змейки. Именно Ланко выбирает «золотой камень» побольше, именно Ланко жалуется на «жадность» Голубой змейки. Тем не менее, под влиянием своего друга Ланко тоже проникается моралью «умеренного достатка», в результате чего оба друга оказываются награжденными Голубой змейкой в одинаковой мере. В конце сказа звучит дидактический вывод, способствующий, по Бажову, нейтрализации искушения золотом: «Голубую змейку с той поры ребята никогда не вызывали. Поняли, что она сама наградой прикатит, если заслужишь, и оба удачливы в своих делах были» [Бажов 2019: 521].

Имея в виду счастливый финал некоторых сказов Бажова о золоте, нельзя не согласиться со следующим мнением О.Л. Наконечной: «“фарт выпадает” самой беззащитной и угнетенной категории людей: детям-сиротам, старикам, женщинам как награда за перенесенные страдания. Но, в отличие от сказки, “награда” эта оборачивается для них несчастьем, зачастую даже гибелью. Мотивирующей основой для возникновения такой социально-профессиональной коннотации в осмыслении золота являлись конкретные судьбы старателей, оставшихся в народной памяти» [Наконечная 2004: 69–70].

На самом деле золото у Бажова «приносит пользу только в том случае, если дается в небольшом количестве и в основном детям. Оно улучшает на какое-то время благосостояние семьи, но не служит сказочному возвышению героя, не способствует изменению его социального статуса, как это происходит, например, в фольклоре горных рабочих Германии или в фольклоре пионеров и покорителей Дикого Запада» [Приказчикова 2007: 156].

Можно предположить, что в данном случае отразилась не только специфика мироощущения Бажова, но и своеобразие горнозаводской уральской ментальности с ее памятью о «диком золоте», зафиксированной в многочисленных уральских аурумических сказаниях и в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка.

3.2. Булатная сталь в сказах П.П. Бажова

Хотя в историю литературы Бажов и вошел как «певец Урала», все же в своем творчестве он преимущественно говорит о Среднем Урале, территориях, которые относятся в настоящее время к Свердловской области. Это, прежде всего, Сысертский горнозаводской округ, родина писателя, поселок Полевской, Гумешевский золотой прииск, Мраморский карьер, Невьянский завод. Южный Урал присутствует в сказах писателя в меньшей степени. Однако именно в южноуральских сказах Бажов поднимает темы, связанные с металлургией. М.С. Родионов, говоря об истории знаменитых южноуральских промыслов – златоустовской гравюре на стали («Иванко Крылатко») и каслинскому чугунному художественному литью, писал: «Понятно, что автор не ставил перед собой задачи провести полномасштабное историческое исследование. Прежде всего, он стремился донести до нас народную версию возникновения этого удивительного искусства, используя при этом и реальные исторические факты. Таким образом, в сказах Бажова перед нами предстает ни с чем не сравнимая фольклорно-историческая версия становления промышленности на Южном Урале» [Родионов 2022: 240].

В двух параграфах 3.2 и 3.3. мы рассмотрим отражение в сказах писателя тему булатной стали, связанной со Златоустовским оружейным заводом, и художественного чугунного литья, центром которого как во время Бажова, так и сейчас является Каслинский чугунолитейный завод.

Сталь – это сплав железа с углеродом с добавлением различных примесей, оказывающих влияние на основные характеристики продукта. Издавна железо использовали для изготовления оружия. Первыми это сделали хетты, жившие на территории Малой Азии (современная Турция), еще во II в. до н. э. Тем не менее, герои Троянской войны в последней трети II в. до н. э. сражались еще медным или бронзовым оружием. В то время как «седая сталь» имела у них полумифологический статус, приравниваясь к

драгоценным металлам. Однако уже в I тыс. до н. э. изготовление железного оружия было распространено в мире повсеместно: от Китая и Японии до Северной Америки. Однако еще в Средневековье сталь была достаточно низкого качества, поэтому так ценилось оружие, приготовленное по особому рецепту, позволяющее мечу или сабле разрубать вражеские доспехи. Так, на Востоке особенно ценилась дамасская сталь. Мечи, сделанные из нее, назывались на Руси харалужными, что нашло отражение в «Слове о полку Игореве».

Желание дать героям особенное холодное оружие нашло свое отражение в многочисленных мифах о мечах, носящих личные имена и изготовленных искусными кузнецами, часто имеющими божественное происхождение, как это произошло с греческим богом Гефестом. Эскалибур – легендарный меч короля Артура обладал магической силой и давал своему владельцу право быть правителем Британии. В англо-саксонских и германоскандинавских мифах встречается образ кузнеца Вейланда (Велунда), выковавшего 7 легендарных мечей, на клинке каждого из которых были начертаны магические руны. Один из этих мечей, Альбион, выступает в качестве магического артефакта, неспособного наносить вред своему хозяину, в английском сериале «Робин из Шервуда» (1984–1986), где принадлежит знаменитому английскому разбойнику Робин Гуду.

Основной легендой Востока, оказавшей влияние и на Европу, и на Россию, стала знаменитая булатная сталь, то есть сталь с высоким (до 2%) содержанием углерода. Ю.Г. Гуревич, автор научной монографии о булате, его свойствах и производстве, давал такое ему определение: «Булат – высокоуглеродистая сталь, оригинальным способом выплавленная, деформированная и термически обработанная» [Гуревич 2006: 3]. Само слово «булат» происходит от персидского слова «пулад» и арабского «аль фулад», что в переводе означает «оружейная сталь». Данное слово стало использоваться в русском языке не раньше середины XV в., после знакомства русских читателей с «Хождением на три моря» А. Никитина, где

упоминаются булатные доспехи на слонах: «Слонам же к хоботу и к клыкам привязывают большие мечи кованые, весом по кентарю, одевают их в булатные доспехи и делают на них городки; а в каждом городке находится по 12 человек в доспехах, с пушками и стрелами» [Никитин 1958: 76]. До путешествия Афанасия Никитина в Индию булат на Руси обычно называли «красным укладом». И. Таганов, В. Иванов, А. Нечаев отмечали, что в «описях Оружейной палаты 1687 г. булатом называют только металл, кованный из слитков персидского или индийского происхождения, и никогда не путают с “красным” или “травчатым” железом – дамаском. Название булатных слитков – “вутц”, как считают, произошло от индийского названия круглого хлеба в форме лепёшки. В Европе и США булат принято называть “вутцсталью” (Wootz Steel) или “настоящей дамасской сталью” (Genuine Damascus Steel). Последнее название возникло потому, что среди европейских оружейников долго бытовало убеждение, что дамасская сталь это всего лишь имитация, подражание “настоящему” булату» [Таганов 2007: 87].

Культурная мифология булатного клинка приписывала ему способность разрезать брошенный шелковый платок. Одним из первых создателем данного мифа был писатель Вальтер Скотт, который в романе «Талисман» (1825) сравнил возможности английского двуручного меча – оружия английского короля Ричарда Львиное Сердце – и булатной сабли – оружия султана Саладина. Если огромный блестящий меч англичанина легко перерубил стальную булаву, то булатная сабля Саладина смогла разрубить шелковую пуховую подушку и вуаль самого Саладина, подброшенную в воздух.

В отличие от других видов стали для булата была характерна не только высокая твердость, но и исключительная упругость. Внешне булат отличается от других видов стали своим характерным узором, который составляют «кольца», волнистые линии, «клубки», четко проступающие на более темном фоне. И. Таганов, В. Иванов, А. Нечаев в статье «Загадка узоров булата»

выделяют шесть основных видов булата в зависимости от имеющихся на них «булатных» узоров [Таганов 2007]. Во-первых, это *кристаллический*, или *зернистый* булат. Его отличительной особенностью является то, что узор состоит из множества мелких и блестящих «зерен» светлого и темного цвета, из-за чего вся поверхность клинка казалась посыпанной смесью соли и молотого черного перца. Во-вторых, *пятнистый*, или *крапчатый* булат, который от зернистого отличало наличие множества относительно крупных светлых пятен и неровных штрихов, расположенных на кристаллическом фоне. В-третьих, это *полосчатый* булат, узор которого образуют прямые, короткие темные и светлые линии, расположенные параллельно лезвию. В-четвертых, *волнистый* булат, узор которого образуют переплетающиеся линии, которые могут быть как светлые на темном фоне, так и темные на светлом. В-пятых, это *сетчатый* булат, узор которого образован за счет сложного и изысканного переплетения светлых линий, которые часто напоминают струящийся по клинку бурный поток. Разновидностями данного узора на булате являются узоры «зуль факар» («многоколенчатые»), напоминающие или ступени лестницы, или распускающиеся бутоны роз. Наконец, шестой вид булата – это *черный* булат, чей узор состоит из переплетения темно-серых («серебристых») блестящих линий, расположенных на черном, часто с золотым отливом, фоне. Каждая разновидность булата была связана с определенной территорией Востока. Так, зернистый булат ковался исключительно в персидском Исфахане. Крапчатые булаты считались «турецкими», часто нося название «байяз истамбули» («белый стамбульский»). Полосчатые булаты часто называли сирийскими, называя их узор «шам» от старого названия Сирии – «Аль Шам». В Сирии данный тип булата с полосчатым узором часто называли «элиф шам», то есть «высокий, благородный шам». Волнистый булат традиционно связывали с Индией, его название было «кум хинди» («индийская волна»). Сетчатые булаты чаще всего изготавливали в Персии. Особенно известны были «серые» персидские «табаны» и «хоросаны». Булаты, имеющие рисунок в форме

лестницы, назывались («Сорок Ступеней» или «Лестница Мохаммеда»). Черный булат ковали как в Персии, так и в Индии. Если персидский черный булат носил название «кара хорасан» (черный из Хорасана), то индийский назывался «эска хинди» («старый индийский»), считающийся лучшей разновидностью черного булата.

Разумеется, в русской литературе различные сорта булата не различались. Неизменно упоминалось лишь его восточное происхождение. Например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Поэт» мы читаем:

Отделкой золотой блистает мой кинжал;
Клинок надежный, без порока;
Булат его хранит таинственный закал —
Наследье бранного Востока [Лермонтов 1961: 448]

Еще со времен Крестовых походов европейцев в Святую землю было известно одно из важнейших свойств булата. Оно заключалось в том, что булатные клинки нельзя подвергать повторной ковке. Чаще всего нагретый в горне булатный клинок просто рассыпался на отдельные куски после первых ударов молота. И даже если перековка удавалась, его специфический «булатный» узор навсегда исчезал с поверхности клинка.

Основной особенностью настоящей булатной стали является то, что это не сварная (как в случае с дамасской сталью), но литая сталь, изготавливаемая в тигеле, сосуде для плавки металлов, способном выдерживать очень высокую температуру, задаваемую в четко заданных границах.

Считается, что родиной первой булатной стали была Индия, где булат под названием «вуц» существовал еще в эпоху Александра Македонского. Единственным его недостатком была хрупкость на морозе, что не позволяло использовать булат на территории Северной и Центральной Европы, где отрицательные температуры зимой были климатической нормой. Одним из последних видов восточных булатов была персидская булатная сабля шамшир XIX в. Не дожил до XXI в. и секрет изготовления индийского булата, который

оказался потерянным тоже в XIX столетии.

Разумеется, П.П. Бажов в своих сказах не мог пройти мимо темы златоустовского булата – образца отечественной булатной стали. Златоустовская оружейная фабрика в г. Златоусте Челябинской области была первой государственной фабрикой в России, специализирующейся на производстве холодного оружия. Она открылась в 1815 г., после окончания наполеоновских войн, а с 1835 г. стала единственным государственным предприятием, производившим холодное оружие для российской армии.

Человеком, которому практически удалось возродить производство булата в России, был Павел Петрович Аносов, российский горный инженер и ученый-металлург. Закончив с отличием в 1817 г. Петербургский горный кадетский корпус, он с 1817 по 1847 гг. работал на Златоустовской оружейной фабрике. При этом с 1824 по 1831 гг. он был управляющим фабрикой, а с 1831 по 1847 гг. – ее директором. Именно ему удалось возродить технологию производства булата методом тигельной плавки (температура плавки доходила до 1460–1480 градусов по Цельсию) с использованием во время закалки стали отрицательных температур от – 5 до –18 градусов. В качестве закалывающей среды для клинков использовалось горячее сало. В начале 1840- гг. Аносов получил литую булатную сталь, из которой ковали сабли, максимально приближенные к булатам Древней Индии.

По мнению П.П. Аносова, высказанному им в статье «О булатах», опубликованной впервые в «Горном журнале» за 1841 г. (Ч. I), «булатами называется всякая сталь, имеющая узорчатую поверхность <...> Узоры на стали могут быть весьма различны; но не всякая сталь с узорами должна быть названа булатом. На обыкновенной стали рисовкою и травлением наводят иногда узоры, подобные булатным; но как бы тщательно они сделаны ни были, опытный глаз не затруднится распознать искусство, не зависящее от свойства стали. Такие булаты называются ложными» [Аносов 1954: 122]. Что касается дамасской стали, то П.П. Аносов характеризовал ее искусственный, или сварочный булат. Такие булаты «получаются чрез многократную сварку

как различного рода стали между собою, так и с железом <...> Сварочные булаты, отличающиеся внутренним достоинством, приготавливаются преимущественно в Азии, например, в Индии, Турции и Грузии, и в особенности теми из мастеров, которые знакомы с обработкой настоящих булатов» [Там же: 122]. Тем не менее, Аносов полагал, что «как бы совершенны ни были сварочные булаты, они не могут равняться с хорошими настоящими; ибо будучи сплавлены, теряют узоры» [Там же: 122]. Среди настоящих, «узорчатых», булатов Аносов отдавал пальму первенства табану, кара-табану, кара-хорасану, то есть сетчатым и черным булатам, считая худшим булатом шам, имеющим продольные узоры, то есть булаты полосчатые по классификации, предложенной нами выше.

Впоследствии уральские златоустовские булаты получили название «аносовские булаты». Именно этим булатам и посвящены три южноуральских сказа П.П. Бажова: «Старых гор подаренье» (1946), «Иванкокрылатко» (1942) и «Коренная тайность» (1945).

Во многом благодаря этим сказам имя П.П. Аносова оказалось увековечено в Советском Союзе, о чем 15 ноября 1948 года Совет Министров издал специальное постановление. В результате в Златоусте был открыт памятник П.П. Аносову, его имя стали носить улицы российских городов, в 1954 г. было издано собрание сочинений Аносова, были установлены персональные стипендии его имени, а АН СССР учредила в его честь премию за лучшую работу в области металлургии.

В сказе «Старых гор подаренье» мастер рассказывает легенду о волшебной пашке героя рабочим завода, готовившим оружие в подарок «первому человеку страны». Так как сказ написан в 1946 г., то «первым человеком страны» мог быть только И.В. Сталин. В сказе вспоминается история чудесной пашки, которую подарил Салавату Юлаеву, участнику Пугачевского бунта, правой руке Емельяна Пугачева, всадник, связанный с «тайной силой». В сказе Салавату дается такая характеристика: «Тот самый Салават, который у башкир большую силу имел» [Бажов 2019: 601]. По

условию тайной силы шашка будет служить герою до тех пор, пока он не запятнает себя чем-нибудь худым и корыстным. Если это произойдет, то он должен отдать шашку девице, тоже связанной с тайной силой, чтобы она унесла ее в горы, где «шашка снова свою силу получит» [Там же: 604].

Бажов свидетельствует в сказе: «И верно, долгое время своё слово твёрдо держал, и подаренье гор ему служило так, что никакая сила против Салавата устоять не могла» [Там же: 606]. Но позже Салават совершил большую ошибку. Как пишет Е.В. Харитоновна, осмысляя причины поражения освободительного движения под предводительством Салавата Юлаева в Башкирии: после совершения ошибки шашка перестала служить Салавату и навлекла беду на весь народ. Ошибка заключается в том, что Салават, «послушав свою родню, уничтожил завод и разорил две мирные русские деревни, построенные Твердышевым на земле родовых владений Юлаевых» [Харитоновна 2007: 390]. «С той поры шашка у Салавата и перестала молнии пускать» [Бажов 2019: 607], то есть потеряла свою силу.

В сказе «Старых гор подаренье» Бажов творчески использует мотивы башкирского фольклора. Фольклорную основу имеет у него сам образ чудесного меча: так, герой башкирской сказки «Умыс» получает в дар от отца спасенной им девушки, обительницы чудесного подземного царства, волшебный меч. Однако Бажов придает этому традиционному башкирскому фольклорному образу аллегорический смысл: чудесный меч становится у него одновременно как символом народной силы, так и власти и силы вождя народа, владеющего чудесным оружием.

В этом сказе Бажова, так же как и в сказах о В.И. Ленине («Солнечный камень», «Богатырева рукавица», «Орлиное перо»), большое место занимает тема вождя, ведущего свой народ в счастливое будущее. Однако в литических сказах символом этого счастливого будущего оказываются камни: солнечный камень, родонит, ключ-камень. В сказах о стали, о златоустовском булате символом преемственности прошлого и настоящего оказывается булатная шашка Салавата Юлаева, полученная от «тайной силы», которая сейчас, по

праву, переходит во владение нового народного героя, имя которого во второй половине 1940-х гг. даже можно было не произносить, настолько это было очевидно для читателей сказа.

Его власть над советской страной символизируют огненные стрелы, сошедшиеся в круг над самым большим нашим городом, то есть Москвой. Бажов пишет: «Когда от всех наших гор и от других тоже огненные стрелы в небо пойдут. Над самым большим городом те стрелы сойдутся в круг, а в кругу будет огненными буквами написано имя того, кому старых гор подаренье навеки досталось» [Бажов 2019: 611].

Во втором бажовском сказе о булатной стали, «Иванко-крылатко», действие происходит в первую треть XIX в., в эпоху становления златоустовского завода.

Этот сказ, созданный в годы Великой Отечественной войны, принадлежит к так называемым «Сказам о немцах». Сборник «Сказы о немцах» вышел в Свердловске в 1943 г. и состоял из 8 сказов, написанных Бажовым после начала Великой Отечественной войны. Помимо «Главного вора», в них вошли «Тараканье мыло», «Веселухин ложок», «Хрустальный лак» и другие.

Последний сказ цикла, «Алмазная спичка», был опубликован в газете «Уральский рабочий» в феврале 1945 г.

Принципиальным отличием данных сказов от сказов довоенного времени является введение в них европейского контекста уральской горнозаводской жизни. Если в сборнике «Малахитовая шкатулка» героями Бажова были почти исключительно отечественные персонажи: от «царицы» Екатерины II и владельцев уральских заводов до уральских мастеров и заводских парнишек, то сейчас в сказах появляются иностранцы, главным образом, немцы. С. Вершинин обратил внимание на то, что у Бажова «почти все “немецкие” сказы начинаются с констатации статусного положения немцев <....> Такое статусное положение проявляется и в личностных качествах. Социальное превосходство переходит в проявление

профессионального (“Покажи русским, что без нас им обойтись никак невозможно”) и эстетического превосходства (“Такой тонкий рапорта руски понимает не может”) <...> Немец жаден и хитер (“А это уж так повелось - где богатое купецкое наследство, там непременно какой-нибудь немец пристроится”). Более того, он ворует, причем в больших масштабах (наиболее антинемецкий сказ “Главный вор”, 1941). Непременный признак немцев-мужчин – сытость: “каждый успел брюхо нарастить и задышался, как запаленная лошадь”, это же касается и женщин (“баронша....сильно сытая”). Это также свидетельство самозванства и дилетантизма (“Зовутся мастера, а по делу одно мастерство видно – брюхо набивать да пивом наливаться”) <...> Отмечают свои праздники немцы замкнуто, не идя на контакты с местным населением <...> Таким образом, преобладающими являются негативные характеристики, показывающие существенные различия немецкого мира на Урале (ведь там не только начальники, но и свои “заводские немцы”, своя церковь, суд, школа, свои улицы и обычаи) и самобытной уральско-русской жизни» [Вершинин URL].

Д.В. Жердев так характеризовал немецкое присутствие в бажовских сказах по подлинными и творческими знаниями и умениями уральских мастеров: «Для “немцев”...характерна видимость знания либо мастерство формальное, лишенное творческого начала, как у мастера Штофа. “Немцы” ориентируются на внешнее, на использование в своих целях властных структур, на примитивный наглый и “скучный” – лишенный игрового начала – обман (“Про главного вора”, “Алмазная спичка”, “Коренная тайность”). Наконец, будучи хозяева открытого, лишенного корней мира, они в совершенстве владеют силой, являющейся его основой, – деньгами, золотом. Более того, они считают золото силой универсальной. Немецкое присутствие всегда означает немалые пустые затраты» [Жердев 2019: 803].

Из всех «Сказов о немцах» сказ «Иванко-Крылатко» непосредственно связан с темой уральского златоустовского холодного оружия. Он строится на противопоставлении двух мастеров, русского и немецкого. И русский человек

с его талантом и широтой души побеждает немецкую скрупулезность и ограниченность.

В данном случае Бажов «опирается на традиционную в литературе и фольклоре тему состязания русского мастера с иноземным, которое непременно завершается победой русского» [Митрофанова 2007: 166].

Опять, как и в сказах о мастерах-камнерезах, у Бажова в центре повествования оказывается тема мастерства, приобретающая национальный характер. По мнению Е.В. Харитоновой, «для героев сказов мастерство – способ “укоренения в бытии”, внутренняя опора и основа. В сказовом мире способность к созидательному труду является характеристикой, определяющей значение и, в сущности, статус человека вообще» [Харитоновна 2004: 19].

Основным героем бажовского сказа является мастер Иван Николаевич Бушуев (Иванко-крылатко) – реальный персонаж, в отличие от сказовых мастеров по «каменному делу». Иван Бушуев родился в самом конце XVIII в., учился в горнозаводской школе. С 1817 г. Бушуев находился в обучении у немецких мастеров Шаафов, которые работали на златоустовской фабрике художниками-оружейниками. С 1823 г. Бушуев становится старшим мастером, отвечающим за украшение холодного оружия на фабрике. При этом его мастерство в значительной степени превзошло мастерство его немецких учителей. Именно это обстоятельство подсказало Бажову тему соперничества двух мастеров: русского и немецкого – как основную тему сказов. Именно Иван Бушуев довел до совершенства практику украшения холодного оружия, которую можно обозначить как «золочение через огонь», добившись, тем самым, максимально прочного соединения золота и стали. Именно данный тип золочения, сопряженный с использованием паров ртути, и свел его в могилу в достаточно молодом возрасте. Мастеру было всего 36 лет. Имя Бушуева было увековечено еще в советское время. Так, в 1988 г. на привокзальной площади Златоуста был установлен памятник И.Н. Бушуеву скульптора В.П. Жарикова, его именем была названа улица города.

Сказ Бажова посвящен любимому образу златоустовского мастера – крылатому коню греческой мифологии Пегасу, изображением которого он стал украшать златоустовские клинки. В 1966 г., через четверть века после написания сказа Бажова, образ крылатого бушуевского коня появился в гербе города Златоуста.

Образ мастера по стали в сказах Бажова чем-то напоминает образы мастеров по камню, но во многом от них и отличается. Как и мастер довоенных сказов писателя, например, Данило-мастер Ванька Бушуев является фактически сиротой, воспитываясь у дедушки. Он не отличается высоким ростом и мощной статью, характеризуясь как «парнишко замухрышистый» [Бажов 2019: 378], «легкой статьи» [Там же: 377], выглядящий значительно моложе своего возраста. Если Данило-мастер с юных лет отличался талантом к камню, то Иванко характеризуется как «смышленный по рисовке» [Там же: 376]. Однако, в отличие от горных мастеров, художники-оружейники не находятся под покровительством «тайной силы», не проходят испытания, которые она устраивает людям, чтобы убедиться в отсутствии у них алчности и корысти. Испытания, которые проходят герои, можно охарактеризовать как испытание на патриотизм, на соответствие национальной идентичности, которой противопоставлена чужая немецкая ментальность, проявляющая себя, в том числе, и в отношении к работе. Бажов хорошо знал историю взаимоотношений Ивана Бушуева со своими немецкими учителями. В письме к М.А. Батину от 20 февраля 1949 г. он специально подчеркивал тот факт, что всегда отталкивается «не от чистого листа и авторской выдумки, а от фактов и наблюдений действительности» [Бажов 2018: 591]. «Если рассказываю об Иванко Крылатке, – пишет Бажов, – так в действительности был Иван Бушуев, замечательные работы которого можно и сейчас видеть в Оружейной палате. Был у него и соперник – немец, только звали его не Штоф и был он не один, а братья Шааф» [Там же: 591].

В сказе Бажова Штоф, фамилия которого вызывает комическую ассоциацию с мерой спиртных напитков (штоф – 1,54 литра спиртного)

выступает объективно в роли хорошего мастера: «...на деле оказалось – понимающий мужик. Глаз хоть навывкате, а верный, руке с инструментом полный хозяин и на работу не ленив. Прямо сказать, мастер» [Бажов 2019: 375]. Единственным недостатком немецкого мастера оказывается его презрение к русской жизни, при виде которой, он, по словам Бажова, «здыморыльничал», то есть вел себя заносчиво, кичливо и «на все здешнее фуйкал» [Там же: 375]. Из-за этого немецкого мастера прозвали Фуйко Штоф.

Соревнование между немецким мастером, работающим по правилам и шаблону, и его русским учеником Иванко, руководствующемся выдумкой и вдохновением, помноженным на правду жизни, заканчивается убедительной победой русского мастера. При этом работа Фуйко Штофа лишена видимых недостатков, что специально отмечается Бажовым: «...у него золотые кони на саблях выходили и позолота без пятна. Ровно лежит, крепко. И рисовка чистая. Все честь честью выведено. Копытца стаканчиками, ушки печёнками, челку видно, глазок-то-челка на месте поставлена, а в гриве да хвосте тоже силышки считай. Стоит золотой конек, а над ним золотая коронка. Тоже тонко вырисована» [Там же: 375]. Этому «правильному» коньку на булатной сабле Иванко противопоставляет пару коней на «полном бегу», у которых коронка «назад напрочапилась, как башкир на лошади, когда на весь мах гонит» [Бажов 2019: 379]. Вдобавок к этому Иванко приделывает своим коням крылышки, видя, что именно такая «рисовка» хорошо подходит к волновому булату. Раскритикованная немецкими мастерами сабля Иванко, находит признание у казацкого генерала кутузовской школы, который приезжает в Златоуст с «царским поездом». В данном случае у Бажова речь шла о приезде на Златоустовскую фабрику императора Александра I в 1824 году.

Финал сказа можно назвать оптимистическим. После публичного признания сабли Ивана Бушуева его в заводе начинают звать Крылатым, он возвращается в завод после того как Фуйко Штоф уезжает на родину, так как немецкому мастеру показалось обидным, «что его работу ниже поставили» [Там же: 382]. Что касается пафоса работы русских мастеров, то она, по

словам Бажова заключается в следующем: «Ну, как – русский человек. Разве ему охота ниже немца ходить? Никогда этого не бывало» [Там же: 377]. Кульминацией торжества «крылатого» русского духа оказывается в сказе потомство Иванко, рожденное в браке с любимой девушкой Оксюткой. Дед Бушуев выражает желание, чтобы жена Иванко «принесла...мне такого правнучка, чтобы сразу крылышки знатко были <...> а может, у этих ребят крылья отрастут <...> Не может того быть, чтобы Крылатковы дети без крыльев были» [Бажов 2019: 383]. Л.М. Митрофанова справедливо писала по этому поводу: «Образ крыльев – символический образ, воплощающий идею вдохновенного труда рабочего-мастера. С ним соединяется представление о полете. Положительные герои – это люди, окрыленные мечтой, люди с полетом творческой мысли» [Митрофанова 2007: 167]. При этом Бажов скрыл от читателей тот факт, что жизнь златоустовского «крылатого» мастера совсем не была долгой. Он скончался еще молодым, отравленный парами ртути, используемыми для «золочения» златоустовских клинков.

В сказе «Коренная тайность» П.П. Бажов продолжает тему соперничества с немцами, опровергая представление о том, что знание тайны булата пришло в Россию от немцев, которым «охота было такую штуку присвоить: мы, мол, придумали и русских рабочих обучили» [Бажов 2019: 562–563]. Честь изготовления булатных клинков в Златоусте он приписывает «инженеру Аносову», которому удалось не только наладить производство клинков из булатной стали, но он «в книжках напечатал, что сталь свалили без немцев» [Там же: 563].

П.П. Аносов – русский горный инженер, учёный-металлург, организатор горнозаводской промышленности на Южном Урале, впоследствии томский губернатор. Бажов опровергает миф о том, что Аносов 5 лет путешествовал по Востоку («по степям бродяжкой шатался, за молотобойца ворочал» [Там же: 564]), чтобы узнать тайну восточного булата. Писатель изображает Аносова не просто как человека передовых взглядов, но как человека в высшей степени культурного и лишенного сословных

предрасудков, что было редко для крепостной эпохи: «...оказался человек обходительный. Не то что с мастерами, а и с простыми рабочими разговаривает, о том, о другом спрашивает, и по разговору видно, – заводское дело понимает и ко многому любопытствует» [Там же: 567].

В 40-х гг. XIX в. Аносов действительно сумел получить литой булат, не уступающий по качеству индийскому вутцу. Бажов пишет в сказе: «Больше сотни годов прошло с той поры, как в нашем заводе сварили такую булатную сталь, перед которой все тогдашние булаты в полном конфузе оказались» [Там же: 562]. Первый клинок из булатной стали был изготовлен Аносовым в 1837 г. В 1841 г., с появлением в печати труда Аносова «О булатах», передовая общественность России широко заговорила об его открытии.

По авторитетному мнению Ю.Г. Гуревича, Аносову «удалось получить булат, не уступающий по свойствам древним образцам. Лучшие сорта русского булата, как две капли воды похожие на знаменитые каратабан и хоросан, с сетчатыми узорами и золотисто-красноватыми оттенками на темном фоне грунта, сегодня известно всему миру» [Гуревич 2006: 3].

Тем не менее, Аносову не присудили демидовскую премию, так как не был точно известен процесс производства булата, чтобы всегда получать хороший результат. В своем заключении эксперты заявляли: «Если бы в сочинении Аносова было указано, каким образом можно всегда с удачею изготовлять эту (булатную – Я. Ю.) сталь, то, не колеблясь, должно было признать это открытие одним из полезнейших обогащений промышленности, и в особенности отечественной. Но в описании столь мало сказано о способе приготовления этого булата, что надобно думать, не представляет ли Аносов себе самому этой тайны, или может быть и ему самому только временем и случайно выдается изготовлять такую сталь» [цит. по: Богачев 1952: 83].

По мнению Л.М. Митрофановой, у Бажова «знаменитая булатная сталь, получившая название аносовской, была плодом сотрудничества подлинной науки и огромного технического опыта, выработанного поколениями рабочих-мастеров. Швецовы варили сталь, Аносов “опять над тем бился, как

лучше закалять поделку из шведовских плавок. Долго не выходило. Ну, попал-таки в точку...» [Митрофанова 2007: 214]. Тем не менее, нельзя не согласиться с мнением Ю.Г. Гуревича, что «в первой половине прошлого столетия металлургия была больше ремеслом, чем наукой. Научно объяснить технологические особенности способа производства булата в то время было просто невозможно» [Гуревич 2006: 3].

Старый сталевар «дедушка Швецов» у Бажова подсыпает в каждую плавку булатной стали камешки, взятые из заветного сундучка. Впоследствии его внук, владеющий «коренной тайностью» булата, унесет ее с собой в могилу, так как ему не довелось дожить до Советской власти, он умер накануне революции 1905 г.

В результате общеизвестный факт, что способ изготовления златоустовского булата был потерян в начале XX в., Бажов объясняет в сказе следующим образом. Аносов сотрудничает со златоустовскими сталеварами Швецовыми – дедом и внуком. Деду Швецову, обещавшему сварить такую сталь, «как в старинных башкирских ножах бывает», Аносов заявляет: «Если сварить такую, рассчитывай, что и тебя, и внука твоего на волю охлопочу» [Бажов 2019: 569]. Старый Швецов, практически нашедший лучший состав для варки, перед смертью передал свою «коренную тайность» внуку, так как «обычай такой держался, чтобы отец сыну, дед внуку свое мастерство передавал» [Там же: 568]. Но старик взял слово с внука – не выдавать «коренной тайности». Младший Швецов довел до конца дело деда, сварил булатную сталь, а затем варил ее на протяжении всей своей долгой жизни. Так было в сказах Бажова. В реальной жизни «старик» Николай Швецов передал свою «тайну» не внуку, а сыну Павлу, единственному из четырех сыновей, которой унаследовал секрет изготовления настоящего булата. Вот как описывал этого человека Ю.Г. Гуревич: «После окончания горнозаводской школы он освоил профессию слесаря, токаря по сверлению ружейных стволов и машиниста воздухоудвнющей машины. Лишь в 1880 г. он стал сталелитейным мастером и проработал на этой должности почти 45 лет.

Высокого роста, худой и седой, в очках и фартуке, он напоминал колдуна, когда смешивал различные порошки при составлении шихты для варки стали. Павел Николаевич был человеком строгого и молчаливого нрава, он никогда никому не объяснял, что и зачем делает. Он сам плавил сталь, сам изготавливал из нее клинки и различный инструмент, сам определял их структуру и качество» [Гуревич 2006: 71].

В сказе Бажова внук мастера, живя в условиях царской России, так и не открыл никому рецепта приготовления булата, как это не сделал и его дед. Данное обстоятельство объясняет, почему Аносов в своих книгах не мог точно описать рецепт приготовления булата. С этой точки зрения можно согласиться с Л.М. Митрофановой, что «сказ поднимает популярную для литературы эпохи социализма тему несовпадения интересов простого человека и государства в условиях дореволюционного прошлого» [Митрофанова 2007: 215].

Однако в действительности все было чуть по-другому. Ю.Г. Гуревич писал по этому поводу: «В 1906 году П.Н. Швецов продал рецепты приготовления булата дирекции Златоустовского завода. Рецепты были, а булата не было. После 1905 года в Златоусте никто делать булата уже не умел. Секрет его получения оказался безвозвратно потерянным» [Гуревич 2006: 73]. Можно предположить, что мастер продал не тот секрет булата, предпочтя унести его с собой в могилу.

Так как сказ писался в 1945 г., то в нем, так же как и в литических сказах о В.И. Ленине, очень сильной оказывается утопическая идея «золотого века», связанная уже не с образом вождя, как в сказе «Старых гор подаренье», а с образом чудесного булата. Златоустовский булат у писателя соединяет собой воедино крепостническое прошлое и социалистическое настоящее Урала.

По мнению писателя, советскому человеку сейчас нет смысла скрывать тайну профессии от народного государства. Бажов предсказывает: «и новая сила еще овладеет тайной уральского булата. Ныне вон многие народы

дивятся, какую силу показало в войне наше государство, а того не поймут, что советский человек теперь полностью раскрылся. Ему нет надобности своё самое дорогое в тайниках держать. Никто не боится, что его труд будет забыт, либо не оценен в полную меру. Каждый и несёт на пользу общую, кто что умеет и знает. Вот и вышла сила, какой ещё не бывало в мире. И тайны уральского булата эта сила найдёт» [Бажов 2019: 584].

Так булатная сталь Урала становится гордостью советской России, являясь идеальным металлом, олицетворяющим собой его счастливое настоящее и будущее.

3.3. Чугун и каслинское художественное литье в мире сказов

П.П. Бажова

Помимо стали и «аносовских булатов» Урал был славен и своим чугуном. Чугун прочно вошел в нашу жизнь много лет назад, относясь к материалам черной металлургии. Он относительно легко производится и широко применяется в различных областях народного хозяйства. Чугуном называется железоуглеродистый сплав с содержанием углерода, то есть под ним понимается материал, который состоит из сплава железа и углерода. Процентное содержание углерода в чугуне составляет более 2,14%. Последний элемент может входить в чугун в виде графита или цементита.

Своими характеристиками чугун близок к стали. Однако в чугуне содержание углерода выше, чем в стали. Кроме того, данные материалы резко отличаются друг от друга по цвету. Чугун – это темный матовый материал, в то время как сталь – светлый и блестящий. Чугун легче, чем сталь поддается литью, зато сталь легче сваривается и куется. Чугун менее прочный, чем сталь, и легче ее по весу. Наконец, стоимость чугунных изделий ниже стоимости изделий стальных.

В XVIII в. на Урале было построено 123 чугуноплавильных завода, что позволило России встать по выплавке чугуна на первое место в мире. Если к

1800 г. во всем мире выплавляли 650 тысяч тонн чугуна, то на долю России приходилось целых 163 тысячи тонн. Из них абсолютное большинство (130 тыс. тонн) выплавляли на Урале. Особое место в истории уральского чугуна занимает Каслинский завод, основанный в 1749 г. у речки Кургулак, вытекающей из озера Касли, тульским купцом Яковом Коробковым. Уже в 1752 г. Коробков продал Каслинский завод Демидовым, которые построили на реке Кыштымке. Верхний и Нижний Кыштымские заводы. С 1809 г. новым владельцем Кыштымских заводов становится Л.И. Расторгуев. При его наследниках, в 1820-е гг., возникает главное управление Кыштымских горных заводов, которые с 1734 г. подчиняются Канцелярии Главного заводов правления⁵.

Уже через 20 лет Каслинский завод выплавлял 130 тыс. пудов чугуна, который в Каслях же переделывался в полосовое, сошниковое и кусковое железо. Данное железо называлось соболиным (или Старый Соболя по изображению заводской марки – бегущего соболя) и отличалось превосходными качествами, прежде всего, исключительно хорошей ковкостью. Это было связано с тем, что каслинское железо получали из руды, содержащей примесь меди. В результате этого железо и получалось «мягким», как мех соболя. Это обстоятельство долгое время позволяло уральскому железу не иметь соперников в Европе.

Чугунное художественное литье начало получать распространение в Каслях с 30-х годов XIX в. Большую роль в развитии художественного литья сыграл М.Д. Канаев, каслинский заводской скульптор. Именно он организовал при Каслинском заводе школу для молодых мастеров, пригласив для этого двух мастеров художественной чеканки из Златоуста.

В 1830-е гг. ассортимент завода, который вначале составляли кумганы (кувшины) и котлы для варки мяса, называемые «азиатскими чашами», был расширен за счет надгробных барельефов, а с 1850-х гг. – решеток и скамеек

⁵ Подробно об этом см.: Алимова Л. Б. Уральское бытовое и художественное чугунное литье XVIII – начала XIX века (историко-экономический аспект) //Челябинский государственный университет. 2003. № 1 (15). С. 47–57.

для украшения парков. С 1870-х гг. каслинцы стали изготавливать из высококачественного чугуна, превосходившего по некоторым свойствам бронзу, чугунные скульптуры, ничем не уступающие по своей красоте скульптурам, отлитым из благородных сплавов, но бывших значительно дешевле их по цене. Л.Б. Алимова справедливо указывала на высокую производительность цехов художественного чугунного литья в последней трети XIX в. Если в 1866 г. Каслинский завод давал 27 331 пуд художественного литья, то уже в 1873 г. – 60815 пудов. Что касается ассортимента, то Л.Б. Алимова свидетельствует: «Ассортимент был очень разнообразным: камины, надгробные памятники, садовая мебель, подсвечники, блюда, шкатулки, бюсты, скульптурные группы, различная бытовая утварь от горшков до печных дверей и гирь» [Алимова 2003: 52–53].

Уже в 1870-е гг. каслинское литье выставляли на выставках не только в Москве и Петербурге, но и в Париже, Стокгольме, Филадельфии. Однако настоящим триумфом каслинского литья стала Парижская всемирная выставка 1900 г., на которой демонстрировали чугунные диковинки Урала: чугунную цепочку для карманных часов весом 10 грамм, состоящую при этом из 60 круглых звеньев, чугунную линейку, не уступающая в гибкости стали, чугунную пружину, спирали которой входили одна в другую. Однако настоящим чудом выставки оказался каслинский чугунный павильон-дворец, созданный по проекту архитектора из Санкт-Петербурга Е.Е. Баумгартена. Павильон, выполненный в восточном стиле, состоял из 1500 чугунных деталей. У его входа стояла чугунная скульптура «России» в образе женщины-воина в древнерусских доспехах с мечом в руках. Ее автором был скульптор Н.А. Лаврецкий. Уральское каслинское литье было удостоено на Парижской выставке высших наград: Большой золотой медали и Гран-при «Хрустальный глобус». Н.М. Шабалина пишет: «Каслинский павильон стал своеобразным эталоном качества российского чугунного литья, в нем сфокусировались все достижения искусства уральских мастеровых» [Шабалина 2011: 96].

С 1816 г. каслинские мастера получили право ставить на свои изделия клеймо с изображением государственного герба. Бажов имел все основания написать: «Против наших каслинских мастеров по фигурному литью никто выстоять не мог. Сколько заводов кругом, а не один вровень не поставишь <...> Многие охотились своим литьем каслинцев обогнать, да не вышло» [Бажов 2019: 452].

Среди каслинских мастеровых было много народных талантов. Одним из них был литейщик Каслинского завода самоучка Василий Федорович Торокин (1837–1912). Именно он отлил чугунную часовую цепочку для Парижской выставки. При помощи фигурной линейки и простой нитки мастер занимался уменьшением каслинских чугунных скульптур, чтобы была возможность снизить их товарную цену с 25 рублей до 10. Торокин же уменьшил многие знаменитые чугунные скульптуры Е.А. Лансере «Отъезд казака», «Джигитовка лезгин». По мнению М. Зуева-Ордынца, он сознательно изменил выражение скульптуры Мефистофеля Ф.-Г. Морелли, заменив ядовитое выражение лица первоисточника на добродушно-лукавое. В результате «умного злого гётевского Мефистофеля он превратил в добродушного, простоватого “рассейского черта”» [Зуев-Ордынец 1935: 34].

Первой самостоятельной работой В. Торокина была замечательная по своему реализму скульптура «Старуха с прялкой», за которую мастер получил от дирекции 10 рублей. Именно эта скульптура стала основной героиней сказа Бажова «Чугунная бабушка». Сказ был впервые опубликован в газете Карельского фронта «В бой за Родину» (1943. 8 февраля)⁶. Чугунная бабушка в образе рассказчицы в сказе Бажова так отзывается о Торокине: «Добрый мастер вышел. С дорогим глазом, с золотой рукой. Изобидели его немцы, хотели его мастерство испоганить, а что вышло? Как живая, поди-ко,

⁶ Журналисты УОТК "Ермак" побывали в городе Касли Челябинской области, нашли прототипа главного героя сказа и ту самую чугунную бабушку – спичечницу "Старуха с прялкой". Кроме того, авторы фильма отыскивали уникальную, единственную сохранившуюся фотографию мастера Василия Торокина, именно с него П. Бажов списал своего героя-мастера.

сижу, с тобой разговариваю, памятку о мастере даю – о Василье Фёдоровиче Торокине» [Бажов 2019: 466].

Сама по себе тема каслинского чугунного литья была очень актуальна для первой половины XX в., послереволюционной эпохи. В 1922 г. в Касли приехал К.А. Клодт, внук знаменитого скульптора П.К. Клодта, автора замечательных конных статуй Аничкова моста в Петербурге. Именно благодаря ему на Каслинском заводе появляется школа фабрично-заводского ученичества (ФЗУ), основной целью которой была подготовка мастеров художественного литья. Уже в 1936 г. количество учеников каслинской ФЗУ доходило до 200 человек. Именно эта школа впоследствии дала новое поколение каслинских мастеров художественного литья советского периода, в том числе работавших и с бажовским материалом: П. Аникин, А. Чиркин, А. Просвирнин, А. Гилёв.

В 1935 году, за 8 лет до появления сказа Бажова, М. Зуев-Ордынец в очерке «Говорящий чугун» описывал возрождение каслинского чугунного литья, не забыв напомнить о потерях, которые оно понесло с эпохи Парижской всемирной выставки 1900 г. В результате, сам чудесный павильон, так восхищавший в свое время парижан, «был брошен на склад, где и пролежал среди хлама и мусора 30 лет, пока не был частично разворован» [Зуев-Ордынец 1935: 35]. Напоминает очерк и о том, что последний каслинский скульптор К.А. Клодт умер в Кунгуре в 1929 г., была «украдена изумительная чугунная цепочка – шедевр литейного мастерства, некогда восхищавшая Менделеева. Кем украдена, когда, где – никто толком не знает» [Там же: 35]. Именно поэтому автора так радуют наглядные черты возрождения знаменитого мастерства. Они проявляются в том, что в Касли уже отправлены 150 моделей старых дореволюционных отливок, которые отвечают «духу, вкусам и требованиям нашего времени» [Там же: 36]. Художественное литье начинает осваивать Уралмашзавод под руководством трех старых каслинских мастеров, литейщиков и формовщиков, которые начали активно подготавливать для себя молодую смену. М. Зуев-Ордынец

специально подчеркивает отказ старых мастеров от хранения профессиональных тайн изготовления скульптур, так как «в стране трудящихся не от кого и незачем таить секреты каслинского литья» [Там же: 36]. В этом автор видит преодоление старой, идущей от XVIII столетия, традиции «тайного» мастерства, передаваемого от деда к внуку, от отца к сыну. М. Зуев-Ордынец пишет: «Каслинский завод, даже в первые годы после революции, представлял собой своеобразную, со своим особым укладом, каслинскую республику. Чужих, не каслинцев, например, работать на завод не пускали <...> Так бережное хранение тайн ремесла, вековое накопление производственного опыта выродилось в замкнутость, косность, нездоровое секретничество, с которым пришлось бороться долго, упорно и беспощадно» [Там же: 30].

Уже в 1935 г. общий утопический настрой первого социалистического государства, связанный с выполнением планов второй пятилетки и подъемом народного хозяйства, индустриализации страны находит свое отражение в публикациях, посвященных каслинскому литью. Например, Н. Добычин в статье «Живой чугун» заставляет инженера-передовика размышлять следующим образом: «Хотелось бы мне побывать в Каслях через несколько лет. Мне думается, что Касли будут крупным центром художественной жизни. Уж не говоря о самом цехе, или, может быть, даже самостоятельном заводе художественного литья, там будет высшее художественное учебное заведение, десятки творческих мастерских, сотни художников» [Добычин 1935: 209].

Буквально через несколько лет это предсказание начинает постепенно сбываться. В 1937 г. продукция Каслинского завода, как и 37 лет назад, представляется на Всемирной художественно-промышленной выставке в Париже. Через три года, в 1940 г., завод принимает участие в первой специализированной выставке чугунного художественного литья в Москве. Более того, из 209 экспонатов, представленных на выставке, 171 принадлежал Каслям. Разумеется, в первые два военных года выпуск художественных изделий на заводе был прекращен, возобновившись в 1943 г., когда Бажов

написал свою «Чугунную бабушку».

Через пять лет после написания сказа Бажова в статье М. Златогорова и Дм. Бальтерманца «Каслинские мастера» история каслинского художественного литья рассматривается как важнейшее воплощение идеи социалистического мастерства [Златогоров Бальтерманц 1947]. Героями статьи становятся знатные мастера Каслинского завода: И.П. Кочергин, мастер-чеканщик художественного литья, и П.С. Аникин, каслинский скульптор. В 1950 г. профессор Н.Н. Рубцов издает книгу о выдающихся мастерах русского художественного литья В.П. Екимове и П.К. Клодте [Рубцов 1950]. Возможно, свою роль в популяризации каслинской скульптуры в уже послевоенную эпоху сыграл и сказ Бажова «Чугунная бабушка».

Сказ появился во время, когда к каслинскому литью отношение было как к несерьезному, негосударственному занятию. Своей «Чугунной бабушкой» Бажов много сделал для возрождения художественного чугунного литья на Урале. Писатель Е.А. Пермяк в своих воспоминаниях рассказывал о любви Бажова к тяжеленькой чугунной табакерке, на крышке которой был отлит лермонтовский сюжет об обольщении Тамары Демоном. Пермяк свидетельствует: «Говоря о заводе, Павел Петрович часто упоминал имя каслинского мастера скульптора-самоучки Василия Торокина, рассказывая о его литье, рассказывая как будто обычно, на самом же деле “репетируя”, он проверял на мне сказ, который потом был назван в честь скульптуры Торокина, изображающей старуху, – “Чугунная бабушка”» [Пермяк 1978: 163]. Говоря не только о художественной, но и о материальной ценности каслинского литья, писатель напоминал, что «каслинские литейщики в форму льют чугун, а он остывает серебром» [Там же: 163], имея в виду тот факт, что такие чугунные табакерки каслинского литья в Париже стоили дороже, чем такой же по весу серебряный портсигар.

Не удивительно, что Бажов с горечью узнал, что во время войны каслинский завод вместо художественных изделий стал отливать мясорубки и

эта традиция продолжалась и в послевоенное время. И только благодаря письмам, ходатайствам и самого Бажова, и известного искусствоведа Н.Н. Серебренникова дело сдвинулось с мертвой точки, однако первые результаты не радовали глаз. Е.А. Пермяк писал: «После того как не без усилий и авторитета Павла Петровича Каслинскому заводу вернули его художественное литье, писатель Юрий Хазанович привез мне из Свердловска каслинские настольные часы. Эта тяжеленная отливка, 10 килограммов и 560 граммов, представляла...собой две ростовые фигуры – Данилы-мастера и Медной горы Хозяйки. Чугунное литье, может быть, и не сердило бы при взгляде на него, если б оно было сделано на каком-то другом заводе, а не на Каслинском, овеянном славой изготовления миниатюр и увенчанном первоклассным сказом Бажова. Он-то, его голос, его любовь к Каслям, его опасения, что «мясорубочный затянувшийся антракт» прервет нить преемственности мастерства, заговорили во мне. И мне показалось, что так и случилось. Когда я вспоминал Тамару и Демона, уместившихся на крышке табакерки, и смотрел на эту почти полуметровую, грубоватую, чуть ли не пудовую поделку, ненаписанное письмо Бажова разговаривало со мной: “Что же вы так равнодушно смотрите и годами терпите это крупномасштабное отклонение от тонкой прелести дедовских ажурных сувениров на века”. Этот разговор стал невыносим, и я опубликовал в «Правде» критическую статью «Касли», которая, как я свято верю, была только, повторю, технически написана мною, принадлежа П.П. Бажову и Н.Н. Серебренникову» [Пермяк 1978: 165–166].

В сказе «Чугунная бабушка» Бажов подробно описывает сам технологический процесс изготовления каслинских чугунных скульптур: от деятельности художника, который лепит фигурку, до работы бронзирщика, осуществляющего ее покраску. Между этими работами расположена работа формовщика и чеканщика, каждая из которых требует отдельного мастерства. Бажов пишет: «Формовщик хоть и по готовому ведет, а его рука много значит. Чуть оплошал – уродец родится. Дальше чеканка пойдет. Тоже не всякому

глазу да руке впору. При отливке, известно, всегда какой ни на есть изъян случится. Ну, наплывчик выбежит, шадринки высыплет, вмятины тоже бывают, а чаще всего путцы под рукой путаются. Это пленочки так по-нашему зовутся. Чеканщику и приходится все эти изъяны подправлять: наплывчики загладить, шадринки сбить, путцы срубить. Со стороны глядя, и то видишь – вовсе тонкое это дело, не всякой руке доступно. Бронзировка да покраска проще кажутся, а изведай – узнаешь, что и тут всяких хитростей-тонкостей многонько» [Бажов 2019: 454–455]. Уникальность мастера Василия Торокина, «дяди Васи», заключалась в том, что он работал в одиночку, то есть сам формовал скульптуру, занимался ее чеканкой, бронзировал и красил ее. По мнению Н.В. Мосеевой, в «Чугунной бабушке», как и в других сказах о мастерах, реализуется одна из основных тем Бажова: «отношения ремесленничества (следование готовым образцам) и таланта (прорыв к новому)» [Мосеева 2007: 480].

Так как сказ принадлежит к «сказам о немцах», то в нем ярко представлено противопоставление русской и немецкой традиции создания чугунной скульптуры. Е.А. Яблоков так характеризовал эту проблематику сказа: «Принадлежащий к группе “антинемецких” (наряду с “Хрустальным лаком”, “Тараканьим мылом” и др.), сказ “Чугунная бабушка” внешне представляет собой нечто вроде вариации на тему лесковского “Левши” (впрочем, с куда более оптимистичным финалом): это история о русских мастерах, угнетаемых немцами. Элемент ксенофобии обусловлен исторически: сказ создавался в условиях военного противостояния России и Германии; впрочем, оппозиция “русского” и “немецкого” реализуется не через внешнеполитические, а через социально-классовые и экзистенциально-духовные коллизии. Противопоставлены прежде всего два типа моделей для отливок: одухотворенные, исполненные жизненной силы (“русские”) – и “бездушные”, мертвые (“немецкие” в широком и узком смысле слова). Речь идет об искусстве скульптуры в его отношении к жизни, и конфликт касается сферы не столько производственной, сколько эстетической; оппозиция

«мастер vs. ремесленник» обозначает противостояние двух типов художников» [Яблоков 2004: 135]. У Бажова эстетический канон немецкой чугунной скульптуры характеризуется словом «сытость»: «Немецкую работу...без ошибки узнать можно. Как лошадка поглаже да посытнее, либо бык пудов этак на сорок, а то барыня погрузнее, в полном снаряде да еще с собакой, так и знай – без немецкой руки тут не обошлось. Потому – немец первым делом о сытости думает» [Бажов 2019: 456]. Что касается социально-классового аспекта, связанного с немецким господством, то он представлен в сказе так же отчетливо, как в сказах об «аносовском булате»: «...уж так повелось, – где богатое купецкое наследство, там непременно какой-нибудь немец пристроился. К расторгуевскому подобрался фон-барон Меллер да еще Закомельский» [Там же: 461].

Однако в отличие от других сказов о немцах, в «Чугунной бабушке», так же как и в литических сказах Бажова, явно проявляется инфернальное начало, характерное для сказов о «тайной» силе. Носителем этой «тайной» силы становится в сказе простая каслинская бабушка Анисья Безкрёсова, соседка Василия Торокина. На первый взгляд, она являет собой образец обычной заводской старухи: «работящая, характером уветливая, на разговор не скупая» [Там же: 457]. Мастер Торокин создает ее чугунную скульптуру в самой реалистической обстановке: «Тут тебе и кадушка, и ковчичек сбоку привешен, и бабка сидит, сухонькими пальцами нитку подкручивает, а сама маленько на улыбке, вот-вот ласковое слово скажет» [Там же: 458]. Однако Е.А. Яблоков справедливо обратил внимание на символический подтекст ее образа. Так, сам «антропоним Анисья восходит к греч. *anysis* “исполнение, завершение” – и в этом смысле соответствует идее “судьбы”. Что касается фамилии Безкреснова, то примечательно, во-первых, что она воспроизведена в дореволюционной орфографии — возможно, не случайно, поскольку в противном случае оксюморонное соединение корней “бес” и “крест” стало бы слишком очевидным. Так или иначе, в фамилии явно воплощена идея “отсутствия креста” (Бескрестнова – “некрещеная”) <...> Однако Анисья,

которая “сидит день-деньской за пряжей” и выступает как воплощение судьбы, по существу не отличается от античных персонажей: явная аналогия с одной из мойр – Клото, имя которой означает “прядущая”» [Яблоков 2004: 137]. Е.К. Созина рассматривала сюжет с «каменной бабушкой» в контексте губительной миссии статуи в скульптурном мире А.С. Пушкина, о которой писал Р.О. Якобсон в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (1937) [Созина 2004]. Р.О. Якобсон отмечал, что данная функция “каменных идолов” реализуется как в поэмах Пушкина (“Медный всадник”), так и в “маленькой трагедии” “Каменный гость”» [Якобсон 1987]. С точки зрения Р.Р. Гельгардта, истоки образа «чугунной бабушки» восходят к образам горняцкого фольклора пермяков, по представлениям которых, «в рудниках и штольнях живет “чугунная бабушка”. Увидеть ее – добра не жди» [Гельгардт 1958: 244]. Р.Р. Гельгардт подчеркивал, что, признав эту связь, «мы обнаруживаем скрытое от непосредственного восприятия фантастическое ядро этого реалистического повествования. Мотив преследования “чугунной бабушкой” заводчицы при таком раскрытии “внутренней формы” превращается в обычный для бажовских сказов с фантастическим содержанием мотив мести тайной силы угнетателям за их притеснения рабочих людей» [Там же: 244–247]. С. Вершинин, Д. Жердев отмечают символичность мотива мести, встречающегося в «Чугунной бабушке» [Вершинин Жердев 2007: 267]. Если убрать фольклорный аспект, связанный с горняцким фольклором пермяков, то образ «Чугунной бабушки» окажется связанным с силами нижнего космоса, ада, куда она отправляет свою немецкую противницу «бароншу» Каролинку. Е.К. Созина пишет: «“Чугунная бабушка” из одноименного сказа пугает немецкую Каролинку, так что вскоре та убивается “к чертовой бабушке” – умирает. Не случайной представляется сама языковая игра, возникающая при этом, ведь оживание литой из чугуна “бабушки” вряд ли имеет небесную коннотацию — появляясь перед Каролинкой, она начинает расти, “...Жаром от нее несет, как от неостывшего литья”. “Чугунная бабушка” словно указывает “немецкой

тетушке” дорогу в ад; как и Хозяйка Медной горы, она – носительница возмездия провинившимся людям <...> финал немецких хозяев вновь связан с чертовщиной: “После, революции в ту же чертову дыру замерил Каролинкину родню – всех Меллеров-Закомельских, которые убежать не успели”» [Созина 2004: 10].

Тем не менее, принять в полной мере inferнальность данного образа мешает одно очень важное обстоятельство, неизменно подчеркиваемое Бажовым. «Чугунная бабушка» Анисья воплощает собой, помимо идеи возмездия, идею живой жизни. Именно в этом заключается ее бессмертие. Не случайно внутреннюю красоту и реализм скульптуры хорошо почувствовал управляющий «из добрых», заплатив Василию Торокину за работу и дав ему специальную бумажку, чтоб «вперед выдумывал, только никому, кроме своего завода, не продавал» [Бажов 2019: 458]. Впоследствии эта «чугунная бабушка» окажется на столе у важного начальника, назвавшего ее «хорошая вещичка», так как «живым от неё пахнет» [Там же: 463], а затем чуть ли не в Париже, где на критику Каролинки вежливо отвечают: «Видать, вы, мадама, без понятия в этом деле. Тут живое мастерство ценится, а оно всякому понимающему сразу видно» [Там же: 464]. Наконец, в финале сказа чугунная скульптура каслинского мастера становится живым воплощением бессмертного искусства, так как «в разных странах на письменных столах и музейных полках сидит себе чугунная бабушка, сухонькими пальцами нитку подкручивает, а сама маленько на улыбке, вот-вот ласковое слово скажет» [Там же: 465]. Её ласковое слово – о пряже, которая, возможно, и «посейчас внукам-правнукам служит» [Там же: 466], о мастере, памятку о котором она дает будущим поколениям: «Так-то, милачок! Работа – она штука долговечная. Человек умрет, а дело его останется. Вот и смекай, как жить-то» [Там же: 466].

Можно предположить даже, что фантастический прием превращения небольшой скульптуры старухи с прялкой в грозную Чугунную бабушку-мстительницу, был подсказан Бажову той работой «наоборот» над

каслинским наследием, которую вел Торокин, превращающий большие скульптуры в маленькие.

Полной противоположностью бабке Анисье является вторая «чугунная бабушка» – «баронша» Каролинка, тетка нового хозяина Каслинского завода Меллера-Закомельского. Прототипом этого образа в сказе Бажова выступил барон В.В. Меллер-Закомельский, политический деятель и российский предприниматель, впоследствии (с 1906 г.) избранный председателем Санкт-Петербургской губернской земской управы. Тетка Каролина, воспитавшая Меллер-Закомельского, имеет типичный для «сказов о немцах» облик немки («говорили – сильно сытая, вроде стоячей перины, ежели сдаля поглядеть» [Бажов 2019: 462] и считается «понимающей» в фигурном литье. Из-за этого молодой хозяин неизменно советуется с ней относительно новых моделей каслинской скульптуры. Именно Каролинка запрещает мастерам вносить живую струю в их работу, перенося в чугун любимые образы: «подставку...для карандашей вроде рабочего бахила, пепельницу на манер капустного листка <...> девчущку с корзинкой груздей, кто свою собачонку Шарика лепит – старается. Одним словом, пошло-поехало, живым потянуло» [Там же: 459].

Это «живое» и пытается искоренить на Каслинском заводе немецкая «чугунная бабушка», которая «плюнула...нашим каслинским мастерам в самую душу» [Там же: 463]. Она добивается изгнания с него настоящих мастеров, кроме Василия Торокина, спасенного управляющим. Но отливки, сделанные по ее моделям, никто не покупает. Более того, в газетах появляются заметки о том, что выбор моделей доверен не тому, кому надо: «Либо...в Каслях на этом деле сидит какой чудак с чугунными мозгами, либо оно доверено старой барыне немецких кровей» [Там же: 464]. Являясь одновременно и тем, и другим. Каролинка «с той поры прямо тряслась от злости, как случится где увидеть торокинскую работу» [Там же: 465]. Кульминацией процесса «чугунения» Каролинки, изведенной «чугунной бабушкой» русского мастера, становится отлитый ей на каслинском заводе

памятник «немецкой...выдумки: крылья большие, а легкости нет» [Там же: 465]. Памятник не избежал иронического замечания руководящего его бронзировакой старого Кузьмича: «Ангел яичко снес да и думает: то ли садиться, то ли подождать?» [Там же: 465]. Образ чугунного ангела-курицы своей оксюморонностью лишний раз подчеркивает ущербность немецких каслинских моделей, как и самой «баронши» в образе человека, понимающего толк в каслинском художественном литье.

Совсем по-другому Бажов показывает образ Мастера Торокина. Е.А. Яблоков заметил, что в «его образе присутствуют и явно христианские коннотации. Фамилия Торокин... в художественной системе бажовского сказа этимологически близка и слову тороки, которое обозначает иконописную деталь: “ток божественного или ангельского слуха, изображаемый на иконах в виде лучистой струи, тока, лучей” [Даль 1981: 420]. Вряд ли автор сказа, окончивший духовную семинарию, не знал этого слова; его герой отмечен «небесным» знаком и способен «одухотворять» чугун <...> Неудивительно, что Торокину фактически приписана «воскрешающая» способность <...> Функция подлинного художника состоит в том, что проводимая им в мир гармония отменяет дихотомию живого и мертвого» [Яблоков 2004: 138].

Данное обстоятельство позволяет отнести образ Василия Торокина к категории Мастера, обладающего самым высоким уровнем Мастерства, что позволяет ему создавать чудесные вещи, находящиеся на границе мира людей (среднего космоса), и миров, олицетворяющих собой как уровень божественных откровений (верхний космос), так и inferнальных искушений (нижний космос).

Заключение

«Уральская геопоэтика» с ее ярко выраженным теллурическим характером, олицетворением которой стала «темная и неистоцимая подземная глубина» [Абашев 2012: 146], оказала огромное влияние на сказовый мир Бажова. «Уральские сказы» писателя, рассмотренные в контексте концепции филологической регионалистики, доказывают важность фигуры Мастера при исследовании магистральной для Бажова темы «каменного дела» и металлов.

Важнейшей составляющей данного кода является отражение в эпистолярных писателя уральского колорита сказов, включающего в себя многие аспекты их специфики. Это относится к жанровой природе горнозаводского сказа, сказа «тайного», по определению писателя, в котором фигура рассказчика, хранителя горнозаводской этики, наделяется неоспоримой властью над слушателями не обязательно детского возраста. Уральский колорит сказов заставляет Бажова быть очень внимательным и требовательным к уральской специфике своих сказов, находящей отражение как в своеобразии употребляемой писателем «уральской» лексики («жабрей», «сочень», «салка»), так и в требовании передачи уральского колорита сказов в иллюстрациях к ним и при их экранизации («Каменный цветок» А. Птушко 1946 г.). Не менее интересными применительно к сказовой поэтике оказываются размышления писателя о сказовых деталях и сказовом историзме, сказовой фактографичности, стремление следовать которой заставляет Бажова достаточно жестко относиться к советской исторической романистике, посвященной уральскому XVIII в. По справедливому мнению писателя, данная романистика даже в лучших своих образцах, вроде трилогии Е. Федорова «Каменный пояс», позволяла себе в высшей степени клишированное и анекдотическое воспроизведение страниц уральского прошлого. Безусловно, важными оказываются для писателя вопросы,

связанные с актуальностью и «современностью» сказовой формы для литературной ситуации 1940-х гг., когда политика литературных репрессий в отношении журналов «Звезда» и «Ленинград» заставила Бажова сомневаться, не является ли в современной ситуации его любимый жанр для советской литературы «опресневшим». Желая продолжать заниматься любимым делом, Бажов, нигде и никогда не позволявший себе критики господствующего литературного метода 1930–1940-х гг., социалистического реализма, вынужден был придерживаться «политики компромиссов» (М.А. Литовская) и культивировать миф о «дедушке Бажове», который в определенной мере позволял писателю заниматься любимым делом и не поступаться своей совестью, находясь во главе Свердловского отделения Союза советских писателей.

Большое место в эпистоляриях Бажова занимают размышления писателя об уральском «каменном деле», металлах и металлургии. Рассмотренные вместе, они позволяют сделать вывод об исключительной фактографической точности подобных сказов (золотые самородки Зюзельского рудника, сабли Ивана Бушуева («Иванко-крылатко») в Оружейной палате, работа уральских мастеров над мечом эфиопскому царю). Кроме того, они демонстрируют прекрасное знание Бажовым не только дореволюционного, «сказового», но и современного состояния уральского «каменного дела», золотодобычи и металлургии. Так, именно в письмах к Е.А. Пермяку Бажов дает вполне профессиональные советы, ставящие своей целью возрождение гранильного и камнерезного дела на Урале, преодоление упадка профессионализма и выход на новый уровень художественной обработки камня, начиная с камней, поддающихся обработке хоть «столярным» инструментом, вроде селенита и ангидрита. Что касается металлургии, то принципиально важной является борьба Бажова за возвращение Каслинскому заводу художественного чугуна его дореволюционной славы и отказ от переноса производства на Уралмашзавод.

М.А. Литовская обратила внимание на то, что Бажов со своей

«Малахитовой шкатулкой» появился в уральской литературе в очень нужное время, когда «переименованный в Свердловск город (был) лишен эффектных ландшафтов, значительных памятников архитектуры, а золотопромышленники и старообрядцы утратили свою актуальность» [Литовская 2006: 192]. Бажов создает «авторский эпос Среднего Урала», показав Екатеринбург в качестве центра важного горнозаводского региона. При этом «главным в существовании региона он сделал то, что неизменно отмечалось приезжими как самое сильное туристическое впечатление, но к чему как к привычному относились сами обитатели Среднего Урала. Речь идет о редком разнообразии пород камня, целом сословии отличных гранильщиков, сувенирных «каменных лавках» с дешевыми, красиво обработанными полудрагоценными и поделочными камнями, а также изделиями из них. Центр металлургии, золотодобычи, раскольничьей жизни Бажов превращает в край камнерезов. Воспринимавшееся местными жителями как обычное и нелегкое, хотя и прибыльное, ремесло в сказах предстало как уникальное явление, гордость русской культуры, воплощенные мастерство и красота» [Там же: 193].

Литическая составляющая сказов Бажова позволил выделить три основных этапа в развитии горнозаводской культуры Урала: дореволюционное прошлое, советское настоящее и советское будущее (коммунизм). Каждому из этапов в развитии горнозаводской культуры Урала соответствует свой набор камней. Например, в качестве камней дореволюционного прошлого Урала в сказах П.П. Бажова выступают малахит, медный изумруд и хризолит. Если первые два камня отражают двойственный амбивалентный характер горного царства, заключая в себе не только идею жизни, но и смерти, то хризолит как камень сказов «детского тона» позволяет перебросить мостик от камней дореволюционного прошлого к камням советского настоящего.

Камнями советского настоящего в сказах Бажова являются солнечный камень и орлец (родонит). Не имеющие большой геммологической ценности

как самоцветы, они становятся воплощением советской эпохи в силу своей символики (красная звезда – пентаграмма в родоните-орлеце).

Наконец, олицетворением утопического коммунистического будущего становятся у Бажова чудесные символические камни, не отождествляемые с конкретными уральскими самоцветами. Речь идет о камне «ключ земли», терпеливом камешке, камне золотоцветень горы. Данные камни с их морально-этической аксиологической составляющей предназначены уже для людей будущего, обладающих новой коммунистической моралью, которые не преследуют цель личного обогащения. Так, камень золотоцветень горы требует, чтобы глаз «никакой корыстью не замутился, не для себя выискивал, а для всего народа» [Бажов 2018: 41].

Каждый этап в развитии литической культуры сказов Бажова актуализирует свой тип героя. Для сказов дореволюционной эпохи это фигура Мастера в различных его проявлениях: от Горного мастера до мастеров заводских, имеющих различные уровни владения камнем. В качестве образца идеального «земного» мастера у Бажова выступает сын Данилы-мастера Митюнька из сказа «Хрупкая веточка». Для сказов советской эпохи основной фигурой литического мира становится фигура Вождя (В.И. Ленина), ведущего свой народ к счастливому будущему. Наконец, для коммунистической эпохи характерно утопическое видение счастливого будущего, которое является человеку через «далевое глядельце» терпеливого камешка, через сказ о Золотоцветне горы, раскрывающего человеку «Пояс земли», «золотоцветень нового советского Урала». Правда, в первых вариантах некоторых сказов, например, «Золотоцветень горы», написанных до смерти И.В. Сталина, именно он воплощал собой счастливое будущее советского Урала.

Если в литических сказах послереволюционной эпохи образы врагов-антигероев отсутствуют, то в сказах дореволюционной эпохи можно выделить 4 их типа. Во-первых, это бары и приказчики, вступающие в прямой конфликт с Хозяйкой Медной горы, желая перенести социальные отношения,

существующие на Заводе, на горный мир (приказчик Северьян в «Приказчиковых подошвах», Заграничная барыня в «Таюткином зеркальце»). Во-вторых, это «лжедобытчики» богатств «каменного царства (Ванька Сочень из «Сочневых камешков», Яшка Зорко Облезлый из «Травяной западенки», Кузька Двоерылко из «Синюшкина колодца»). В-третьих, это баре, любящие исключительно дорогие камни, для которых их цена является основным критерием отношения к камню (старый барин «Хрупкой веточки» и молодой Турчанинов из «Малахитовой шкатулки»). Наконец, это чужие, не принадлежащие к Заводу и миру уральских камней, но стремящиеся посягнуть на богатство Горы (хитник из «Малахитовой шкатулки», французский ювелир из «Железковых покрышек»).

Присутствует в сказах Бажова и ярко выраженное аурумическое начало, связанное с идеей «испытания» человека властью золота. Данная тема в русской литературе была особенно актуальна для Урала, где с XVIII в. до 1922 г. добыли около трети всех золотых запасов России, и к которой обращался в своем творчестве Д.Н. Мамин-Сибиряк. Так же как и в случае с «каменной силой», у уральского золота есть свои хозяева и хранители. В сказах Бажова это Великий Полоз, его дочь Змеевка, змей Дайко, Огневушка-посакашка, Голубая змейка. Люди, подверженные проклятию «золотой лихорадки», в сказах Бажова неизбежно несут наказание за свое неправильное поведение (Костыка Рыжий в «Змеином следе»).

Единственными героями сказов, которым тайная сила позволяет за правильное поведение получить немного драгоценного металла, являются у Бажова дети, чьи души еще не испорчены его жадой и не подвержены «золотой лихорадке». В качестве примеров таких героев можно назвать Федюньку в «Огневушке-посакашке», Ланко Пужанко и Лейко Шапочку в «Голубой змейке».

Наконец, в сказах Бажова, посвященных попытке возрождения на Урале техники изготовления булатной стали и гравировке холодного оружия, изготовленного из нее, булат становится символом высочайшего искусства

златоустовских (шире: российских) мастеров (мастер Иван Бушуев в сказе «Иванко-крылатко») и инженеров (П.П. Аносов в сказе «Коренная тайность»).

Кроме того, «тайна» златоустовского булата связывает воедино дореволюционное прошлое и социалистическое настоящее Урала. Салават Юлаев («Старых гор подаренье») получает булатную шашку из рук «тайной силы», но теряет право на легендарное оружие, совершив поступок, порочащий его честь. После этого клинок возвращается «в гору», оказывается потерянным для людей. Инженер П.П. Аносов и «дедушка Шевцов» занимаются правкой булатной стали, но «коренная тайность» изготовления легендарного оружия из нее оказывается утерянной со смертью внука мастера еще до революции 1917 года. И лишь настоящий советский человек оказывается в состоянии овладеть тайной булатной стали, символом чего становится изготовление шашки для «первого человека страны» (И.В. Сталина), который, тем самым, возвращает советскому народу утерянное в XVIII столетии «старый гор подаренье».

Сказ Бажова «Чугунная бабушка» был написан писателем с целью привлечения общественного внимания к каслинскому художественному чугунному литью, знаменитому не только в России, но и во всем мире с 70-х гг. XIX в.

Входя в состав «Сказов о немцах» и написанный на злободневную во время Великой Отечественной войны тему борьбы с бездуховным и лишенным «живой жизни» немецким искусством, сказ преследовал и более значимую для писателя цель. Прославляя мастерство В. Торокина, владевшим всем циклом изготовления чугунных скульптур, Бажов призывал вернуть каслинскому литью ту мировую славу, которое оно имело до революции, в эпоху Парижской всемирной выставки 1900 г. Для этого нужно было преодолеть недостатки советских каслинских скульптур, которые Бажов с иронией характеризовал как «крупномасштабное отклонение от тонкой прелести дедовских ажурных сувениров на века» [Пермяк 1978: 166].

Тем не менее, память о Бажове и его героях сохраняется и в традициях

современного каслинского художественного литья XXI в., в условиях, когда на Каслинском заводе прекратилась выработка собственного металла. Теперь сырье для изготовления продукции привозят с челябинского металлургического предприятия «Мечел», что, по свидетельству Н.М. Шабалиной не может не способствовать изменению состава сырья по сравнению и с бажовской, и с дореволюционной эпохами [Шабалина, 2011]. С 2004 г. мастера чугунного литья в Каслях работают под началом холдинга ОАО «Мечел», который и является обладателем всемирно известного бренда «Каслинское литье», включая торговый знак «Кас.З». Н.М. Шабалина отмечает, что, несмотря на все изменения, «сохраняется общая традиционная стилистика каслинских художественно-промышленных изделий» [Там же: 100], включая их общую образно-содержательную направленность, «использование изобразительных мотивов уральской флоры и фауны, создание образов историко-культурного контекста региона» [Там же: 100]. Среди этих образов, разумеется, важнейшее место занимают образы, созданные по сказам Бажова, начиная со скульптурной композиции «Хозяйка Медной Горы и Данила мастер» (1957) А. Чиркина. К образу Хозяйки Медной горы обращался скульптор Я. Верига, образ «Данило-мастера» воссоздавал А. Гилёв, над «Каменным цветком» работал В. Филиппов. Образы «Серебряного копытца» и «Золотого волоса» связаны с творчеством И. Бесчастного. Еще в 1984 г. А.В. Чиркин, выпускник знаменитой каслинской школы ФЗУ создает «Портрет В.Ф. Торокина», представляющий бюст, установленный в мемориальном комплексе «Портрет уральского сказителя П.П. Бажова» (1959).

М. Никулина в своем предисловии «К читателю», предваряющем «Бажовскую энциклопедию» 2007 г., обращала внимание на исключительную продуктивность созданного Бажовым образа Урала: «Созданная писателем региональная мифология воспринимается как испокон веку существующая. Тайная сила, в которую верили уральские рудознатцы и камнерезы, становится реальностью культурного сознания современного человека.

Задаются определенные правила поведения, основанные на идеях рабочей этики. Наконец, в повседневность жителя Среднего Урала входят фонтаны и фарфоровые фигурки, украшения и шоколадные обертки, связанные с героями бажовских сказов. Образы Бажова давно приобрели самостоятельное значение, порой имеющее мало общего с первоисточником.

Людям из других регионов, оказавшимся в таком насыщенном мифологизированном пространстве, трудно различить, что происходило на самом деле, а что было придумано. Да и самим жителям уже сложно объяснить, откуда взялись эти мифы, почему те или иные предметы и явления становятся символами края. Но и гости Урала, и местные жители покупают (или дарят) на память об Урале каменные сувениры или фигурки каслинского литья и воспринимают зеленый цвет малахитового оттенка как исконно уральский» [Никулина 2007: 5]. Подтверждают данный факт самостоятельного от сказов культурного бытия бажовских артефактов, связанных с магией камня и властью металла, и Д.В. Жердев с М.А. Литовской: «Образы Бажова давно приобрели самостоятельное значение, при том, что их расхожее восприятие порой имеет мало общего с первоисточником. Согласно сказу Бажова, невозможно остаться в мире живых и сделать Каменный цветок, тем не менее, в центре Екатеринбурга красуется фонтан с таким названием. Ящерица – не самое распространенное живое существо на Урале, но именно металлическая ящерица стала символом региона» [Жердев 2019: 818]. М.А. Литовская подводила итог: «...по сказам Бажова идет реконструкция истории Среднего Урала для масс. Прочно внедряется в сознание как испокон веку существующая, а не писателем выдуманная региональная мифология» [Литовская 2006: 194].

Эпистолярные Бажова свидетельствуют, что сам писатель проявлял достаточную заинтересованность во внедрении образов героев своих сказов в культурное сознание жителей региона.

Например, в письме к коллективу Дмитровского фарфорового завода от 16 февраля 1950 г. он пишет: «Рад, что комсомольцы вашего завода

заинтересовались образами уральских сказов», – и посылает им «разные по стилю» иллюстрации к сказам: «Буду рад, если, например, тема “Серебряного копытца” или “Огневушки-поскакушки”, удобные для вещей бытового пользования, тоже привлекут внимание скульпторов и других работников Вашего завода» [Бажов 2018: 617].

Понимая важность жанра сказа для региональной литературы своего времени, Бажов предельно серьезно относился ко всему, что было с ними связано. Ему было не безразлично, по какому тексту будут печатать тот или иной сказ, какие сказы будут рекомендованы для прочтения детям и для создания диафильмов («Серебряное копытце», «Огневушка-поскакушка», «Голубая змейка», «Золотой волос»). Напротив, какие сказы рассчитаны совсем не на малышей («Синюшкин колодец», «Медной горы Хозяйка», «Каменный цветок»). Узнав, что по сказу «Васина гора» хотят делать радиопередачу, Бажов отправляет в Областной радиокомитет г. Молотова «улучшенные» диалоги героев, что «для радиопередачи имеет немаловажное значение» [Там же: 388]. И это при том, что сказ был уже напечатан в «Уральском рабочем» и «Молодом колхознике». Но часто писателя смущало желание чересчур обширно использовать тематику его сказов в народной промышленности, когда вместо Свердлизы приходит картографическая фабрика с предложением, «нельзя ли сказы перевести в картинку, чтобы печатать на обрезках карт? У нас 8 красок!» [Там же: 502]. В другой раз «резиновый завод, выпуская в ширпотреб школьную резинку, обдумывает: не следует ли фабричной маркой поставить ящерицу из сказов: ребятам понятно и тема уральская» [Там же: 502] (из письма Л.И. Скорино от 30 мая 1947 г.).

Но больше всего на культурную жизнь региона оказывал влияние театральнo-кинематографический дискурс его сказов. Так, в 1955 г. Свердловский театр музыкальной комедии поставил спектакль «Марк Береговик» по сказу «Марков Камень». То была первая музыкальная комедия на уральском материале. В 1957 г. спектакль показали в Москве, где он был

удостоен диплома 1-й степени и звания лауреата на Всесоюзном фестивале драматических и музыкальных театров, ансамблей и хоров. В 1978 г. к теме бажовских сказов обратился Свердловский государственный драматический театр, создав музыкально-драматический спектакль «Малахитовая шкатулка». Спектакль стал важным культурным событием в жизни региона, показав зрителям как манящую загадочность мира Хозяйки медной горы, так и многообразную жизнь уральцев, начиная от тяжелой работы «в горе» и кончая нравственными аспектами бытия, воплощением которых в сказе выступают две женщины: Настасья и Татьяна.

Вернулись спектакли по сказам Бажова и на сцену ТЮЗа. К 135-летию со дня рождения писателя в 2014 г. на сцене ТЮЗа был поставлен спектакль «Тайные сказы о золоте» (по сказам «Синюшкин колодец» и «Голубая змейка»). Режиссеру-постановщику спектакля О. Гетце удалось в полной мере перенести на сцену нравственную дидактику аурумических сказов Бажова, заключающуюся в том, что на Урале ценность представляют не само золото и самоцветы, но люди, преодолевающие искушение и соблазн богатства.

Что касается экранизации произведений Бажова, то нельзя не отметить прекрасную работу советских художников-мультипликаторов: В.И. Фомина, А.В. Голощука И.Н. Резникова, Г. Сокольского, И. Ковальской. В 1970-е – начало 1980-х гг. они порадовали советских детей мультипликационными фильмами «Синюшкин колодец» (1973), «Медной горы Хозяйка» (1975), «Малахитовая шкатулка» (1976), «Каменный цветок» (1977), «Серебряное копытце», «Подаренка» (1978) (по сказу «Серебряное копытце»), «Горный мастер» (1978), «Золотой волос» (1979), «Травяная западенка» (1982).

Свердловская киностудия два раза обращалась к тематике сказов Бажова. В 1968 г. был снят полнометражный цветной научно-популярный фильм с игровыми элементами «Сказы уральских гор». В игровых сценах «Сказов...» перед зрителями помимо Хозяйки Медной горы и Данилы-мастер появлялись Федюнька и дед Ефим, герои сказа «Огневушка-поскакушка». В

начале XXI века, в 2002 г., на Свердловской киностудии был поставлен художественный фильм «Тайная сила» по мотивам сказов Бажова. Композиционной спецификой фильма было использование приема «путешествия во времени», когда потомки героев Бажова уже в наше время встречаются с героями уральской мифологии, «тайной силой» прошлого: Хозяйкой Медной Горы, великим Полозом. Благодаря этой встрече они по-новому начинают смотреть на историю Урала, пытаются разгадать секреты древних мастеров. Разумеется, обращались к сказам Бажова и столичные киностудии. В 1976 г. режиссер Константин Ершов снял фильм «Степанова памятка» по сказам «Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок», «Медной горы хозяйка», «Горный мастер». «Степанова памятка» – дочь Степана-рудознатца Танюшка, как две капли воды похожая на Хозяйку Медной горы, носящей имя Ксения, которая открывает Степану мир «души камня».

В 1978 г. по сказу «Синюшкин колодец» был снят короткометражный художественный фильм режиссером М. Шаровым. Фильм посвящен взаимоотношениям Илюхи-старателя с вечно старой и вечно молодой Синюшкой, в результате чего он понимает, что счастье не в богатстве и деньгах, а в доброте и любви.

В 2007 г. режиссер В. Макеранц снял фильм «Золотой полоз» по аурумическим сказам Бажова. В центре внимания режиссера испытание нравственных качеств людей, живущих в уральской деревне старателей и ведущих поиск драгоценного металла, его полновластным хозяином и распорядителем Великим Полозом. В 2009 г. по мотивам сказов Бажова был снят фильм «Книга мастеров». Каменная княжна фильма имеет в качестве своего прообраза Хозяйку Медной горы, но не ее любит Иван, а свою верную возлюбленную Катю.

Данный кинематографический дискурс подтвердил справедливость точки зрения Д.В. Жердева и М.А. Литовской о том, что Бажов, по сути, «предложил не только уральцам, но и всем советским людям коллективную память горнозаводских рабочих о прошлом своего края <...> Бажов наделяет

Урал полноценной мифологией, выводя его актуальную историю за ограниченные, “волевые” пределы петровской эпохи в бесконечность каменно-металлургической мистерии» [Жердев, 2019: 817]. В результате этого «П.П. Бажов 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 о своем месте в мире, органично вписались в историю развития отечественной словесности, благополучно пережили смену общественного строя и доминирующих культурных парадигм» [Там же: 818]. Без сомнения, большую часть тайны своего творчества писатель унес с собой. Нельзя не согласиться с точкой зрения М. Никулиной, которая в своем «Слове о П.П. Бажове» отмечала, что «уроки Бажова до конца не усвоены, они остаются насущными и приобретают со временем совершенно неожиданное значение <...> Его пребывание среди нас позволило увидеть и понять, кого и за что мы признаем своим духовным руководителем, притом совершенно безмучительно, уважая и оберегая тайну его непохожести на других. Он и ушел с этой тайной, не вписавшись ни в какие литературные школы и направления, и продолжает быть сам по себе, словно в могучем ряду великих книг кем-то оставленная малахитовая шкатулка» [Никулина 2007: 9]. В какой-то мере раскрытие этой тайны было предложено в нашей диссертационной работе на примере магии камня и власти металла в сказовом мире писателя.

Перспективы исследования связаны с несколькими направлениями филологической работы. Во-первых, это изучение трансформации бажовских тем, связанных с литической составляющей и властью металла, в современном литературном пространстве Урала. В качестве примера можно рассмотреть уральские рассказы известного писателя А.Г. Больных 2010–2020-х гг. Речь идет о таких текстах А.Г. Больных, как «Лунный кот», «Изумрудная шпага», «Кошачье золото», «Рудная горка Акинфия Демидова», «Стальные бриллианты», «Золотая баба», «Кошачье золото», «Невьянские

подземелья», «Горный начальник», «Невеста Полоза». Эти рассказы, написанные в традициях «уральской готики» (термин Н.Э. Аксенова [Аксенов 2019]), действие которых происходит в XVIII–XIX вв., эпохе существования на Урале Демидовской горной империи, развивают и переосмысливают многие образы бажовских сказов. Прежде всего, образ Великого Полоза, олицетворяющего собой мистический Урал и охраняющий его от проникновения немецких горных духов и серпентологических персонажей (горный дух Старик Никкел, полу-дракон Штолленвурм). Вступая во взаимоотношения как с уральской властью (семья Демидовых), так и с простыми золотодобытчиками, Полоз, подобно герою бажовских сказов, наказывает жадных до золота людей и награждает уральцев, демонстрирующих бескорыстие и верность по отношению друг к другу (Маша и Семен в «Невесте Полоза»). В качестве реалий нового времени у А.Г. Больных присутствуют черты жанра технофэнтези, где магическое начало оказывается неразрывно связанным с началом техническим. В результате этого сам Полоз оказывается идеальной машиной, оставленной на Урале исчезнувшей цивилизацией. Начало данной традиции изучения бажовских текстов было положено работой Т.И. Хоруженко «“Уральские сказы” А.Г. Больных как диалог с П.П. Бажовым» [Хоруженко 2022]. Подобная перспектива изучения творчества Бажова как «певца Урала» доказывает, что горнозаводской металло-литический мир, созданный талантом писателя, продолжает оставаться актуальным для уральской литературы XXI столетия, определяя культурное своеобразие словесности «каменного пояса». Во-вторых, в качестве перспективы можно рассматривать изучение различных артефактов и образов горнозаводской жизни Урала в сказах Бажова в их эволюции от дореволюционных сказов к сказам, изображающим реалии советской действительности, взятых в контексте авторской мифологии писателя и с учетом геопоэтических реалий «каменного пояса». В качестве примера подобных образов могут выступать разнообразные литические формы, с которыми Бажов работал в сказах

(каменный *цветок*, хрупкая *веточка*, хозяйкино *зарукавье*, железковы *покрышки*, таюткино *зеркальце* и др.). При анализе аурумической темы большим потенциалом обладает серпентологический мир бажовских сказов, начиная от образа Великого Полоза и кончая образом Голубой змейки. Третье перспективное направление, связанное, прежде всего, с литической составляющей сказового мира Бажова, разрабатывается представителями уральской топонимической школы, прежде всего, Е.Л. Березович и ее учениками [Березович 2020], [Березович 2021], [Березович 2022], [Белобородов 2022]. Исследователи лингвисты занимаются изучением этимологии названия камней, своеобразием русской «каменной» лексики с опорой на фольклорную культуру, в том числе уральскую, которая представляла особый интерес для Бажова, находя отражение в его сказовом мире. В 2022 г. в Северном (Арктическом) федеральном университете была защищена кандидатская диссертация Л.Ю. Степановой «Репрезентация природного кода культуры в сказах П.П. Бажова». В данной диссертации изучение структуры и содержания культурных кодов сказов Бажова, в том числе и металло-литических, рассматривается как одно из важных направлений развития современной российской лингвистики. Соединение усилий и обмен научным опытом между литературоведами и лингвистами в области изучения литического мира и мира металлов применительно к сказам Бажова может быть признано перспективным, обладающим большим научным потенциалом.

Список использованной литературы

Список источников

1. Аносов П.П. Собрание сочинений / П.П. Аносов. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. 204 с.
2. Бажов П.П. Письма. 1911–1950 / сост. Г.А. Григорьев, Л.С. Григорьева; науч. ред. М.А. Литовская // П.П. Бажов. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. 688 с.
3. Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание / П.П. Бажов. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. 896 с.
4. Бажов П.П. Публицистика. Письма. Дневники / сост. В.А. Бажова, М.А. Батин / П.П. Бажов. Свердловск: Свердл. кн. изд-во, 1955. 272 с.
5. Бажов П.П. «Золотоцветень горы» / П.П. Бажов // П.П. Бажов. Литературная газета. 1949. 24 дек. 33 с.
6. Бажов П.П. «Дорогое имячко» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 9–23.
7. Бажов П.П. «Медной горы хозяйка» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 24–37.
8. Бажов П.П. «Про Великого Полоза» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 38–48.
9. Бажов П.П. «Приказчиковы подошвы» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 49–62.
10. Бажов П.П. «Сочневы камешки» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 73–84.
11. Бажов П.П. «Серебряное копытце» / П.П. Бажов // Бажов П.П.

Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 112–120.

12. Бажов П.П. «Каменный цветок» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 121–146.

13. Бажов П.П. «Малахитовая шкатулка» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 147–171.

14. Бажов П.П. «Горный мастер» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 186–201.

15. Бажов П.П. «Золотой волос» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 216–226.

16. Бажов П.П. «Змеиный след» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 227–241.

17. Бажов П.П. «Синюшкин колодец» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 260–278.

18. Бажов П.П. «Ключ земли» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 279–289.

19. Бажов П.П. «Травяная западёнка» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 290–307.

20. Бажов П.П. «Огневушка-Поскакушка» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 308–318.

21. Бажов П.П. «Хрупкая веточка» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая

шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 319–328.

22. Бажов П.П. «Таяуткино зеркальце» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 352–365.

23. Бажов П.П. «Солнечный камень» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 366–372.

24. Бажов П.П. «Иванко-крылатко» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 373–382.

25. Бажов П.П. «Жабреев ходок» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 384–395.

26. Бажов П.П. «Железковы покрышки» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 396–407.

27. Бажов П.П. «Чугунная бабушка» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 453–466.

28. Бажов П.П. «Богатырёва рукавица» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 467–473.

29. Бажов П.П. «Алмазная спичка» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 485–500.

30. Бажов П.П. «Голубая змейка» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 501–521.

31. Бажов П.П. «Орлиное перо» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая

- шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 522–529.
32. Бажов П.П. «Золотые дайки» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 530–561.
33. Бажов П.П. «Коренная тайность» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 562–584.
34. Бажов П.П. «Васина гора» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 585–596.
35. Бажов П.П. «Старых гор подаренье» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 597–612.
36. Бажов П.П. «Далевое глядельце» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 613–625.
37. Бажов П.П. «У старого рудника» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка: научное издание. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. С. 710–757.
38. Бажов П.П. «По поводу одной рецензии» / П.П. Бажов // Бажов П.П. Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1955. С. 62–65.
39. Бажов П.П. Избранное: Сказы, очерки / П.П. Бажов // П.П. Бажов. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1978. 384 с.
40. Бажов П.П. Сочинения: в 3 т. Т. 1. / П.П. Бажов. М.: Правда, 1976. 352 с.
41. Бажов П.П. Дальнее – близкое: Повести, очерки, ст., выступления / П.П. Бажов; [Сост., подгот. текста, послесл. и коммент. Л.М. Слобожаниновой]. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989. С. 182–284.
42. Бажова-Гайдар А.П. Глазами дочери / А.П. Бажова-Гайдар. М.:

Советская Россия, 1978. 193 с.

43. Боголюбов К. Наш Бажов (Воспоминания) // К. Боголюбов. Южный Урал. Литературно-художественный альманах. 1951. № 5. URL: <https://www.rulit.me/series/yuzhnyj-ural/yuzhnyj-ural-5-download-323669.html> (дата обращения: 30.04.2021).
44. Боголюбов К. Большая жизнь / К. Боголюбов // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 119–131.
45. Бальмонт К. Рубиновые крылья / К. Бальмонт // К. Бальмонт. Морское свечение. СПб. М., 1909. С. 55–102.
46. Больных А.Г. Горный начальник / А.Г. Больных // Веси. 2017. № 12. С. 4–15.
47. Больных А.Г. Золотая баба / А.Г. Больных // Веси. 2016. № 7. С. 4–14.
48. Больных А.Г. Изумрудная шпага / А.Г. Больных // Веси. 2016. № 9. С. 42–51.
49. Больных А.Г. Кошачье золото / А.Г. Больных // Веси. 2017. № 4. С. 13–22.
50. Больных А.Г. Лунный кот / А.Г. Больных // Веси. 2016. № 1. С. 24–36.
51. Больных А.Г. Невьянские подземелья / А.Г. Больных // Веси. 2017. № 6. С. 4–15.
52. Больных А.Г. Стальные бриллианты / А.Г. Больных // Веси. 2017. № 2. С. 4–15.
53. Больных А.Г. Рудная горка Акинфия Демидова / А.Г. Больных // Веси. 2017. № 9. С. 31–39.
54. Больных А.Г. Невеста Полоза / А.Г. Больных // Веси. 2022. № 6. С. 13–25.
55. Геннин де В. Описание Уральских и Сибирских заводов. 1735. / Геннин де В. М.: Государственное изд-во «История заводов», 1937. 456 с.
56. Геродот. История: В 9 кн. / Геродот. Л.: Наука. Ленинградское отд-е., 1972. 600 с.
57. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки;

- Миргород / Н.В. Гоголь. М.: Русская книга, 1994. 496 с.
58. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. Повести; Т. 4. Комедии / Н.В. Гоголь. М.: Русская книга, 1994. 560 с.
59. Горловский М. Встречи П.П. Бажова с историками Урала / М. Горловский // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 552–563.
60. Горсей Д. Записки о Московии XVI века / Д. Горсей. СПб.: Издательство А.С. Суворина, 1909. 159 с.
61. Дергачев И.А. Дела литературные / И.А. Дергачев // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 342–354.
62. Дижур Б. Новогодние раздумья / Б. Дижур // Урал. 2000. № 7. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2000/7/novogodnie-razdumya.html> (дата обращения: 06.05.2022).
63. Изборник великого князя Святослава Ярославовича 1073 года. СПб., 1880. 552 с.
64. Караваева А.А. Собрание сочинений Т 5 / А.А. Караваева. М.: Художественная литература, 1958. 784 с.
65. Киреевский И.В. Опал. Волшебная сказка / И.В. Киреевский // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840-е гг.). Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. С. 211–222.
66. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4 т.: Т. 1. Стихотворения 1828–1841 годов / М.Ю. Лермонтов. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. 754 с.
67. Лесков Н.С. Легенды, сказы и рассказы / Н.С. Лесков. М.: АСТ, Москва, 2010. 576 с.
68. Макаров А. Уральский самоцвет / А. Макаров // Павел Бажов: Воспоминания о писателе. М.: Советский писатель, 1961. С. 323–334.
69. Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 4 / Д.Н. Мамин-Сибиряк. Свердловск: Свердловгиз, 1949. 376 с.

70. Мамин-Сибиряк Д.Н. Золото: Роман. В дороге: Очерки и рассказы / Д.Н. Мамин-Сибиряк. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. 448 с.
71. Мамин-Сибиряк Д.Н. Вертел / Д.Н. Мамин-Сибиряк // Мамин-Сибиряк Д.Н. По Уралу. Рассказы и очерки. Д.Н. Мамин-Сибиряк. М.: Типо-литография А.В. Васильева, 1990. С.72–91.
72. Мамин-Сибиряк Д.Н. Город / Д.Н. Мамин-Сибиряк // Д.Н. Мамин-Сибиряк. Екатеринбург. Исторический очерк. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.1723.ru/read/books/city-yekaterinburg.htm> (дата обращения: 14.12.2021).
73. Мельгунов Н.А. Кто же он? / Н.А. Мельгунов // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840-е гг.). Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. С. 224–255.
74. Михалков С.В. Собрание сочинений / С.В. Михалков. М.: Художественная литература, 1983. 215 с.
75. Немирович-Данченко Вас. Кама и Урал. Очерки и впечатления / Вас. Немирович-Данченко. Спб.: Типография А.С. Суворина. Эртелев пер., д. 13., 1890. 406 с.
76. Никитин А. Хождение за три моря Афанасия Никитина. 1466–1472 / А. Никитин. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. 282 с.
77. Пермь Е. Долговечный мастер / Е. Пермь // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 146–180.
78. Полевой Б. Секрет вечности / Б. Полевой // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 496–507.
79. Пришвин М.М. Золотой луг / М. Пришвин; Морские истории. Рассказы о животных / Б. Житков; Рассказы и сказки / В. Бианки; Уральские сказы / П. Бажов // М.М. Пришвин. М.: Детская литература, 1982. 718 с.
80. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4 / А.С. Пушкин. Л.: Наука, 1977. 448 с.
81. Рябинин Б. По следам легенды / Б. Рябинин // Павел Бажов:

- Воспоминания о писателе. М.: Советский писатель, 1961. С. 19–73.
82. Рябинин Б. По следам легенды / Б. Рябинин // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 264–306.
83. Рябинин Б. Ушедшее – живущее / Б. Рябинин. М.: Советский писатель, 1985. 432 с.
84. Сумароков А.П. Письма / А.П. Сумароков // Письма русских писателей XVIII века. Л.: Наука, 1980. С. 68–224.
85. Татьяничева Л. Слово о мастере несравненном / Л. Татьяничева // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 132–146.
86. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / А.П. Чехов; редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. Москва: Наука, 1974–1983. Т. 4: Январь 1890 – февраль 1892. 1976. 654 с.
87. Шумилов Г. Беседы с писателем / Г. Шумилов // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 436–448.
88. Шумков О. Самоцвет / О. Шумков // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 331–341.

Список исследований

89. Абашев В.В. К истории геопэтики Урала: очерки Василия Ивановича Немировича-Данченко / В.В. Абашев // Литература Урала: История и современность: Сб. статей. Вып. 5. Национальные образы мира в региональной проекции / Рос. академия наук. Урал. отд-ние. Ин-т истории и археологии. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 192–200.
90. Абашев В.В., Абашева М.П. Литература и география. Урал в

- геопозитике России // В.В. Абашев, М.П. Абашева // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 2. С. 143–151.
91. Абашев В.В. «Дикая красота и сумрачное величие». Панорама Урала в путевых очерках Вас. И. Немирович-Данченко / В.В. Абашев // Вестник Пермского университета. 2015. Вып. 4(32). С. 67–78.
92. Акимова Л.Б. Уральское бытовое и художественное чугунное литье XVIII – начала XX века (историко-экономический аспект) / Л.Б. Акимова // Челябинский государственный университет. 2003. № 1(15). С. 47–57.
93. Аксенов Н.Э. Уральская готика в рассказах А.Г. Больных 2010-х: к постановке проблемы // В сборнике: INITIUM. Художественная литература: опыт современного прочтения: сборник статей молодых ученых. Екатеринбург: из-во Урал. гос. ун-та, 2019. С. 200–204.
94. Алексеев Е. Златоустовская гравюра на стали / Е. Алексеева // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 149–151.
95. Анисимов К.В. История литературы Урала в контексте региональных исследований / К.В. Анисимов, Е.К. Созина // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2011. № 1 (87). С. 272–284.
96. Антонов С.П. От первого лица / С.П. Антонов. М.: Советский писатель, 1973. 368 с.
97. Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: В 3-х т. Т. 1 // А.Н. Афанасьев. М.: Изд-во Эксмо; СПб.: TerraFantastica, 2002. 794 с.
98. Ахметшин Б. Образы Хозяина и Хозяйки подземных богатств в фольклоре горняков Башкирии (по материалам фольклорной экспедиции Башкирского университета) / Б. Ахметшин // Фольклор Урала. Свердловск: УрГУ, 1976. Вып. 1. Народная проза. С. 31–41.
99. Ахметшин Б. Горняцкие легенды и предания народов Урала / Б. Ахметшин // Ватандаш. 2017. № 7 (250). С. 163–187.
100. Бажова-Гайдар А. Неосуществленные замыслы П.П. Бажова / А.

- Бажова-Гайдар // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 269–270.
101. Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. 640 с.
102. Батин М.А. Творчество П.П. Бажова / М.А. Батин. Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1953. 282 с.
103. Батин М.А. Павел Бажов / М.А. Батин. М.: Современник, 1976. 262 с.
104. Бахтин М.М. Проблематика творчества Достоевского / М.М. Бахтин // М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М.: «Эксмо», 1929, 1963. С. 7–106.
105. Белобородов С.А. К истории уральского каменного дела и его терминологии: кому посвящены *тальяны*? / С.А. Белобородов, Е.Л. Березович // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2022. Т. 24, № 3. С. 82–98.
106. Березович Е.Л. К изучению нестандартной лексики камня в русском языке: постановка вопроса / Е.Л. Березович. — Текст: непосредственный // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2020. Т. 22, № 4 (202). С. 9–28.
107. Березович Е. Геммонимическая лексика в свете подхода “Wörter und Sachen”: к происхождению русского орлец «родонит» / Е. Березович // Антропологический форум. 2021. № 48. С. 115–143.
108. Березович Е.Л. К реконструкции системы горной мифонимии Урала: общий обзор / Е.Л. Березович, Е.Э. Иванова. — текст : электронный // Этнолингвистика. Ономастика. Этимология: материалы V Международной научной конференции (Екатеринбург, 7–11 сентября 2022 г.). — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2022. С. 18–25. — URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/116978>.
109. Бирюков В. Уральская копилка / В. Бирюков. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1969. 192 с.
110. Богачев И.Н. П.П. Аносов и секрет булата / И.Н. Богачев. Москва;

Свердловск: Машгиз, [Урало-Сиб. отд-ние], 1952. 140 с.

111. Блажес В.В. Мастера и камнерезное мастерство (по сказам П.П. Бажова) / В.В. Блажес // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, 28–29 января 2004 г. // В.В. Блажес. Екатеринбург, 2004. С. 116–119.

112. Блажес В.В. «Малахитовая шкатулка» / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 239–242.

113. Блажес В.В. П.П. Бажов и рабочий фольклор: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов филол. фак / В.В. Блажес. Свердловск: УрГУ, 1982. 104 с.

114. Блажес В.В. «Золото», сборник / В.В. Блажес // Павел Петрович Бажов. Письма. 1911 – 1950. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. С. 156–157.

115. Блажес В.В. «Золотоцветень горы», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 159.

116. Блажес В.В. «Дорогое имячко», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 118–120.

117. Блажес В.В. «Медной горы хозяйка», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 251–253.

118. Блажес В.В. «Про Великого Полоза», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 319–320.

119. Блажес В.В. «Сочневы камешки», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 387–389.

120. Блажес В.В. «Серебряное копытце», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 352–353.
121. Блажес В.В. Каменный цветок, образ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 194–196.
122. Блажес В.В. «Каменный цветок», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 196–198.
123. Блажес В.В. «Малахитовая шкатулка», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 239–242.
124. Блажес В.В. «Горный мастер», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 92–94.
125. Блажес В.В. «Синюшкин колодец», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 366–368.
126. Блажес В.В. «Травяная западёнка», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 413–414.
127. Блажес В.В. Огневушка-Поскакушка, образ // Бажовская энциклопедия // В.В. Блажес. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 278–279.
128. Блажес В.В. «Огневушка-Поскакушка», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 279.
129. Блажес В.В. «Хрупкая веточка», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 458–460.

130. Блажес В.В. «Таюткино зеркальце», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 403–404.
131. Блажес В.В. «Железковы покрышки», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 131–132.
132. Блажес В.В. «Голубая змейка», сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 90–91.
133. Блажес В.В. «Институт заводских стариков» / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 180–181.
134. Блажес В.В. Тайная сила / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 397–399.
135. Блажес В.В. Тайный сказ / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 399–400.
136. Блажес В.В. Фольклорно-этнографические интересы П.П. Бажова / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 442–449.
137. Блажес В.В. Циклический характер сказов / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 472–478.
138. Блажес В.В. Эпистолярное наследие П.П. Бажова / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Сократ ; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 490–496.
139. Блажес В.В. Этикет магического поведения / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 497.
140. Блажес В.В., Литовская М.А. К читателю / В.В. Блажес, М.А. Литовская // Бажовская энциклопедия // М.П. Никулина. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 5–8.

141. Булавин В. Камнерезное искусство на Урале / В. Булавин // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 199–201.
142. Булавин В. Ювелирное искусство Урала / В. Булавин // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 498.
143. Бурдин В. Мифологическое начало в поэзии К.Д. Бальмонта 1890-х – 1900-х годов / В. Булавин. Диссертация канд. филол. наук. Иваново, 1998. 185 с.
144. Быков Д.Л. Советская литература / Д.Л. Быков // «Издательство АСТ», 2020. 635 с.
145. Вершинин С. Образ немца в творчестве П.П. Бажова [Электронный ресурс] / С. Вершинин. URL: <http://www.werschinin.ru/?ml=32> (дата обращения: 01.02.2022).
146. Вершинин С. Жердев Д. Немцы. Персонажи сказов П.П. Бажова / С. Вершинин. Д. Жердев // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 266–269.
147. Васильев И. Сказ как форма бажовского повествования / И. Васильев // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Изда-во: Урал, 2007. С. 374–377.
148. Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике / В.В. Виноградов // В.В. Виноградов. Избранные труды: О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 42–55.
149. Вышеславцев Н.Н. Книжная иллюстрация / Н.Н. Вышеславцев // Искусство. 1936. № 2. С. 85–119.
150. Гаврилов Д.В. П.П. Бажов как историк / Д.В. Гаврилов // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, 28–29 января 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 53–59.
151. Гамали О.И., Каневская О.Б. «Каменные образы» в индивидуально-

авторской картине мира П.П. Бажова / О.И. Гамали, О.Б. Каневская // Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды. 2016. № 2 (57). С. 29–34.

152. Гельгардт Р.Р. Стиль сказов Бажова: Очерки / Вступ. статья и ред. д-ра ист. наук В.И. Чичерова // Р.Р. Гельгардт. Пермь: Кн. изд-во, 1958. 482 с.

153. Гельгардт Р.Р. Фантастические образы горняцких сказок и легенд // Р.Р. Гельгардт // Русский фольклор, т. V. М.-Л., 1961. С. 193–226.

154. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе // Л.Я. Гинзбург. Л.: Советский писатель, 1971. 464 с.

155. Гладков Ф.В. О литературе / Ф.В. Гладков. М.: Советский писатель, 1955. 244 с.

156. Гнездилова Н.М. Библейская символика камня в русской фразеологии / Н.М. Гнездилова // Вестник ТГПУ. 2020. № 2(208). С. 68–74.

157. Горнфельд А. Эпистолярная литература / А. Горнфельд // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 80. СПб., 1904. С. 924.

158. Грамматчикова Н.Б. Художественная этнография детства в сказах П.П. Бажова (аксиологический аспект) // Н.Б. Грамматчикова // Уральский исторический вестник. 2014. № 3 (44). С. 32–39.

159. Грамматчикова Н.Б. Этнография детства в сказах П.П. Бажова / Н.Б. Грамматчикова // П.П. Бажов в меняющемся мире: сборник статей Второй Всероссийской научной конференции с Международным участием, посвященной 135-летию писателя (Екатеринбург, 13–14 февраля 2014 г.) // Н.Б. Грамматчикова. Екатеринбург: Объединенный музей писателей Урала, 2014. С. 25–34.

160. Григорьев Г.А. Эпистолярное наследие П.П. Бажова: эдиционная практика, классификация, научный потенциал : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Григорьев Георгий Алексеевич; [Место защиты: Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина]. Екатеринбург, 2017. 28 с.

161. Григорьев Г.А. Павел Петрович Бажов и его письма / Г.А. Григорьев // Павел Петрович Бажов. Письма. 1911–1950 / сост. Г.А. Григорьев, Л.С. Григорьева; науч. ред. М.А. Литовская. Москва; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2018. С. 643–659.
162. Григорьева Т.М. Русская эпистолярная культура: от прошлого к настоящему / Т.М. Григорьева // Наука. Мысль: электронный периодический журнал. 2015. С. 39–43.
163. Григорьева Т.М. «Движущая, раскрытая исповедь»: (история русской эпистолярной культуры пунктиром) // Т.М. Григорьева // Филология и человек. 2016. № 2. С. 63–72.
164. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века : Учеб. для студентов вузов / Г.А. Гуковский. М.: Аспект Пресс, 1999. 452 с.
165. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры // А.Я. Гуревич. М.: Искусство, 1984. 349 с.
166. Гуревич Ю.Г. Булат. Структура, свойства и секреты изготовления / Ю.Г. Гуревич. Курган, 2006. 157 с.
167. Дёмин В.Н. Уральская Гиперборея / В.Н. Дёмин. М.: Вече, 2012. 288 с.
168. Дмитриева Е.Е. Русские письмовники середины XVIII – первой трети XIX в. и эволюция русского эпистолярного этикета / Е.Е. Дмитриева // Известия Акад. наук СССР. Серия литературы и языка. 1986. Т. 45. № 6. С. 543–552.
169. Добычин Н. Живой чугуун / Н. Добычин // Наши достижения. 1935. № 5–6. С. 189–209.
170. Жердев Д.В. Сказы Бажова как сверхтекст / Д.В. Жердев // Дергачевские чтения – 96. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: тезисы докладов и сообщений научной конференции, Екатеринбург, 23–24 мая 1996 г. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1996. С. 27–28.
171. Жердев Д.В. Поэтика сказов П.П. Бажова / Д.В. Жердев. Автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Уральский гос. ун-т.

Екатеринбург, 1997. 21 с.

172. Жердев Д.В. Символика золота в сказах П.П. Бажова / Д.В. Жердев // Из истории уральского золота: К 250-летию открытия золота на Урале и основания города Березовского. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1995. С. 92–94.

173. Жердев Д.В., Федотова Е.А. «Малахитовая шкатулка»: текстология / Д.В. Жердев, Е.А. Федотова // П.П. Бажов. Малахитовая шкатулка. М., Екатеринбург: «Кабинетный ученый», 2019. С. 819–830.

174. Жердев Д.В., Федотова Е.А. «Малахитовая шкатулка»: поиск нужного слова / Д.В. Жердев, Е.А. Федотова // П.П. Бажов. Малахитовая шкатулка. М., Екатеринбург: «Кабинетный ученый», 2019. С. 831–837.

175. Жердев Д.В., Литовская М.А. Павел Бажов «Малахитовая шкатулка»: контексты / Д.В. Жердев, М.А. Литовская // Павел Петрович Бажов. Письма. 1911–1950 / сост. Г.А. Григорьев, Л.С. Григорьева; науч. ред. М.А. Литовская. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. С. 792–818.

176. Жердев Д.В. Ключ земли, образ / Д.В. Жердев // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Изда-во: Урал, 2007. С. 208–209.

177. Жердев Д.В. «Ключ земли», сказ / Д.В. Жердев // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Изда-во: Урал, 2007. С. 209–210.

178. Жердев Д.В. «Приказчиковы подошвы», сказ / Д.В. Жердев // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 318–319.

179. Жердев Д.В. Мастер как тип персонажа сказов ППБ / Д.В. Жердев // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 247–250.

180. Жердев Д.В. Поэтика сказов П.П. Бажова / Д.В. Жердев // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 305–316.

181. Жюльен Н. Словарь символов: Иллюстрированный справочник / Н. Жюльен. Челябинск: Урал Л.Т.Д., 2000. 497 с.
182. Запарий В. Златоустовский завод / В. Запарий // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 151–152.
183. Запарий В. Каслинский чугуноплавильный и железоделательный завод / В. Запарий // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 201–202.
184. Заславский Д. Рецензия на сборник уральских сказов «Малахитовая шкатулка» / Д. Заславский // Правда. 1939. № 192 (7877). 13 июня.
185. Захарова Л.Г. Мемуары, дневники, частная переписка второй половины XIX в. / Л.Г. Захарова // Источниковедение истории СССР XIX – начала XX в. М.: Изд-во Москов. Ун-та, 1970. С. 368–400.
186. Златогоров М., Бальтерманц Дм. Каслинские мастера // М. Златогоров, Дм. Бальтерманц // Огонек. 1947. № 38 (сентябрь). С. 7–8.
187. Зуев-Ордынец М. Говорящий чугун / М. Зуев-Ордынец // Уральский следопыт. 1935. № 7. С. 28–36.
188. Зырянов О.В. Концепция фантастического в «тайных сказах» П.П. Бажова / О.В. Зырянов // Русская словесность. 2021. № 3. С. 31–41.
189. Еремеева А.Д. Воспитание нового поколения: отражение в сказах педагогических взглядов П.П. Бажова / А.Д. Еремеева // П.П. Бажов в меняющемся мире: монография. Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2022. С. 233–237.
190. Иванихин В.В. Мастерство как проявление артистизма у героев сказов П.П. Бажова / В.В. Иванихин // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, 28–29 января 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 92–95.
191. Иванов А.В. Уральская матрица / А.В. Иванов. М.: Эксмо, 2008. 23 с.
192. Иванова Е.Э. Названия копей самоцветной полосы Урала: номинативные типы и модели / Е.Э. Иванова // Вопросы ономастики. 2020. Т.

17. № 2. С. 107–134.
193. Ильичев В. Еще один неудачный сборник / В. Ильичев // Уральский рабочий. 1946. 16 ноября.
194. Иофе В.В. К пятидесятой годовщине постановления ЦК ВКП(б) О журналах «Звезда» и «Ленинград» от 14 августа 1946 года / В.В. Иофе // Звезда. 1996. № 8. С. 3–25.
195. История литературы Урала. Конец XIV–XVIII в. [Текст] = A History of Ural literature. Late 14th–18th century / Российская акад. наук, Уральское отделение, Ин-т истории и археологии; [гл. ред.: В.В. Блажес, Е.К. Созина]. Москва: Яз. славянской культуры, 2012. 608 с.
196. История России XX - начала XXI века в 2 т. Т. 1. 1900-1941 : учебник для академического бакалавриата / Д.О. Чураков [и др.] ; под редакцией Д.О. Чуракова. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 424 с.
197. Ишунина Е.Н. Мотив платы за дар гения в сказах П. Бажова и повести И. Шмелева «Неупиваемая Чаша» / Е.Н. Ишунина // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, 28–29 января 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 38–40.
198. Казакова-Апкаримова Е.Ю. Идеология областничества как фактор формирования региональной идентичности (на примере Сибири и Урала) / Е.Ю. Казакова-Апкаримова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2014. №12. С. 46–52.
199. Каменский А.Б. Императрица и её подданные: два взгляда на Российскую империю второй половины XVIII века / А.Б. Каменский // Екатерина II. Фасад и задворки империи / Г.С. Винский, Д.Б. Мертваго, Екатерина II. М.: Фонд Сергея Дубова, 2007. С. 363–379.
200. Карп С.Я. Французские просветители и Россия. Исследования и новые материалы по истории русско-французских культурных связей второй половины XVIII века / С.Я. Карп. М.: ИВИ РАН, 1998. 449 с.

201. Керлот Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Керлот. М.: «REFL-book», 1994. 608 с.
202. Кириллова Н., Матафонова Ю. Экранизация произведений П.П. Бажова / Н. Кириллова, Ю. Матафонова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ», Изд-во Уральского университета, 2007. С. 489–490.
203. Ключкова Ю.В. Екатеринбург в творчестве П.П. Бажова / Ю.В. Ключкова // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, 28–29 января 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 70–76.
204. Ковалева Т.В., Пузанкова Е.Н. Концепция «культурных гнезд» Н.К. Пиксанова в свете геопоэтики / Т.В. Ковалева, Е.Н. Пузанкова // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2018. № 3. С. 101–103.
205. Комлев А. Бажов и Свердловское отделение Союза советских писателей / А. Комлев // Урал. 2004. № 1. С. 97–113.
206. Кравец С. Метро на Западе (путевые заметки) / С. Кравец // Архитектура СССР. 1934. № 4. С. 52–62.
207. Криничная Н.А. Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры / Н.А. Криничная. Л.: Наука, 1987. 232 с.
208. Круглова Т.А. П.П. Бажов и социалистический реализм / Т.А. Круглова // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире. Материалы межвузовской конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова. Екатеринбург, 2004. С. 18–26.
209. Круглова Т.А. П.П. Бажов как советский писатель: проблемы идентификации / Т.А. Круглова // П.П. Бажов в меняющемся мире: сборник статей Второй Всероссийской научной конференции с Международным участием, посвященной 135-летию юбилею писателя (Екатеринбург, 13–14 февраля 2014 г.). Екатеринбург: Объединенный музей писателей Урала, 2014. С. 64–73.
210. Круглова Т.А. Социалистический реализм в контексте творчества П.П.

- Бажова / Т.А. Круглова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 384–387.
211. Кузнецова Н. «Малахитовая шкатулка», сборник сказов / Н. Кузнецова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 242–243.
212. Куликов Б.Ф. Словарь камней-самоцветов / Б.Ф. Куликов. Ленинград: Недра, 1982. 159 с.
213. Куприяновский П.В. Русская советская литература периода Отечественной войны / П.В. Куприяновский. М.: Учпедгиз, 1963. 379 с.
214. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. / П.В. Куприяновский; Н.А. Молчанова. Иваново: Иваново, 2001. 468 с.
215. Крылов М.П. Региональная идентичность в Европейской России / М.П. Крылов. М.: Новый Хронограф, 2010. 240 с.
216. Лазарев А.И. Сказка / А.И. Лазарев // Уральская историческая энциклопедия / Рос. акад. наук. Урал. отд-ние. Ин-т истории и археологии; [Гл. ред. В. В. Алексеев]. Екатеринбург: Академкнига, 2000. С. 480.
217. Лазарчук Р.М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы: автореф. дис.... канд. филол. наук / Р.М. Лазарчук. Л., 1972. 19 с.
218. Лазарчук Р.М. Проза Радищева и традиция эпистолярного жанра / Р.М. Лазарчук // XVIII век. Л.: Наука, 1977. Сб. 12. С. 72–83.
219. Ларионова М.Ч. Уральский текст русской литературы / М.Ч. Ларионова // Журнал Фронтирных Исследований. 2021. № 2. С. 131–136.
220. Ларионова Н. Хризолит / Н. Ларионова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 458.
221. Ларионова Н. Малахит / Н. Ларионова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 239.
222. Ларионова Н. Медный изумруд / Н. Ларионова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 253.

223. Ларионова Н. Соковина дорожная / Н. Ларионова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. 383 с.
224. Ларионова Н. Солнечный камень / Н. Ларионова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. 383 с.
225. Липатов В.А. Мифологема «Урал» и мир бажовских сказов // Литература: миф и реальность / В.А. Липатов. Казань: Издательство КГУ, 2004. С. 175–179.
226. Липовецкий М.Н. Зловещее в сказах Бажова / М.Н. Липовецкий // Quaestio Rossica. 2014. № 2. С. 212–230.
227. Литовская М.А. Мастер как положительный герой русской литературы 1930-х годов / М.А. Литовская // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, 28–29 января 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 12–18.
228. Литовская М.А. Проблема формирования региональной мифологии: проект П.П. Бажов / М.А. Литовская // Михаил Осоргин: художник и журналист / Редактор-составитель В.В. Абашев. Пермь: Пермский гос. Ун-т, 2006. С. 12–18.
229. Литовская М.А. «Фабульные крючочки и петельки»: поэтика компромисса в творчестве П.П. Бажова / М.А. Литовская // Известия Уральского Федерального университета. Серия Гуманитарные науки. 2014. № 2 (127). С. 8–17.
230. Литовская М.А. Образ П.П. Бажова в современных российских СМИ: биографический аспект / М.А. Литовская // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2020. Т. 22. № 2 (198). С. 138–150.
231. Литовская М.А. Образ П.П. Бажова в российских СМИ 2010- гг. / М.А. Литовская // П.П. Бажов в меняющемся мире: монография. Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2022. С.221–233.
232. Лукьянин В. Согласно, но вопреки: П.П. Бажов как «художник социалистического реализма» / В. Лукьянин // Урал. 2004. № 1. С. 77–96. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2004/1/soglasno-novopreki.html> (дата

обращения: 25.01.2020).

233. Максимов М.М. Очерк о золоте / М.М. Максимов. М.: Недра, 1988. 111с.
234. Макогоненко Г.П. Письма русских писателей XVIII в. и литературный процесс / Г.П. Макогоненко // Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 3–41.
235. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. / Ю.В. Манн. М.: Художественная литература, 1988. 413 с.
236. Марков Г.Е. Религиозные верования. Предполагаемый генезис и история / Г.Е. Марков // Этно-Журнал. 2003. № 1. С. 67–83.
237. Матафонова Ю. Театр в жизни и творчестве П.П. Бажова / Ю. Матафонова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ», Изд-во Уральского университета, 2007. С. 405–410.
238. Метелкина О.А. Семантика драгоценных металлов «золото» и «серебро» в поэзии К. Бальмонта / О.А. Метелкина // Современная филология (II): материалы междунар. заоч. науч. конф. (Уфа, январь 2013 г.). Уфа: Лето, 2013. 118 с.
239. Милонов Н.А. Литературное краеведение / Н.А. Милонов. М.: Просвещение, 1985. 195 с.
240. Миронов А. В. Образ Хозяйки Медной горы в сказах П.П. Бажова / А.В. Миронов // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, 28-29 января 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 95–102.
241. Митрофанова Л.М. «Иванко Крылатко», сказ / Л.М. Митрофанова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Изда-во: Урал, 2007. С. 166–167.
242. Митрофанова Л.М. «Коренная тайность», сказ / Л.М. Митрофанова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Изда-во: Урал, 2007. С. 214–215.
243. Митрофанова Л.М. «Алмазная спичка», сказ / Л.М. Митрофанова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского

университета, 2007. С. 20–21.

244. Митрофанова Л.М. «Васина гора», сказ / Л.М. Митрофанова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета. 2007. С. 76–77.

245. Михнюкевич В. Литературный сказ Урала: Истоки. Традиция. Поиски / В. Михнюкевич. Иркутск: Иркутский университет, 1990. 187 с.

246. Михнюкевич В. Фольклорные истоки сказов П.П. Бажова / В. Михнюкевич // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 449–454.

247. Мосеева Н.В. «Чугунная бабушка», сказ / Н.В. Мосеева // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 480–481.

248. Мосеева Н.В. «Золотые дайки», сказ / Н.В. Мосеева // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 159–161.

249. Московская Д.С. Н.П. Анциферов и художественная местнография русской литературы 1920–1930-х гг. К истории взаимосвязей русской литературы и краеведения / Д.С. Московская. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 431 с.

250. Наконечная О.Л. «Уральский характер» в зеркале фольклора и сказов П.П. Бажова / О.Л. Наконечная // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, 28-29 января 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 60–65.

251. Неганов С.В. Региональная позитивная идеология и региональный миф / С.В. Неганов // Михаил Осоргин: художник и журналист/ Редактор-составитель В. В. Абашев. Пермь: Пермский гос. Ун-т, 2006. С. 183–187.

252. Николаев С.М. Камни: мифы, легенды, суеверия / С.М. Николаев. Новосибирск: Наука: Сибирская изд. фирма, 1995. 349 с.

253. Никулина М.П. Камень. Пещера. Гора / М.П. Никулина. Екатеринбург: Изд-во: Банк культурной информации, 2002. 66 с.

254. Никулина М.П. Пещера / М.П. Никулина // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 292–293.
255. Никулина М.П. Слово о П.П. Бажове / М.П. Никулина // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 9–18.
256. Парочкина М.М. Мифопоэтические и фольклорные корни поэзии К. Бальмонта / М.М. Парочкина // Научные ведомости БелГУ. Серия Гуманитарные науки. 2016. № 28 (249). Вып. 32. С. 20 –27.
257. Петров А. Персонажи русских духовных стихов в свете народно-христианских представлений о золоте / А. Петров // Традиционная культура. 2011. № 3. С. 27–38.
258. Перцов В. Сказы старого Урала / В. Перцов // Литературная газета. 1938. № 26. 10 мая.
259. Пиксанов Н.К. Областные культурные гнезда: историко-краеведческий семинар / Н.К. Пиксанов. М.-Л.: Гос. Изд-во, 1928. 148 с.
260. Петров В.В. Интерпретации произведений П.П. Бажова в читательских онлайн-сообществах «фанфикшн» / В.В. Петров // П.П. Бажов в меняющемся мире: монография. Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2022. С. 211–221.
261. Петров В.П. Комментарии от редакции / В.П. Петров // Смит Г. Драгоценные камни. М.: «Мир», 1984. С. 346, С. 469.
262. Перцов В.О. Писатель и новая действительность / В.О. Перцов. М.: Советский писатель, 1958. 431 с.
263. Пиксанов Н.К. Областные культурные гнезда: историко-краеведческий семинар / Н.К. Пиксанов. М.-Л.: Гос. Изд-во, 1928. 148 с.
264. Полякова Л.В. Филологическая регионалистика как наука: к постановке проблемы / Л.В. Полякова // Филологическая регионалистика. 2015. № 3–4. С. 7–16.
265. Приказчикова Е.Е. Каменная сила Медных гор Урала / Е.Е. Приказчикова // Известия Уральского государственного университета. Серия гуманитарные науки. Выпуск 6. № 28. 2003. С. 11–24.

266. Приказчикова Е.Е. Мир золота в сказах П.П. Бажова / Е.Е. Приказчикова // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире. Материалы межвузовской конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова. Екатеринбург, 2004. С. 157–164.
267. Приказчикова Е.Е. «Далевое глядельце», сказ / Е.Е. Приказчикова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 97–98.
268. Приказчикова Е.Е. «Жабреев ходок», сказ / Е.Е. Приказчикова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 130.
269. Приказчикова Е.Е. «Змеиный след», сказ / Е.Е. Приказчикова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 152–153.
270. Приказчикова Е.Е. Золото, мифологема / Е.Е. Приказчикова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 153–156.
271. Приказчикова Е.Е. «Золотой волос», сказ / Е.Е. Приказчикова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 157–159.
272. Приказчикова Е.Е. Ленин в сказах Бажова / Е.Е. Приказчикова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 228–232.
273. Приказчикова Е.Е. Свердловский театр юного зрителя в эпистолярных П.П. Бажова 2-й половины 1940-х гг. / Е.Е. Приказчикова // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра: Вып. 10 : сб. статей / под ред. проф. В.Г. Бабенко. Екатеринбург; Москва: кабинетный ученый, 2019. С. 120–128.
274. Приказчикова Е.Е. Топос и локус Урала в эпистолярном наследии П.П. Бажова / Е.Е. Приказчикова // П.П. Бажов в меняющемся мире: монография. Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2022. С. 9–31.
275. Приказчикова Е.Е. Формирование и функционирование мифа о

- «дедушке Бажове» в уральской культуре первой половины XX века / Е.Е. Приказчикова // Запад, Восток и Россия: вопросы всеобщей истории: ежегодник. Вып. 24. Урал между Западом и Востоком / Уральский государственный педагогический университет; под редакцией В.Н. Земцова. Екатеринбург: [б. и.], 2021. С. 312–323.
276. Пропп В.Я. Исторические корни Волшебной сказки / В.Я. Пропп. М.: Изда-во: Лабиринт, 1998. 92 с.
277. Пятова Е.А. анализ мифологемы *золото* как компонента языковой картины мира / Е.А. Пятова // *Lingvistica Juvenis*. 2011. № 13. С. 126–139.
278. Рассовская Л.П. Тема золота в произведениях А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя / Л.П. Рассовская // Вестник Самарского Государственного Университета. 2000. № 3. URL: <http://ssu.samara.ru/~vestnik/est/> (дата обращения: 10.09.2021).
279. Ранчин А. Гранатовый браслет в «Гранатовом браслете» Александра Куприна: символика образа / А. Ранчин // *Slavia Orientalis*. 2020. Т. LXIX. № 1. С. 33–46.
280. Рогачева Н.А. Интерпретации произведений П.П. Бажова в читательских онлайн-сообществах «фанфикшн» / Н.А. Рогачева // П.П. Бажов в меняющемся мире: монография. Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2022. С. 211–220.
281. Рогинская О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе [Электронный ресурс]: автореф. дис.... канд. филол. наук / О.О. Рогинская. М., 2002. Режим доступа: URL: <http://www.ruthenia.ru/document/507275.html> (дата обращения: 10.07.2022).
282. Родионов М.С. Информационно-познавательная ценность сказов Бажова (на примере сказа «Иванко Крылатко» / М.С. Родионов // П.П. Бажов в меняющемся мире: монография. Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2022. С. 237–246.
283. Рубцов Н.Н. В.П. Екимов и П.К. Клодт, выдающиеся мастера русского художественного литья / Н.Н. Рубцов. М.: Машгиз, 1950. 58 с.

284. Сапожникова Н.В. «Авторский голос» как элемент эпистолярно-историософской репрезентации личности (на материалах XIX века)» / Н.В. Сапожникова // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 34. С. 81–89.
285. Саранцев А.С. Павел Петрович Бажов: жизнь и творчество / А.С. Саранцев. Челябинск: Челябинское кн. Изд-во, 1957. 372 с.
286. Седир П. Магические растения / П.Седир. М.: Эксмо, 1993. 286 с.
287. Скорино Л. Павел Петрович Бажов / Л. Скорино. М.: Советский писатель, 1947. 275 с.
288. Скорино Л. На Урале, в дни войны / Л. Скорино // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. М.: Советский писатель, 1978. С. 369–435.
289. Слобожанинова Л.М. Малахитовая шкатулка П.П. Бажова в литературе 30–40 х годов / Л.М. Слобожанинова. Екатеринбург: Изда-во Сократ, 1998. 176 с.
290. Слобожанинова Л.М. П.П. Бажов в критике и литературоведении // Бажовская энциклопедия / Л.М. Слобожанинова. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 35–45.
291. Слобожанинова Л.М. Воспоминания о П.П. Бажове // Бажовская энциклопедия / Л.М. Слобожанинова. Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 83–85.
292. Слобожанинова Л.М. Подарок эфиопскому царю / Л.М. Слобожанинова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 295.
293. Слобожанинова Л.М. Сказы – старины заветы: очерк жизни и творчества Павла Петровича Бажова (1879-1950) / Л.М. Слобожанинова. Екатеринбург : Издат-во: Пакрус, 2000. 150 с.
294. Смит Г. Драгоценные камни / Г. Смит. М.: «Мир», 1984. 558 с.
295. Созина Е.К. Романы уральского цикла / О.В. Зырянов, Е.К. Созина // История литературы Урала. XIX век: в 2 книгах. Москва: ЯСК, 2020. Кн. 2, гл.

- 11: Творчество Д.Н. Мамина-Сибиряка. С. 1122–1150.
296. Созина Е.К. Традиции русской классической литературы в сказах П.П. Бажова / Е.К. Созина // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»: Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 414–422.
297. Степанов Н. Дружеское письмо начала XIX века / Н. Степанов // Степанов Н. Поэты и прозаики. М.: Художественная литература, 1966. С. 66–91.
298. Степанова Л.Ю. Репрезентация природного кода культуры в сказах П.П. Бажова: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Л.Ю. Степанова – Архангельск, САФУ, 2022. 23 с.
299. Стяжкин И.Я. Народная литература Камышловского уезда / И.Я. Стяжкин // ГАСО. Ф. 101. Оп.1. Ед. хр. 756. Отд. VII. Сказки. Л. 686.
300. Тынянов Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255–269.
301. Таганов И., Иванов В., Негаев А. Загадка узоров булата / И. Таганов, В. Иванов, А. Негаев // Калашников. Оружие, боеприпасы, снаряжение. 2007. № 4. С. 87–91.
302. Тимофеев Н.И. Летопись столетия / Н.И. Тимофеев // Малахитовая шкатулка П.П. Бажова в литературе 30–40 х годов. Екатеринбург: Изда-во Сократ, 1998. С. 5–7.
303. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу: Пер. с франц / Ц. Тодоров. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
304. Томашевский В.В. Стилистика и стихосложение: курс лекций / В.В. Томашевский. Л. : Гос. учеб.-пед. Изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1959. 534. с.
305. Топоров В.Н. Минералы / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Советская Энциклопедия, 1988. С. 151–152.
306. Тресиддер Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. М.: Вологодская областная универсальная научная библиотека, 1999. 443 с.
307. Тынянов Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н.

Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255–269.

308. Ферсман А.Е. Рассказы о самоцветах / А.Е. Ферсман. Москва: Наука, 1974. 252 с.
309. Ферсман А.Е. Рассказы о самоцветах / А.Е. Ферсман. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2014. 263 с.
310. Филинкова А.Н. Издание сказов Бажова в оформлении свердловских художников в 1930-х – начале 1950-х гг. // П.П. Бажов в меняющемся мире: монография. Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2022. С. 72–99.
311. Хант У. Подземный мир. Нижние этажи цивилизации / У. Хант. М.: «Олимп-бизнес», 2018. 166 с.
312. Харитоновна Е.В. Типология женских образов в сказах П.П. Бажова / Е.В. Харитоновна // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, 28–29 января 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 80–86.
313. Харитоновна Е.В. Система гендерных отношений в сказах П.П. Бажова / Е.В. Харитоновна // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Издат-во: Урал, 2007. С. 370–374.
314. Харитоновна Е.В. «Старых гор подаренье», сказ / Е.В. Харитоновна // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Издат-во: Сократ; Изда-во: Урал, 2007. С. 390–391.
315. Харитоновна Е.В. «Живой огонек», сказ / Е.В. Харитоновна // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 137–139.
316. Харитоновна Е.В. Репрезентация русской ментальности в сказах П.П. Бажова : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького / Е.В. Харитоновна. Екатеринбург, 2004. 22 с.
317. Хоруженко Т.И. «Уральские сказы» А.Г. Больных как диалог с П.П. Бажовым / Т.И. Хоруженко // П.П. Бажов в меняющемся мире: монография. Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2022. С. 204–211.
318. Хухарева Л. Дурман / Л. Хухарева // Бажовская энциклопедия.

- Екатеринбург: изд-во «Сократ», изд-во Уральского университета, 2007. С. 121.
319. Черноскутов А.П., Шинкаренко Ю.В. Малахитовая шкатулка: В поисках новых ключей: Путешествия со сказами Бажова // А.П. Черноскутов, Ю.В. Шинкаренко. Екатеринбург: Изда-во: Сократ, 2004. 464 с.
320. Шабалина Н.М. Основные тенденции развития каслинского художественного чугунного литья в XX – начале XXI века / Н.М. Шабалина // Вестник ЮУрГУ. 2011. № 9(226). С. 96–101.
321. Швабауэр Н.А. Типология фантастических персонажей в фольклоре горнорабочих Западной Европы и России / Н.А. Швабауэр // Типология фантастических персонажей в фольклоре горнорабочих Западной Европы и России: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09. Челябинск, 2002. 273 с.
322. Швабауэр Н.А. Женские демонологические персонажи в творчестве П.П. Бажова / Н.А. Швабауэр // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 132 –136.
323. Швабауэр Н.А. Зооморфные персонажи в сказах П.П. Бажова // Бажовская энциклопедия // Н.А. Швабауэр. Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 161–165 .
324. Шилкина М.М. Мотивы и образы драгоценных камней в русской поэзии рубежа XIX – XX веков. Диссерт. канд. филол. наук / М.М. Шилкина. Волгоград, 2004. 237 с.
325. Шминге И. Золотой век Екатеринбурга / И. Шминге. URL: <https://ural-n.ru/p/zolotoy-vek-ekaterinburga.html> (дата обращения: 10.09.2021).
326. Эйхенбаум Б.М. Иллюзия сказа / Б.М. Эйхенбаум // Б.М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л.: Академия, 1924. С. 152–156.
327. Элиаде М. Трактат по истории религий. В 2 тт. Т.2 / М. Элиаде. СПб.; Алетейя, 1999. 414 с.
328. Яблоков Е.А. «Миф о статуе» у П. Бажова (Сказ «Чугунная бабушка») / Е.А. Яблоков // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, 28–29 января 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 135–141.

329. Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р.О. Якобсон // Р.О. Якобсон. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.
330. Politicizing magic: an anthology of Russian and Soviet fairy tales / ed. by M. Balina, H. Goscilo, and M. Lipovetsky. Northwestern University Press, Illinois, 2005. 418 p.
331. Wan Guangshuang. Analysis of folk tales. Hope publishing house. 2013. 400 p.

Справочная литература

332. Бажовская энциклопедия / Ред.-сост. Блажес В.В., Литовская М.А. Екатеринбург: Изд-во: Сократ; Изд-во: Урал, 2007. 640 с.
333. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. Р-V. / В.И. Даль // В.И. Даль. М.: Русский язык, 1982. 683 с.
334. Металлургические заводы Урала XVII-XX вв.: энциклопедия / гл. ред. В.В. Алексеев. Екатеринбург: Академкнига, 2001. 536 с.
335. Мифология. Большой энциклопедический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. 736 с.