

DOI 10.15826/izv2.2020.22.2.027
УДК 821.161.1Бажов-3.43:159.954

В. В. Абашев
М. П. Абашева

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*
Пермь, Россия

«ДЛЯ МЕНЯ ЭТО ПРЕДМЕТ ОСОБО ВЛЕКУЩИЙ...»: О ВИЗУАЛЬНОМ ВОООБРАЖЕНИИ ПАВЛА БАЖОВА

В статье рассматривается роль визуальности в художественном сознании, текстах Павла Петровича Бажова, а также в рецепции его произведений художниками-иллюстраторами и современными читателями. Феномен визуальности Бажова изучается с применением методов визуальных исследований (visual studies): в частности, рассматривается «скопический режим», понимаемый как сконструированная и исторически обусловленная модель взгляда смотрящего. Анализ сказов, эпистолярная, иллюстраций к прозе Бажова позволяет утверждать, что визуальность является одним из основных смысловых кодов художественного мышления писателя. Именно поэтому он пристрастно относился к иллюстрациям своих произведений. В письмах Бажова выявлен адекватный его представлению вариант иллюстраций: фронтиспис к «Малахитовой шкатулке» художника К. В. Кузнецова являет собой идеальную авторскую модель видения. Для нее характерно доминирование фантастического и тяготение к визуальной традиции русского модернизма, что особенно ярко проявляется в акцентировании флоральной орнаментики. Модернистский субстрат, эксплицированный в визуальном воображении писателя, в словесной организации бажовских текстов присутствует латентно, что объясняется спецификой их нарративной организации. Жанрово-стилевого природо сказового слова рассказчика из народа не предполагает фантастического видения, а восприятие красоты героем-мастером, художником, остается в сфере его сознания — что и создает атмосферу недосказанности и тайны в сказах Бажова. Авторы статьи приходят к выводу о том, что визуальное воображение не только является порождающей моделью в творчестве Бажова, но и задает код его рецепции. Для современных трактовок творчества писателя характерны визуальные репрезентации, усиливающие бажовскую индивидуальную мифологию средствами новых экранных медиа. Анализ показал, что образы Бажова (в особенности Хозяйка Медной горы) активно востребованы и современной массовой культурой.

Ключевые слова: П. П. Бажов; визуальные исследования;скопический режим; модерн; К. В. Кузнецов; сказовое слово

Цитирование: *Абашев В. В., Абашева М. П.* «Для меня это предмет особо влекущий...»: о визуальном воображении Павла Бажова. DOI 10.15826/izv2.2020.22.2.027 // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2020. Т. 22. № 2 (198). С. 126–137.

*Поступила в редакцию: 27.12.2019
Принята к печати: 18.03.2020*

Vladimir V. Abashev
Marina P. Abasheva

Perm State University
Perm, Russia

**“FOR ME, THIS IS A PARTICULARLY ATTRACTIVE SUBJECT...”:
ON THE VISUAL IMAGINATION OF PAVEL BAZHOV**

This article examines the role of the visual in the artistic consciousness and texts of Pavel Petrovich Bazhov, as well as in the reception of his works by illustrators and modern readers. The authors explore the phenomenon of Bazhov's visual imagery employing the research methods of visual studies, i.e. the study focuses on the “scopic mode”, understood as a constructed and historically determined model of the gaze of the beholder. The analysis of tales (Rus. *skazy*), epistolary works, and illustrations to Bazhov's prose allows the authors to assert that the visual is one of the main semantic codes of the writer's artistic thinking. For this reason, he was not impartial when evaluating illustrations for his works. Bazhov's letters reflect the variant of illustrations adequate in the writer's opinion: the frontispiece to *The Malachite Box* by artist K. V. Kuznetsov represents an ideal model of the author's vision. It is characterised by a dominance of the imaginary and a tendency to the visual tradition of Russian modernism, which is especially notable in the accentuation of floral ornaments. The modernist substrate, explicated in the writer's visual imagination, is latent in the verbal organisation of Bazhov's texts, which is explained by the peculiarity of their narrative organisation. The genre and stylistic nature of the skaz speech of the narrator, a man of the people, does not imply an imaginary vision, and the perception of beauty by the character, who is a master and an artist, remains in the sphere of his consciousness, which creates an atmosphere of understatement and mystery in Bazhov's tales. The authors of the article conclude that visual imagination is not only a generative model in Bazhov's works, but it also sets a code for its reception.

Modern interpretations of the writer's works are characterised by visual representations that reinforce Bazhov's individual mythology by means of new screen media. The analysis demonstrates that Bazhov's imagery (especially the Mistress of the Copper Mountain) are in great demand with modern popular culture.

K e y w o r d s: P. P. Bazhov; visual studies; scopic mode; modernism; K. V. Kuznetsov; skaz narrative

F o r c i t a t i o n: Abashev, V. V., & Abasheva, M. P. (2020). “Dlia menia eto predmet osobo vlekushchii...”: o vizual'nom voobrazhenii Pavla Bazhova [“For me, this is a particularly attractive subject...”: On the Visual Imagination of Pavel Bazhov]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 22, 2 (198), 126–137. doi: 10.15826/izv2.2020.22.2.027

Submitted: 27.12.2019

Accepted: 18.03.2020

«Предметом особо влекущим» для Павла Петровича Бажова было изобразительное искусство. Об этом он написал автору восхитивших его «Амурских

сказок» Дмитрию Нагишкину, посетовав, что сам он «графически беспомощен» [Павел Петрович Бажов, с. 228]. Ведь, в отличие от Бажова, его адресат сочетал дары писателя и художника и сам иллюстрировал свои произведения. А Бажова, судя по многочисленным замечаниям в письмах, проблемы адекватности иллюстрации — и, шире, визуальной интерпретации словесного образа — и занимали, и беспокоили: «не один раз пытался объяснить художникам, что бы мне хотелось видеть, но результат получается обратно пропорциональным» [Там же].

Сожаление Бажова о том, что «предмет особо влекущий» ему недоступен, лишний раз заставляет задуматься о роли визуальности в его творчестве.

Прежде всего, следует пояснить, что мы имеем в виду, когда говорим о визуальном воображении Бажова. Речь идет об исторически, социально и культурно определенной системе визуальных предпочтений, которая определяла способ писательского восприятия, отбора и оценивания феноменов визуальной культуры. Опираясь на идеи Кристиана Метца и Мартина Дджея о синхронной множественности исторически складывающихся скопических режимов [Jay] и рассматривая эту концепцию применительно к реализации индивидуальных авторских вариантов, мы можем терминологически определить эту систему визуальных предпочтений как индивидуальный скопический режим. Проблему настоящего исследования можно сформулировать следующим образом: каков код визуального воображения Бажова и каким был его исторически и культурно детерминированный субстрат? Попробуем хотя бы гипотетически ответить на вопрос: как сам Бажов воображал фантастический мир своих сказов? Для такой постановки вопроса есть основания. В связи с проблемами иллюстрирования его прозы писатель не раз говорил о «подтекстовом» [Павел Петрович Бажов, с. 481] или «воображаемом» [Там же, с. 340] измерении сказов, т. е. о том, что связано с миром авторского воображения и что так трудно перевести на язык другого рода искусства. Для ответа на этот вопрос не так много данных, но они все же есть.

Прежде всего обратимся к эпистолярному Бажова. Анализ переписки писателя позволяет с большой долей вероятности полагать, что индивидуальный скопический режим Бажова определялся живописью и графикой.

У нас достаточно данных, чтобы судить о том, что Бажов знал изобразительное искусство и глубоко переживал. Замечательный и не вполне ожидаемый пример вглядывания в полотно и глубокого его переживания мы находим, например, в письме Е. А. Пермяку: «В памяти все время стоит картина этого сумасшедшего голландца Ван-Гога» [Там же, с. 229]. Далее Бажов подробно и прочувствованно описывает полотно «На пороге вечности» (1890). Оно, видимо, было знакомо ему по иллюстрации в двухтомнике писем Ван Гога, изданном Академией в 1935 г. Некоторые детали описания, — например, впечатление «сугубой старомодности» одежды («не могу понять как это достигается, но впечатление... неотразимое») — заставляют даже вспомнить описание другого полотна Ван Гога у Хайдеггера в «Истоке художественного творения» — «Крестьянские башмаки».

Впрочем, глубоко внимательное отношение к живописи — в традициях русской литературы. В России конца XIX — начала XX в., а потом в Советском

Союзе именно живопись была самой доступной и широко пропагандируемой репрезентацией визуального. Вспомним хотя бы о Д. Н. Мамине-Сибиряке, который воспитывал свое видение пейзажа изучением картин «русских художников-пейзажистов нового реального направления»: «Я не пропускал ни одной выставки, подробно познакомился с галереями Эрмитажа и только здесь понял, как далеко ушли русские пейзажисты по сравнению с литературными описаниями. <...> Я проверял свои описания природы по лучшим картинам, сравнивал, исправлял и постепенно доходил до понимания этого захватывающего чувства природы» [Мамин-Сибиряк, с. 63, 64].

Такого рода «насмотренность» проявляется и у Бажова. В письме Л. И. Скорино есть эпизод, когда Бажов узнает живописное полотно, которое выступало в роли модели для текста из другого рода искусства: читая роман В. И. Костылева «Иван Грозный» (1943–1947), он разглядел в описании облика Малюты Скуратова живописный источник. Комментаторы писем полагают, что речь идет о картине А. Н. Новоскольцева «Последние минуты митрополита Филиппа» (1889) [Павел Петрович Бажов, с. 367], но, на наш взгляд, Бажов, скорее всего, имел в виду полотно Н. В. Неврева «Митрополит Филипп и Малюта Скуратов» (1898), где «контраст одухотворенного, подвижнического лица митрополита Филиппа с звероподобным обликом» [Там же, с. 366] опричника становится композиционным центром полотна. Причем трактовка персонажа, адекватная для живописи, показалась Бажову неуместной в романе: «когда это гориллоподобное существо переносится целиком, вплоть до расцветки частей его костюма, в роман <...>, остается удивляться исторической девственности тех, кто это делает» [Там же].

В кинокартине «Каменный цветок» А. Птушко Бажов «отчетливо увидел картины Кившенко, которые послужили прообразом» композиции и колористики кадра [Там же, с. 338]. В фильме, как нам представляется, различима лишь одна цитата хрестоматийного полотна Алексея Даниловича Кившенко «Военный совет в Филях» (1880) — дети на полотах, наблюдающие за взрослыми. Однако общий диагноз верен: визуальность картины А. Л. Птушко действительно опиралась на русскую живопись XIX столетия. Укажем хотя бы на прямую цитату «Гадания Светланы» (1835) К. Р. Брюллова в кадре сцены гадания Кати (см. ил. 1). Бросается в глаза сходство свадебного убора Кати и «Царевны Лебедь» Врубеля, уборов Хозяйки Медной горы и нарядов персонажей «Трех царевен подземного царства» В. М. Васнецова.

Переписка Бажова дает основание полагать, что его художественные вкусы и предпочтения отнюдь не ограничивались областью реалистической живописи. Так, в оценке Бажовым иллюстраций к сказам В. С. Баюскина (см. ил. 2) проявилось важное для нашей темы различие подходов писателя к изображению бытовой фактуры сказа и его фантастических персонажей. «Движение и бытовые детали, — писал Бажов об иллюстрациях Баюскина, — у него безукоризненны, но попыток проникнуть в суть сказовой фантастики нет». В пример он привел иллюстрацию к «Великому Полозу»: «художники — и он, и все

другие <...> — сетует Бажов, — не могут отрешиться от библейского медного змея. Вышло неплохо, но <...> не из той оперы» [Мамин-Сибиряк, с. 481]. (Примечательна уже сама осведомленность Бажова, уловившего сходство мотива у Баюскина с полотном Ф. Бруни («Медный змий», 1841).)

То есть, по Бажову, историко-бытовое и фантастическое требуют разного подхода к визуальности. Как же нужно было, по мнению писателя, изобразить фантастическое существо? Его пояснение к образу, например, Полоза выглядит, на первый взгляд, странным. «Полоз, — объясняет Бажов, — ведь это, в сущности, отражение заката в горах, имеющих меридиональное направление» [Там же]. Кажется, он противоречит сам себе. Ведь это его собственное описание провоцировало художника изобразить нечто вроде змея:

И вот видят ребята — человека того уж нет. Которое место до пояса — все это голова стала, а от пояса шея. Голова точь-в-точь такая, как была, только большая, глаза ровно по гусиному яйцу стали, а шея змеиная. И вот из-под земли стало выкатываться тулово преогромного змея. Голова поднялась выше леса. Потом тулово выгнулось прямо на костер, вытянулось по земле, и поползло это чудо к Рябиновке, а из земли всё кольца выходят да выходят [Бажов, с. 199].

Как видим, в основных чертах В. С. Баюскин следовал авторскому описанию. Но, видимо, Бажов считал, что художник может почувствовать то, что стоит за словесным описанием, угадать «подтекстовое», «воображаемое» писательского видения. Отвечая на критику визуальной эстетики фильма А. Птушко, Бажов не без оттенка парадоксальности написал Е. А. Пермяку, что если художник буквально следует словесному описанию автора, то художником он называется «по ошибке <...>, так как не имеет своего творческого лица» [Павел Петрович Бажов, с. 339–340]. Иными словами, художник может или даже должен угадать т а й н о е автора. Потому что для изображения фантастического, по Бажову, нужна другая, совсем не в духе полотен В. М. Васнецова, визуальность.

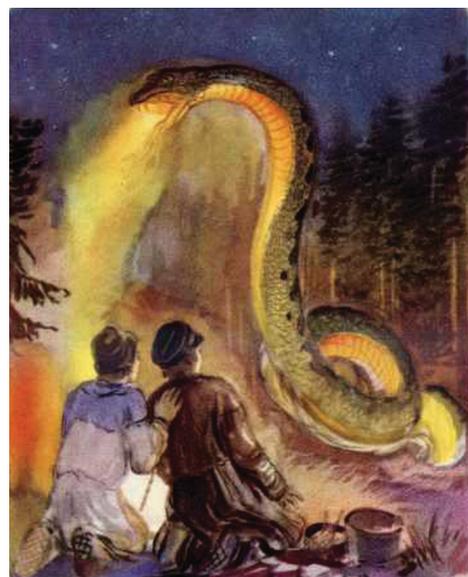
Какая — позволяет понять фронтиспис К. В. Кузнецова к изданию «Малахитовой шкатулки» 1942 г. (см. ил. 3). Эту акварель Бажов ценил чрезвычайно. В ней он увидел не что иное, как «прекрасное выражение идеи книги» [Там же, с. 228], — иными словами, совпадение с собственным визуальным воображением. Сразу заметим, что кузнецовская трактовка Хозяйки далеко не стереотипна. У Кузнецова Хозяйка Медной горы почти растворяется в мерцающем и как бы льющемся орнаментальном окладе переплетающихся цветов, стеблей, растений, образующих цветочные мерцающие пятна. Можно понять теперь уподобление Полоза отражению заката — это то же живописное впечатление мерцания, неопределенности, цветового марева, что мы находим у Кузнецова.

Фронтиспис Кузнецова и дает нам ключ к пониманию природы визуального воображения Бажова. И это не передвижническая или академическая живопись XIX в., как это можно было ожидать. Обильное использование Кузнецовым флористической орнаментики и ее трактовка — это одна из ярких примет иконографии модерна. В качестве параллели приведем хотя бы панно из серии



1. Кадр из фильма А. Л. Птушко «Каменный цветок» (1946): гадание Кати
К. П. Брюллов. Гадание Светланы. 1836

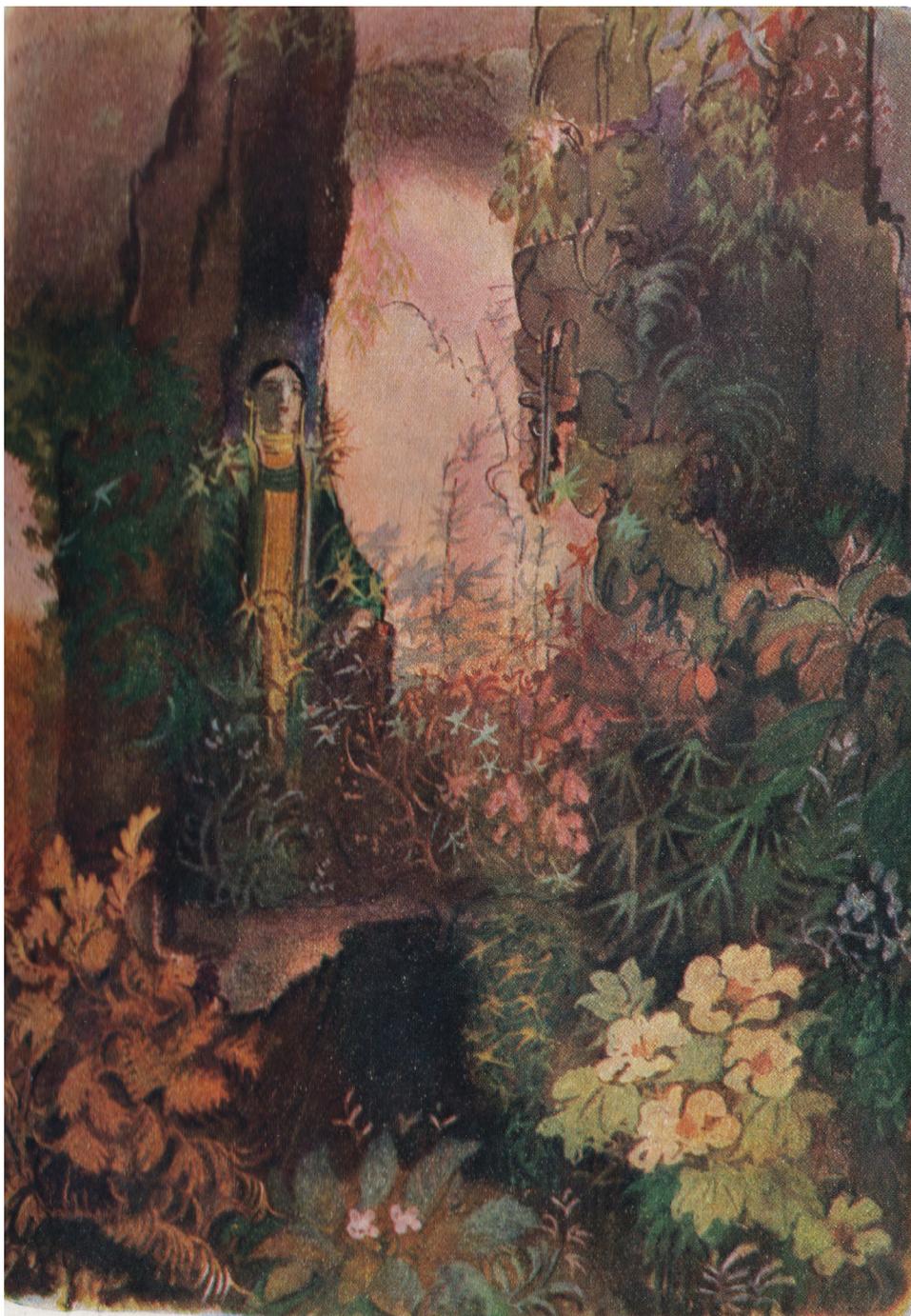
1. A shot from A. L. Ptushko's film *Stone Flower* (1946): Katya's Fortune Telling
K. P. Brullov *Svetlana's Fortune Telling*. 1836



2. В. С. Баюскин. Про Великого Полоза. 1948
2. V. S. Bayuskin *About the Great Snake*. 1948



4. Д. Д. Нагишкин. Амурские сказки. 1946
4. D. D. Nagishkin *Amur Tales*. 1946



З. К. В. Кузнецов. Хозяйка Медной горы. 1942
З. К. V. Kuznetsov *The Mistress of the Copper Mountain*. 1942

«Времена года» (1896) такого важного для становления иконографии модерна художника, как Альфонс Муха. Эти панно французско-чешского художника и графику Кузнецова сближает подчеркнута орнаментальное использование флористических мотивов. Кстати, как художник Кузнецов формировался в культуре модерна. Он начинал в 1910-е гг., его рисунки публиковались в журналах «Аполлон», «Новый Сатирикон». И линию модерна, его силуэтность К. В. Кузнецов сохранил и в советское время. В этом смысле характерна его трактовка Царевны Лебедь в иллюстрациях к «Сказке о царе Салтане». И здесь мы переходим к еще одному важному аспекту темы: роли модернистских мотивов в творчестве самого Павла Бажова.

Понимая гипотетический характер утверждения, мы полагаем, что именно визуальность модерна составляла субстрат визуального воображения Бажова. Этим предпочтением можно объяснить, почему ему понравилась графика Д. Д. Нагишкина, где изображение влетает в густой орнаментальный по существу фон выющихся и переплетающихся штрихов (см. ил. 4).

Как можно интерпретировать тот факт, что именно в кузнецовском изображении Хозяйки Бажов увидел «выражение основной идеи» [Павел Петрович Бажов, с. 321] сказов? О какой идее идет речь? Заметим, что у Кузнецова бажовская «каменная девка», очертания которой тают в потоках выющихся цветов и растений, скорее предстает царицей флоры, чем камня. В отличие от большинства других иллюстраторов, Кузнецов избежал даже намека на минеральные кристаллические формы и пресловутых ящериц.

Это кажется неожиданным. Но можно думать, что решение художника связано с мифопоэтикой флористических мотивов в культуре модерна. Ее суть — в эротизации флористических форм, объединяющих мир подземный и мир дневной, жизнь и смерть. Глубокое переживание этой мифопоэтики можно найти, например, у Бориса Пастернака. В «Охранной грамоте» он описал впечатления от посещения складов, где хранились оптовые партии всей флоры Ривьеры, завалы цветов. Их одуряющий запах «что-то напоминал», — пишет Пастернак, — заставляя думать, что рядом «родники греческих поверий о Деметре» [Пастернак, т. 3, с. 163]. О таинственной близости «царств» растений и смерти Пастернак писал в эпизоде прощания с доктором Живаго. Комната покойного была заставлена цветами: «Они не просто цвели и благоухали, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, источали свой запах, и, оделяя всех своей душистой силой, как бы что-то совершали» [Пастернак, т. 4, с. 490].

Думается, художественное воображение Бажова в гораздо большей степени связано с традицией русского модернизма, чем принято считать в нашем литературоведении, традиционно интерпретирующем прозу Бажова в духе сугубо реалистической традиции. Это особая тема, которая заслуживает специального изучения. Формирование личности Бажова прошло в атмосфере русской культуры конца XIX — начала XX в. На момент революции 1917 г. ему было 38 лет! Модернистские тенденции вошли в повседневность и стали естественным культурным фоном. В сказах Бажова, особенно тех, что связаны с образом Хозяйки

Медной горы, отчетливо проявлены характерные для модернизма мотивы веры в магическую силу красоты, эстетизации демонического начала и др. Возможно, эстетика зловещего у Бажова, которую М. Липовецкий связывает с атмосферой репрессий 1930-х гг. [Липовецкий, с. 214–215], имела и более глубокие корни — в русском модернизме. Мотивы модерна у Бажова надо, конечно, рассматривать как редуцированные и преломленные иными влияниями. Но невозможно не учитывать пришедшегося на годы его юности общего влияния модернизма, который, среди прочего, разрабатывал традиции «эстетического архаизма» [Шевеленко, с.165–173], ставил своей задачей «изобретение национальной традиции», «русского стиля» [Там же, с. 109].

Возникает вопрос о механизмах влияния модернистского мировидения на писателя. Как провинциальный семинарист, потом учитель, усвоил, сделал своими дух, формы, мотивы культуры модерна? Думается, что мы имеем дело с трансмиссией — через массовую печатную продукцию, через охватывающий все сферы быта образованного класса начала XX в. дизайн модерна: открытки, иллюстрированные журналы, книжная и журнальная графика, мебель, предметы обихода, мелкая бытовая пластика и т. п. Характерен в этом отношении уже сам факт внимания Бажова к Ван Гогу, о котором мы говорили. Ведь живопись Ван Гога безмерно далека от канонизированной официальной советской культурой визуальности русской живописи XIX в. — как академической, так и передвижнической, но зато близка модерну в его экспрессивном изводе.

Конечно, традиция модернизма кажется чуждой для интерпретации бажовского творчества не только в плане ценностном или изобразительном. Сама словесная природа его прозы как будто бы противоположна модернистским поискам. Прежде всего заметим, что собственно изобразительные возможности бажовской прозы ограничены ее жанрово-стилевой природой — сказом. Сказовое слово сильно интонационным рисунком текущей речи, лексической фактурой, живым нарративным импульсом. Но горизонт его охвата поневоле ограничен кругозором рассказчика, у Бажова — это кругозор старика-рабочего. Слово повествователя из народа и не может, конечно, конкурировать с изобразительной изощренностью литературного слова автора. При этом и собственно авторское слово Бажова не может соперничать с изобразительностью многих его современников-писателей: Алексея Толстого, Исаака Бабеля, Юрия Олеси... Эта ограниченность сказового слова отчетливо обнаруживается там, где Бажов сам нарушает принцип обусловленности видения кругозором повествователя и обращается к прямому изображению.

Таких изображений, кстати, в прозе Бажова немного. Описание волшебного каменного цветка, навсегда врезающегося в память, как будто бы не поражает воображение (особенно сегодняшнее воображение, воспитанное на яркой визуальной культуре). Что мы видим? На поляне «кусты черные, как бархат. На этих кустах большие зеленые колокольцы малахитовы и в каждом сурьмяная звездочка. Огневые пчелки над теми цветками сверкают, а звездочки тонехонько позванивают, ровно поют» [Бажов, с. 97].

В логике предшествующего рассказа читатель ожидает увидеть чудо. Однако описание выглядит отнюдь не волшебным, но как будто даже избыточно реалистическим и при этом поверхностно-условным одновременно. Понятно, почему едва ли не все иллюстраторы бажовских сказов никак не опирались на это описание. Разве что А. А. Кудрин в первом издании «Малахитовой шкатулки» изобразил и «колокольцы», и «звездочки», и «пчелок» — и нельзя сказать, что рисунок выглядит впечатляющим.

Иное дело, когда видение каменного цветка чуть дальше в тексте дается с точки зрения самого героя. Описывается не сам цветок, а переживание, воздействие его на состояние Данилы-мастера: он «затуманился», «запечалился», в его памяти остались некие цветные — загадочные, таинственные — пятна: «В глазах черное с зеленым да красным. Света не вижу» [Бажов, с. 97]. Не дающее покоя видение преследует героя — но не всякого героя, а именно мастера, художника. Колдовское притяжение волшебного виденья доступно только ему.

Можно сказать, что проза Бажова проникнута скопической тягой. Она проявлена прежде всего в неудержимом желании видеть у его героев. Так не отражает ли оно бажовское желание, переданное герою? Акт смотрения, кажется, занимает доминирующее место в деятельности бажовских мастеров. Характерно, что Данила-мастер по преимуществу гений видения, а уже потом камнерезного ремесла: «забьется куда в уголок, уставится глазами на картину какую, а то на украшенья, да и стоит» [Там же, с. 79]. «Ну, и глазок!», — поражается Прокопич вглядчивости ученика [Там же, с. 84]. Именно в умении видеть и различать то, что недоступно другим, заключается превосходство Данилы-мастера. Однако именно эта непреодолимая жажда видеть и оказывается смертельно опасной: «Несчастный тот человек, который каменный цветок увидит» [Там же, с. 82]. Тайна и является предметом скопического порыва Бажова, его желания увидеть запретное, скрытое, мерцающее.

Каменный сад Хозяйки находится как раз на этой зыбкой и мерцающей границе миров: в красоте камня открывается странная жизнь иного измерения. Л. И. Скорино вспоминала, как Бажов говорил, что сказы о Хозяйке — это его «роман с недрами земли» «в поисках каменной Галатеи». Он советовал взять хорошо отшлифованный срез яшмы или родонита и вглядеться. «День посмотрите — все остальное поймете...», — говорил Бажов [Скорино, с. 416]. В письме Л. И. Скорино он признается в том, что у него «болезнь живых камней, от которой [он] не может избавиться» [Павел Петрович Бажов, с. 321]. Иными словами, Бажов чувствовал мистику камня, мистику земных недр. И тяга Данилы к мерцающей глубине камня была и собственной бажовской тягой. Эту эротическую тягу земных недр, губительный, но неизбывный соблазн и передал Константин Кузнецов, попав в центр визуального воображения Бажова. А Хозяйка, каменная уральская Галатея, — проекция этого желания художника.

Собственно говоря, ощущение недосказанности, тайны и есть совокупный эстетический эффект восприятия бажовской прозы. В этом мы солидарны с анализом бажовской поэтики, предложенным Д. Жердевым. «Повышенная

символическая нагруженность повествования», по его мнению, создается, прежде всего, своего рода недосказанностью. Бажов «нигде не дает развернутых «этнографических» комментариев; не представляет развернутой мифологической системы с выстроенными отношениями между персонажами; в результате «тайная сила» остается действительно тайной» [Жердев, с. 307]. Не стремясь объяснить тайну, Бажов оставляет пространство для работы воображения читателя.

Потому Бажов так и пристрастен к иллюстраторам своих сказов, что визуальность является проекцией самой сердцевины его мира — ощущения фантастического и тайны. Можно сказать, что фантастическое начало у Бажова связано с модернистской эстетикой — и это тот компонент, что является дополнительным, периферийным «языком» в его семиотической системе, в центре которой — реалистическая традиция и слово народного рассказчика. Без этой неоднородности, если следовать логике Ю. М. Лотмана о взаимодополнительности языков семиосферы [Лотман, с. 166–167], в том числе семиосферы индивидуальной, понимание Бажова представляется неполным.

Ограниченная в сказах Бажова и приемом сознательного умолчания о сокровенном и священном объекте желания, и самой сказовой повествовательной манерой, потенциальная визуальность бажовской прозы словно прорывается наружу в рецепции бажовского творчества. Существует множество свидетельств о том, что восприятие Бажова, память о нем и его текстах связаны именно с визуальным кодом: с иллюстрациями к его книгам, фильмами, с фарфоровыми изображениями Хозяйки Медной горы и других персонажей, с примелькавшимися сувенирными малахитовыми шкатулками с ящерицами... Современный писатель Анатолий Королев, готовящий сейчас к изданию свою книгу «Хрустальная шкатулка» (о Кунгурской ледяной пещере), пронизанную бажовскими мотивами и образами, вспоминает о своем знакомстве с Бажовым через диафильмы:

Я в него входил не книжкой, а через диафильмы. Отец купил фильмоскоп — машину по тем меркам, мне лет 8–9 и диафильмы, в том числе «Голубая змейка», «Серебряное копынце» и, кажется, «Огневушка-поскакушка» <...> Как тогда шли показы? Во дворе, натягивали простыню, ставили на табуретку фильмоскоп, тянули из окна первого этажа удлинитель, включали... Я крутил колесико и давал друзьям (Том Соьер и забор, помнишь?), смотрело человек 50! Из всех трех домов нашего большого двора, дети, взрослые, инвалиды войны... диафильмов сначала было штук 15, затем уже 30, под 70 к финалу, но как только появились первые телевизоры эта феерия кончилась... в цвете и динамике кадра сказы были очень динамичны и волшебны!¹

Бажов стал одним из самых иллюстрируемых писателей в истории отечественной литературы, а образ Хозяйки Медной горы до сих пор искушает художников и дизайнеров. Нам уже приходилось говорить о том, как продуктивно и радикально переосмыслена визуальность Бажова в романе Ольги Славниковой «2017» [Абашев; Абашев, Абашева]. Славникова радикально переосмысляет бажовскую

¹ Из письма Анатолия Королева авторам статьи.

горную мифологию в духе неомифологий массовой культуры, развивая и умножая заложенный в ней потенциал: образный, фабульный, визуальный. Если у Бажова Хозяйка обретает неотличимого двойника в профанном мире в лице Танюшки, дочери мастера Степана из «Малахитовой шкатулки», то у Славниковой в романе действует Хозяйка-матрица, неустанно множащая своих двойников, которые преследуют хитников. Страшноватые бажовские горные духи усиливают в прозе Славниковой свою природу за счет новой визуальности. Писательница предложила собственные сценарии визуализации образов Бажова, продиктованные экранной культурой эпохи компьютерной анимации, в медиальной среде. Она описывает, как могли бы выглядеть на экране фантастические персонажи Бажова, создавая сценарии их визуализации в духе массового кинематографа, — фэнтези или хоррора. Так, бажовская Огневка у Славниковой схожа с женщиной-мутантом из вселенной героев Marvel Comics — Raven Darkholme или Mystique — в фильмах «Люди Икс» (реж. Брайан Сингер, 2000), «Люди Икс — 2» (Брайан Сингер, 2003) и «Люди Икс: Последняя битва» (Бретт Ратнер, 2006).

В том же контексте массового кинематографа осмысляет образ Хозяйки современный художник Александр Шабуров:

Как-то я ехал по улице и увидел афишу голливудского фильма «Малефисента» с Анджелиной Джоли в образе некой рогатой феи. Подумал: кого она мне напоминает? И понял — это же вылитая Хозяйка Медной горы! Другие фантастические существа из подземного мира, описанные П. П. Бажовым, похожи на персонажей Дж. Р. Толкиена. Почему же мы не эксплуатируем свои региональные мифы? Почему не переводим их в современные виды искусства, на языки молодежных субкультур и фан-сообществ? [Бажов-фест 2016].

Заметим, что процесс перевода на новые языки сегодня идет вполне успешно. Это показали, в частности, бажовские фестивали в Екатеринбурге, в организации которых тот же Шабуров принимал активное участие. Его выставка «Бажовский китч» была призвана реабилитировать огромный пласт материальной культуры, произведенной вследствие рецепции Бажова: сувенирную продукцию в виде фарфоровых фигурок, чеканок, пепельниц, тарелок, каменных поделок, значков, бижутерии, спичечных коробков и подносов. Оказалось, такого рода наследие вовсе не ушло в прошлое с наступлением цифровой эпохи.

Вообще бажовские образы, что называется, «пошли в массы». Социальные сети пестрят изображениями Хозяйки и Каменного цветка — когда, например, речь идет о моде. Так, сегодня существует бренд Stone Flower («Каменный цветок») [Stone Flower]. Кажется, иконография Хозяйки становится моделью женственности наших современниц: «Твердая и невозмутимая, отрешенная и спокойная, обладающая внутренней силой и бесконечной властью над мужчинами», Хозяйка с ее «роскошью, уверенностью в себе, независимостью... и таинственностью» остается одной из моделей эротической власти, по которой современные женщины выстраивают свой образ в фотосессиях [Володина; Черная королева].

Таким образом, заложенный изначально в прозе Бажова визуальный код, как оказалось, был не только частью порождающей модели в его собственных

текстах. Сегодня он работает и как модель рецептивная, причем в очень широкой культурной среде. Самое свежее свидетельство его продуктивности — экспонаты Уральской индустриальной биеннале 2019 г. В проекте «Смерть, бессмертие и силы подземного мира» молодые художники (руководитель группы — Николай Смирнов 1982 г. р.) активно использовали образы Хозяйки Медной горы и Великого Полоза. Последние прочно укоренились в эстетических представлениях и мифах современного искусства. В работах Евгения Антуфьева и Любови Налогоиной (родились в 1986 г.) предметом ностальгического осмысления становится уральский малахит — в аннотации к работе «Без названия» он назван «квинтэссенцией всего русского» и отмечено, что малахит знаменует «бессмертие символа в культурной памяти». П. П. Бажов немало сделал для долгой жизни этой визуальной символики.

Источники

Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. М. : Правда, 1984.

Бажов-фест 2016. Новые уральские мифологии // ГЦСИ — Екатеринбург. URL: <http://www.pcca.ru/events.text?filial=5&id=3615> (дата обращения: 08.12.2019).

Володина Я. Эссе на тему «Хозяйка Медной горы» (по мотивам выступления коллектива ГАПОУ ТО «Тюменский техникум индустрии питания, коммерции и сервиса» в номинации «Авангард» направления «Мода») // MOI-PORTAL.RU. 20.04.2017. URL: <https://moi-portal.ru/novosti/273207-v-gostyakh-u-khozyayki-mednoy-gory-> (дата обращения: 08.12.2019).

Мамин-Сибиряк Д. Н. Черты из жизни Пепко // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 8 т. М. : Худож. лит., 1955. Т. 7. С. 7–264.

Павел Петрович Бажов. Письма. 1911–1950 / сост. Г. А. Григорьев, Л. С. Григорьева. М. : Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2018.

Пастернак Б. Л. Охранная грамота // Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. : в 11 т. М. : Слово/Slovo, 2004. Т. 3.

Пастернак Б. Л. Доктор Живаго // Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. : в 11 т. М. : Слово/Slovo, 2004. Т. 4.

Скорино Л. И. На Урале в дни войны // Мастер, мудрец, сказочник: воспоминания о П. Бажове / сост. В. А. Стариков. М. : Советский писатель, 1978. С. 369–435.

Черная королева, Хозяйка медной горы, Красная королева — образы Кымбат Арслан // Vintage. 21.05.2018. URL: <https://vintage.kz/styl-zhizni-hozyajka-mednoj-gory/> (дата обращения: 08.12.2019).

Stone Flower — Екатеринбургский бренд одежды, который рассказывает собственную мифологическую историю старейших в мире Уральских гор. URL: <https://ural-n.ru/p/stone-flower.html> (дата обращения: 08.12.2019).

Исследования

Абашев В. В. Интермедиаальные трансформации горной мифологии П. П. Бажова в романе О. Славниковой «2017» // Вестник Пермского университета. Русская и зарубежная литература. 2014. Вып. 1 (25). С. 145–158.

Абашев В. В., Абашева М. П. Литература в эпоху медиаконвергенции // Филологические науки. 2018. № 2. С. 103–113.

Жердев Д. Поэтика сказов П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия / ред.-сост.: В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург : Сократ : Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 305–316.

Литовецкий М. Н. Зловещее в сказах Бажова // Quaestio Rossica. 2014. № 2. С. 212–230.

Лотман Ю. М. Семиотическое пространство // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М. : Языки русской культуры, 1999. С. 163–174.

Шевеленко И. Д. Модернизм как архаизм. Национализм и поиски национальной эстетики в России. М. : Новое литературное обозрение, 2017.

Jay M. Scopic Regimes of Modernity // *Vision and Visuality* / ed. by H. Foster. Seattle : Bay Press, 1988. P. 3–23.

References

Abashev, V. V. (2014). Intermedial'nye transformatsii gornoj mifologii P. P. Bazhova v romane O. Slavnikovoj "2017" [Intermedial Transformations of P. P. Bazhov's Mountain Mythology in the Novel 2017 by O. Slavnikova]. *Vestnik Permskogo universiteta. Russkaia i zarubezhnaia literatura*, 1 (25), 145–158.

Abashev, V. V., & Abasheva, M. P. (2018). Literatura v epokhu mediakonvergentsii [Literature in the Age of Media Convergence]. *Filologicheskie nauki*, 2, 103–113.

Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. In H. Foster (Ed.), *Vision and Visuality* (pp. 3–23). Seattle: Bay Press.

Lipovetsky, M. N. (2014). Zloveshchee v skazakh Bazhova [The Uncanny in Bazhov's Tales]. *Quaestio Rossica*, 2, 212–230.

Lotman, Yu. M. (1999). Semioticheskoe prostranstvo [Semiotic Space]. In Yu. M. Lotman, *Vnutri mysliazhchikh mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoriia* [Inside Thinking Worlds. Man — Text — Semiosphere — History] (pp. 163–174). Moscow: Iazyki russkoj kul'tury.

Shevelenko, I. D. (2017). *Modernizm kak arhaizm. Natsionalizm i poiski natsional'noj estetiki v Rossii* [Modernism as Archaism: Nationalism and the Quest for a Modernist Aesthetic in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Zherdev, D. (2007). Poetika skazov P. P. Bazhova [The Poetics of P. P. Bazhov's Fairy Tales]. In V. V. Blazhes, & M. A. Litovskaya (Eds.), *Bazhovskaia entsiklopediia* [Bazhov Encyclopaedia] (pp. 305–316). Yekaterinburg: Sokrat; Ural University Press.

Абашев Владимир Васильевич

доктор филологических наук,
профессор кафедры журналистики
и массовых коммуникаций
Пермский государственный
национальный
исследовательский университет
614990, Пермь, ул. Букирева, 15
E-mail: vv_abashev@mail.ru

Abashev, Vladimir Vasilyevich

Dr. Hab. (Philology), Professor
Department of Journalism and Mass
Communication
Perm State University
15, Bukirev Str., 614990 Perm, Russia
Email: vv_abashev@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2712-2759
ResearcherID: R-7980-2016
Scopus AuthorID: 57191614113

Абасева Марина Петровна

доктор филологических наук,
профессор кафедры культурологии
и социально-гуманитарных технологий,
профессор кафедры журналистики
и массовых коммуникаций
Пермский государственный
национальный
исследовательский университет
614990, Пермь, ул. Букирева, 15
E-mail: m.abasheva@gmail.com

Abasheva, Marina Petrovna

Dr. Hab. (Philology), Professor
Department of Cultural Studies
and Social and Humanitarian Technologies,
Department of Journalism and Mass
Communication
Perm State University
15, Bukirev Str., 614990 Perm, Russia
Email: m.abasheva@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5720-7916
ResearcherID: P-8012-2016