

УДК 821.161.1 "1992 / ...": 82–343

## ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ГОРНОЙ МИФОЛОГИИ П. П. БАЖОВА В РОМАНЕ ОЛЬГИ СЛАВНИКОВОЙ «2017»

**Владимир Васильевич Абашев**

д. филол. н., заведующий кафедрой журналистики и массовых коммуникаций

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. vv\_abashev@mail.ru

В статье анализируется проблема визуализации образов горной мифологии Павла Бажова. Утверждается, что обширный массив визуальных репрезентаций фантастических персонажей бажовских сказов в книжных иллюстрациях, игровых и анимационных фильмах, фарфоровой пластике и декоративно-прикладном искусстве архаичен и не отвечает запросам современной культуры, вырождаясь в китч. Визуальные репрезентации образов Бажова до сих пор воспроизводят клише, сложившиеся в советской визуальной культуре конца 1940-х – 1950-е гг. и ориентированные на традиции русской живописи XIX в. Ключевую роль в создании подобных клише сыграл фильм Александра Птушко «Каменный цветок» (1946) и фарфоровая пластика 1950-х гг. Условием актуализации творчества Бажова в современной культуре является обновление его визуальных репрезентаций. Проект такого обновления представлен описаниями персонажей бажовской горной мифологии в романе Ольги Славниковой «2017» (2006). В полемике со стереотипами восприятия Славникова создает сценарии визуализации бажовских персонажей в духе визуальности новейшей экранной культуры, в основе которой лежит компьютерная анимация.

**Ключевые слова:** П. П. Бажов; О. А. Славникова; интермедиаальные исследования; визуальность; кинематограф; экранная культура.

Найдется ли среди отечественных писателей XX в. кто-либо иной, кроме Павла Петровича Бажова, чьи образы вызвали бы к жизни такой, почти необозримый и по количеству, и по разнообразию, массив визуальных реплик? Начиная с первого издания «Малахитовой шкатулки», вплоть до сегодняшних дней, бажовские сказы сопровождает нарастающий поток визуальных репрезентаций. Красочные иллюстрации к десяткам изданий, игровые и анимационные фильмы, театральные постановки, фарфоровая пластика и другие предметы декоративно-прикладного искусства, ювелирный дизайн, наконец, дизайн моды, – даже простому обзору этого визуального сопровождения уделена весомая часть энциклопедии, посвященной писателю [Бажовская энциклопедия 2007: 99–109; 405–410; 465–471; 489–490]. Словом, творчество Бажова погружено в необычайно густой контекст визуальных репрезентаций его образного мира, прежде всего персонажей его горной мифологии, от малахитовых шкатулок до монументального фонтана «Каменный цветок». Этот факт настолько очевиден и привычен, что кажется беспроблемным и

почти не вызывает вопросов<sup>1</sup>. Творчество Бажова изучается так, словно бы его насыщенного визуального сопровождения не существует.

Но стоит задуматься, благодаря чему мы знаем и помним Бажова, как о нем узнаем сегодня? Придется признать, что наше знание Бажова обязано разглядыванию «картинок», по крайней мере, не меньше, чем чтению. Бажова мы воспринимаем (и помним) через иллюстрации, оставшиеся в памяти кинокадры, фарфоровую пластику, наконец, через бесчисленные малахитовые шкатулки с ящерками, пожалуй, в большей степени, чем через его тексты. Визуальный контекст творчества Бажова стал сильным фактором его чтения, восприятия и памяти. Сила визуального контекста такова, что, например, малахит мы воспринимаем хотя бы отчасти не как собственно минерал, а как своего рода культурный феномен – бажовское произведение.

Если принять сказанное хотя бы за повод для размышлений, то нужно поставить еще несколько вопросов. Прежде всего, подумать, есть ли в поэтике Бажова элементы, которые инициируют

и провоцируют тягу к визуализации. Далее возникают вопросы о сложившемся стиле или каноне визуализации Бажова и о том, насколько этот стиль отвечает тенденциям современной культуры. Этот последний вопрос далеко не праздный, поскольку визуальность стала едва ли не доминирующим фактором современности. Поэтому проблема жизнеспособности, актуальности, ответственности литературного произведения в значительной степени связана сегодня со степенью суггестивности его визуализаций.

С вопросом о живой жизни текста в современности неразрывно связан и другой: вполне ли существующее визуальное сопровождение творчества Бажова отвечает возможностям семантических интерпретаций, которые дают его произведения. И не заключены ли сказы Бажова в столь плотный кокон традиционной визуализации, что он не позволяет разглядеть новую глубину его текстов?

Вот перечень вопросов, послуживших поводом для обращения к визуальному контексту творчества Бажова и роману Ольги Славниковой «2017», эти вопросы вызвавшие.

В связи с очевидным вектором к визуализации мира образов Бажова почти символическим кажется одно обстоятельство, связанное с первым книжным изданием сказов. «Малахитовая шкатулка» в советской экспозиции на Всемирной выставке в Нью-Йорке (1939) предстала как драгоценный артефакт. На малахитовых пластинках, встроены в кожаный переплет книги, красовались «серебряные ящерицы с мелкими хризолитами на спинках и крохотными рубиновыми глазками» [Бажовская энциклопедия 2007: 101]. Не проявилась ли в этом издательском и экспозиционном решении внутренняя закономерность интерпретации бажовского творчества и читательской реакции на него?

Можно думать, что «да». Тягу к визуализации бажовского мира стимулируют некоторые особенности его поэтики, уже отмеченные исследователями. Прежде всего, желанию видеть способствует сама природа фантастического, которое и составляет притягательное ядро бажовского мира горных духов. Далее. Высокая суггестивность сказов Бажова объясняется также более конкретными особенностями его поэтики, для которой характерна своего рода многозначительная недоговоренность как принцип, как стратегия повествования. Такой вывод прямо вытекает, например, из анализа бажовской поэтики, предложенного Д. Жердевым. «Повышенная символическая нагруженность повествования», по мнению исследователя, определяется именно тем, что автор сказов «нигде не дает раз-

вернутых «этнографических» комментариев; не представляет развернутой мифологической системы с выстроенными отношениями между персонажами; в результате тайная сила остается действительно «тайной», но при этом сохраняет право на присутствие в мире в качестве силы активной, а не условного пантеона» [Жердев 2007: 307]. Иначе говоря, секрет обаяния сказов Бажова в том, что под скромной поверхностью скрывается некая таинственная и недосказанная глубина, которую автор знает, на которую намекает, но оставляет за порогом прямого высказывания. Под видимым существует нечто невидимое, вызывающее скопическое желание читателя, его «хочу увидеть», вообразить.

На наш взгляд, есть еще одна особенность поэтики сказов, которая служит фактором тяги к визуализации. Именно эта установка на видение, на взгляд во взаимоотношения его героев с миром инкорпорирована в текст. Акт смотрения занимает доминирующее место в поле их деятельности. Характерно, что Данила-мастер по преимуществу гений видения, а уже потом камнерезного ремесла. Именно в умении видеть и различать то, что недоступно другим, заключается его превосходство. Он постоянно во что-то вглядывается, всматривается, испытывает непреодолимое желание увидеть то, что скрыто.

Эта внутренняя скопическая тяга бажовской поэтики не вполне коррелирует с изобразительными возможностями его прозы. Разумеется, качество изобразительности ограничено самой сказовой манерой. Слово народного рассказчика не может претендовать на живописную изощренность литературного слова. Но и собственно бажовское авторское слово не конкурирует с изобразительностью многих его современников-писателей. Эта ограниченность обнаруживается там, где Бажов сам нарушает принцип недоговоренности и обращается к прямому изображению.

Вот читатель приближается к описанию таинственного каменного цветка, который, раз увидев, невозможно забыть. Что же предложено его визуальному воображению? На большой поляне «кусты черные, как бархат. На этих кустах большие зеленые колокольцы малахитовые и в каждом сурьямая звездочка. Огневые пчелки над теми цветками сверкают, а звездочки тонехонько позванивают, ровно поют» [Бажов 1984: 97]. Внутреннее предшествующим повествованием ожидание визуального чуда не оправдалось. Предложенный сценарий визуализации оказался беден именно своей определенностью и быстро исчерпываемой полнотой описания. Характерно, что ни один из художников в дальнейшем не следовал этому сценарию. Исключение состави-

ли иллюстрации А. А. Кудрина к первому изданию «Малахитовой шкатулки». Художник буквально последовал сценарию Бажова: «колокольцы», «сурьмяные звездочки», «пчелки» – и рисунок получился банальным.

Но когда автор вновь возвращается к каменному цветку уже в перспективе взгляда героя, эффект усиливается. Увидевший каменный цветок Данила «затуманился», он не находит себе места и не может избавиться от наваждения: «В глазах черное с зеленым да красным» [Бажов 1984: 97]. Теперь, когда цветок превращается в неопределенное цветовое пятно, эффект тайны восстанавливается.

Итак, поэтика Бажова многими факторами обращена к визуальному воображению читателя, провоцирует художника на визуализацию образов бажовских сказов. Поэтому обратимся к визуальному сопровождению его творчества. Как уже говорилось, иллюстрирование сказов Бажова, а потом и их театральные интерпретации начались с выходом в свет первого книжного издания «Малахитовой шкатулки». Однако почти взрывной рост визуальных репрезентаций начался уже в послевоенное время.

Не претендуя на полный очерк истории визуализации Бажова, мы остановимся на произведении, которое, на наш взгляд, сыграло ключевую роль в становлении канона визуальной репрезентации бажовских сказов – фильме Александра Лукича Птушко «Каменный цветок» (1946) по сценарию П. П. Бажова и И. И. Келлера. В историю отечественного кино этот фильм вошел как решительный прорыв в эпоху новых визуальных возможностей: «с его выходом только дальтоникам будет непонятно, что цвет стал средством киноискусства навечно» [Юренев 1981: 98]. По признанию кинокритиков,

А. Птушко первым реализовал возможности цвета как полноценного средства кинодраматургии. То, что фильм был удостоен Сталинской премии первой степени, конечно, не аргумент в разговоре о художественных достоинствах фильма, но примечательно, что жюри МКФ в Канне присудило А. Птушко премию за лучшее цветовое решение, т. е. за достижения в эстетике кино.

Для визуальности фильма Птушко характерна сознательная ориентация на русскую станковую живопись XIX – начала XX в. Сам Бажов за сценами фильма «отчётливо увидел» полотна мастера исторической живописи А. Д. Кившенко (1851–1895), которые, по его словам, «послужили прообразом» композиционных и изобразительных решений [Бажов 1946]. Это суждение вполне справедливо, по крайней мере, для одной сцены. В сценах свадьбы дети на полотах, увлеченно наблюдающие за взрослыми, цитируют запоминающуюся деталь хрестоматийного полотна «Военный совет в Филях в 1812 году» (1880). Сцена святочного гадания Кати буквально воспроизводит известное полотно К. П. Брюллова «Гадание Светланы» (1836) – *ил. 1*. Свадебный кокошник героини весьма напоминает кокошник врубелевской «Царевны-Лебедь» (1900) – *ил. 2*, в самой же Кате улавливается портретное сходство с героиней полотна А. Г. Венецианова «Девушка в клетчатом платке» (1810) – *ил. 3*. В целом кадры фильма строятся по законам живописной композиции со стремлением к несколько статичной симметрии в группировке персонажей. Эффект картинности усиливался и тем, что А. Птушко снимал фильм в павильонах на фоне декораций, поэтому кадры лишены глубины, герои группируются, как правило, на первом плане.



Ил. 1. Кадр из фильма «Каменный цветок» и картина К. П. Брюллова «Гадание Светланы» (1836)



Ил. 2. Кадр из фильма «Каменный цветок» и картина М. Врубеля «Царевна Лебедь» (1900)



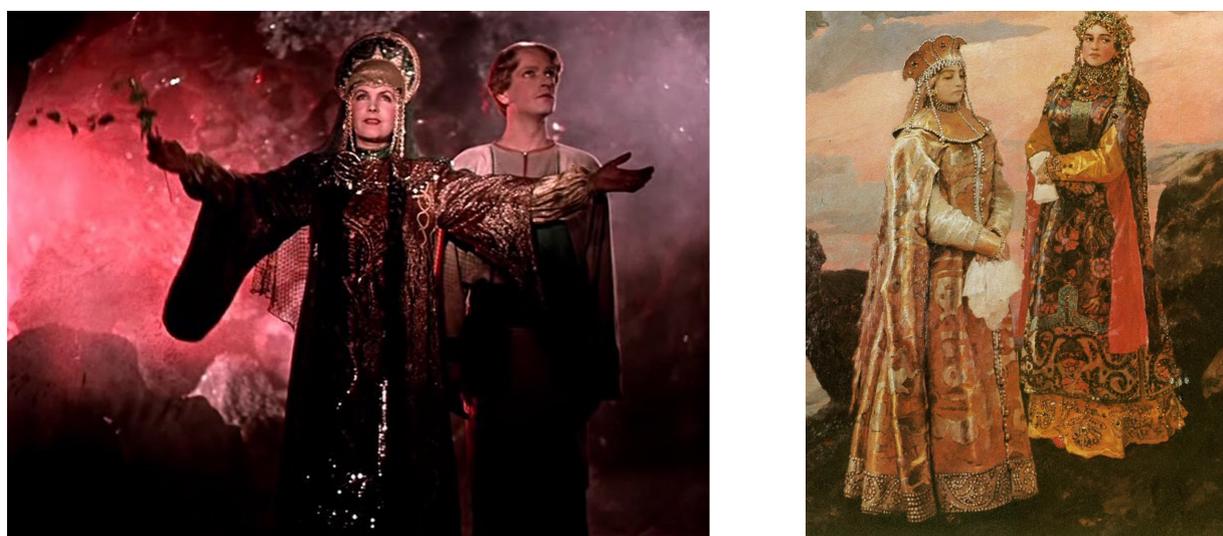
Ил. 3. Кадр из фильма «Каменный цветок» и картина А. Г. Венецианова «Девушка в клетчатом платке» (1810)

Безусловно, главным открытием фильма стала Хозяйка Медной горы в исполнении Т. М. Макаровой. Она создала образ величавой, царственной и загадочной русской красавицы. Значительную роль в создании образа сыграл костюм. Сцены прогулки с Данилой по залам ее подземного царства режиссер построил в духе «своеобразной цветовой симфонии» [Юренев 1981: 100]. Сообразно изменениям цветовой гаммы залов подземного дворца меняются наряды Хозяйки. Для фильма было создано не менее десятка живописно роскошных костюмов, выполненных в духе эстетики декоративной народности, – ил. 4. Парчовые и шелковые сарафаны с переливающимся шитьем, богато орнаментированные рубашки, кокошники, ювелирные украшения. При-

чем эстетика костюма у Птушко была сориентирована не на этнографические студии, а также на образцы русской живописи. Такие, например, как хрестоматийное полотно В. М. Васнецова «Три царевны подземного царства» (1881) – ил. 5. В целом визуальность фильма А. Птушко формировалась в ориентации на образцы русской живописи, приобретая, таким образом, статичность и статуарность живописного полотна. Каждый кадр можно взять в раму. Характер этой визуальности предварительно и условно можно было бы определить как декоративную фольклорность и историзм в романтической трактовке народных мотивов в русской живописи от начала XIX до рубежа XX в.



Ил. 4. Хозяйка Медной горы. Кадры из фильма «Каменный цветок»



Ил. 5. Кадр из фильма «Каменный цветок» и фрагмент картины «Три царевны подземного царства» (1881)

Как принял фильм Бажов, один из авторов сценария? О его отношении можно судить по письму к Е. Пермяку в ответ на отзыв последнего о «Каменном цветке», только что вышедшем на экраны. Судя по ответу Бажова, Пермяк критиковал фильм главным образом за то, что картина Птушко, по его мнению, не отразила психологической и исторической глубины бажовских сказов. У Бажова тоже был ряд претензий к фильму. Он был недоволен сценами, где режиссер пренебрег требованиями исторической достоверности и обнаружил незнание горнозаводского быта, его не вполне удовлетворила игра молодых актеров, он счел их слишком скованными и статичными.

Признавая вслед за адресатом, что список недостатков фильма легко умножить, Бажов не согласился с Пермяком в главном, в подходе. Он посчитал принципиально ошибочным судить о

фильме, об экранных образах, мелочно сопоставляя их со словесными, по сути с образами воображения критика. Он выступил за свободу визуальной интерпретации, справедливо полагая, что словесный образ – это только сценарий возможной визуализации и поэтому представляет собой вариативность визуальных решений. Отстаивая свою позицию, Бажов предлагает Пермяку подумать, как можно было бы визуализировать его собственный образ: «У Вас, например, есть такая деталь: пусть сто ящерок-пряж прядут каменную пряжу из стен грота. Словесно это кажется очень интересным, но попробуйте перевести это в графику или краски. Если Вы соберёте двадцать художников и будете им дополнительно говорить, что бы Вы хотели, то всё-таки все двадцать графических решений Вас не удовлетворят, а, если паче чаяния, окажется приемлемое, то это лишь показатель, что этот художник по ошибке так

называется, т.к. не имеет своего творческого лица» [Бажов 1946].

Подкупает в позиции Бажова этот непредвзятый подход к оценке поисков другого художника, режиссера, уважение к творческой свободе, отсутствие авторской ревности. Сам Бажов несомненно испытал визуальное очарование фильма и не согласился считать режиссера ремесленником: «Это не правда. Он – художник-новатор и очень увлекающийся» [Бажов 1946]. По мнению писателя, Птушко, несмотря на ограниченность имеющихся в его распоряжении технических средств, настолько блестяще справился с задачей создания визуальных эффектов, что «даже искусственный зритель сказал: «Это лучше американского» [Бажов 1946].

Такая оценка – «лучше американского» – в сущности, не что иное, как индекс популярности фильма. «Каменный цветок» имел завидную зрительскую судьбу. По выходе на экран фильм стал лидером проката. Только в 1946 г. его увидели более 23 миллионов зрителей, а потом десятилетиями фильм не утрачивал популярности, прочно войдя в визуальный опыт нескольких поколений. «Каменный цветок» и сегодня тиражируется на DVD-дисках и находит своего зрителя.

Фильм Птушко сыграл, на наш взгляд, роль своего рода триггера в процессе визуализации образов писателя. Он вызвал поток новых визуальных интерпретаций бажовского творчества. Показательно, что самое, пожалуй, известное изображение Хозяйки Медной горы, скульптура работы «королевы фарфора» Астой Бржезицкой, представляет собой буквальную цитату из фильма. Моделью для скульптуры послужила Тамара Макарова – *ил. 6*. Эта скульптура разошлась по стране в миллионах копий и украшала интерьер едва ли не каждой советской квартиры. Весьма красноречива оговорка в описании скульптуры в торговом предложении на популярном сайте бесплатных объявлений Avito: «“Хозяйка Медной горы” в роли Тамары Макаровой» [Avito]. Как видим, визуальная репрезентация и оригинал поменялись местами, репрезентация перевела образ сказа в подчиненное положение. Этот казус хорошо поясняет ситуацию, о которой шла речь выше: творчество Бажова оплетено плотным коконом визуализации. Причем визуализации в существенной степени клишированной.



Ил. 6. А. Бржезицкая «Хозяйка Медной горы» (1967)  
[<http://luzana.ru/product/1102867/7016980/>]

Если Бажов настаивал на свободе визуальных интерпретаций словесного образа, то фильм Птушко сыграл роль в некотором роде закрепощающую. Эстетика «Каменного цветка» во многом предопределила дальнейшее развитие визуального комментария к Бажову, создав канон, в рамках которого до сих пор движется поток визуальных репрезентаций бажовского творчества. Безусловно, мы не говорим о прямом повторении, но о сохранении эстетики декоративной фольклорности, того, что художник В. И. Таубер называл «условными декорациями в стиле «рюсс» [Таубер 1969: 53]. Не повторяя Птушко, но в том же русле работали палехские мастера, обратившиеся к миру бажовских сказов в начале 1960-х гг. Прямое влияние Птушко сказалось в популярных иллюстрациях к сказам В. М. Назарука. Среди десятков художников, иллюстрировавших сказы Бажова, много замечательных мастеров с индивидуальной манерой, таких как О. Д. Коровин или Г. С. Мосин. Предпринимались и попытки сломать канон, выйти за рамки «стиля рюсс» как, например, в суровых иллюстрациях В. М. Воловича. Но если иметь в виду основной поток визуальных репрезентаций, то он остается в рамках тех визуальных клише-образов Бажова, которые были блестяще сформированы в фильме «Каменный цветок».

Современные визуальные вариации на темы Бажова не выходят из этих рамок, хотя внешне и подчиняются влиянию массовой культуры современности. Для них, может быть, только характерна демоническая эротизация главного образа бажовского мира, Хозяйки Медной горы. Это, конечно, не произвол художников: не раз исследователи поэтики Бажова отмечали, что

«эротика присутствует в текстах сказов на уровне намеков» [Жердев 2007: 312].

В таком духе выполнена серия постановочных фотографий екатеринбургского художника Андрея Ветлугина «Сказки уральского леса» (2012) – ил. 7. Художница из Ижевска Инна Шкрабик стилизовала Хозяйку в духе Густава Климта – ил. 8. Петербургские дизайнеры Kris & Jen рабо-

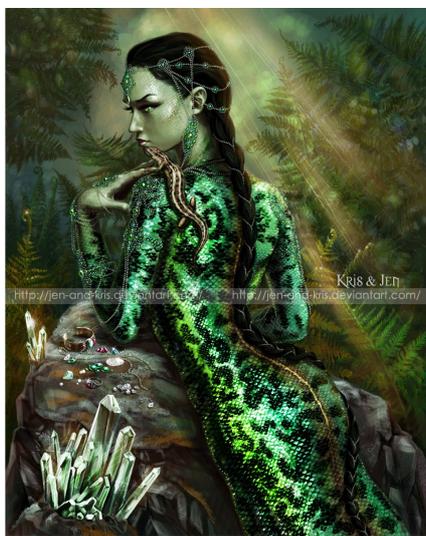
тают с образами Бажова в духе графики комиксов и аниме – ил. 9. Персонажи Бажова воссоздаются в костюмированных играх на фестивалях «Малахитовая шкатулка» (2013) – ил. 10. Но в целом новейшая продукция не обнаруживает глубокого переосмысления бажовских сказов. Скорее, она проявляет тенденцию к вырождению в гламурный китч.



Ил. 7. А. Ветлугин «Хозяйка Медной горы» (2012)  
[<http://uraloved.ru/foto-urala/skazki-uralskogo-lesa>]



Ил. 8. И. Шкрабик «Хозяйка Медной горы»  
[<http://aifudm.net/news/news2114.html>]



Ил. 9. Kris & Jen «Хозяйка Медной горы»  
[<http://jen-and-kris.deviantart.com/art/Mistress-of-Copper-Mountain-204742686>]



Ил. 10. «Хозяйка Медной горы». Косплей (2013)  
[[http://provincialnews.ru/blog/festival\\_malakhitovaja\\_shkatulka\\_v\\_ekaterinburge/2013-07-04-86](http://provincialnews.ru/blog/festival_malakhitovaja_shkatulka_v_ekaterinburge/2013-07-04-86)]

Вместе с тем проникновение некоторых тенденций современной массовой культуры в визуализацию Бажова (комикс, косплей) отвечает потребности обновления. И все же все это остается в рамках визуального клише, заданного Птушко.

Хозяйка остается соблазнительной и роковой женщиной-вамп в зеленом. Таким образом, творчество Бажова оказывается погруженным в инерционный и клишированный визуальный контекст. Возникает парадокс. Если Бажов на-

стаивал на свободе художника в визуальной интерпретации словесного образа, то художники стали пленниками красочной, но статичной и статуарной визуальности Птушко.

Между тем в современной культуре визуальное начало занимает едва ли не доминирующее положение. Поэтому не в последнюю очередь судьба наследия Бажова связана с обновлением его визуализации. Проект такого обновления появился, и пришел он не со стороны художников и кинематографистов. Проект коренной визуальной трансформации горной мифологии Бажова как сердцевины геопэтики Урала, проект современный и чутко схватывающий тенденции развития и механизма функционирования массовой культуры, предложила писатель Ольга Славникова. Точнее, поскольку речь идет все же о литературе, она предложила новые сценарии визуализации образов Бажова.

В ее сложном многосоставном романе «2017», объединившем элементы антиутопии и памфлета, психологически углубленной любовной истории и авантюрного квеста, мы выделяем лишь узкий аспект: геопэтический [Абашев, Абашева 2012]. Действие романа разворачивается на Урале-Рифее, в Городе, в котором легко опознается Екатеринбург, в горных уральских ландшафтах, куда устремляются местные охотники за самоцветами – хитники. Этой ландшафтной среде, пространству действия, Славникова уделяет особое внимание, включив в романное поле своего рода очерк геопэтики «загадочного региона, где пейзаж непосредственно влияет на умы» [Славникова 2007: 78]. В основу этой геопэтики Славникова кладет горную мифологию Бажова. Горные духи в ее романе по-прежнему живут и действуют, являясь героям романа и в долинах горных речек и в техногенном мире Города, пребывая в странном симбиозе с человеческим обществом.

Свое видение Урала Ольга Славникова разворачивает в полемике с традиционным воспроизводством «уральского логотипа», как она называет то, что мы называем здесь визуальными клише декоративной фольклорности. Несколько едких страниц Славникова уделила традиционной официальной репрезентации Урала и ее носителям: поэтам-песенникам, коллекционерам, краеведам и самодеятельным художникам, всем патриотам родного края, стремящимся запечатлеть его образ. Обуреваемые «прекрасными порывами души», они «смутно чувствуют», что «каменная и индустриальная мощь» Рифея-Урала «чего-то хочет от них» [там же: 81]. Но их ответ сводится к бесконечному воспроизводству «реалистических» копий поверхностного слоя

уральской природы, которая сама предлагает «простой и узнаваемый рифейский логотип» [там же: 76]. В этот логотип входит и так же поверхностно понимаемый Бажов, и «красивая артистка в синих накладных ресницах и в зеленом кокошнике, что представляет Хозяйку в утренних спектаклях драмтеатра» [там же: 85].

Между тем «мышление истинного рифейца есть мышление фантастическое. Чем дальше от почвы, тем лучше!» [там же: 81]. Таким истинным рифейцем, по логике Славниковой, и был Бажов, заглянувший за поверхность Урала и открывший фантастический мир горных духов. Но в мире, где торжествуют копии поверхности, его духи превратились в узнаваемые логотипы вроде «синих накладных ресниц и <...> зеленого кокошника» Хозяйки Медной горы. В борьбе с логотипами Славникова заново перечитывает Бажова.

Когда говорят о стилистике Славниковой, общим местом служит утверждение о ее сходстве с Набоковым. Конечно, в ее прозе нетрудно обнаружить множество набоковизмов вроде бабочки с «сердитым выражением крыльев» на валуне [там же: 130]. Нередко и отдельные метафоры, и развернутые описания она строит по моделям Набокова. Но сама Славникова это видимое сходство отвергает: «Если читать внимательно, разница сразу бросается в глаза. Это все равно, что сравнивать паровоз с «Феррари». Паровоз был идеален для своего времени, он был прекрасен, он был могуч, он обладал абсолютной харизмой. Но сейчас это предмет антиквариата» [Славникова 01.03.2007]. К этому, не лишнему налета эпатажа (как же: Набоков – паровоз, а автор – «Феррари»), суждению стоит прислушаться. Тут важен и акцент на сугубой современности, и то, что для сравнения избраны медиасредства коммуникации в том широком смысле, в котором их понимал М. Маклюэн [Маклюэн 2003].

При всех чертах сходства с Набоковым Славникова – человек другой медиальной культуры, и эта культура наложила на ее поэтику сильнейший отпечаток. Вообще, повествование в «2017» насыщено кодами визуальности. Уже в первой фразе герой петляет среди извилистых луж, напоминающих матиссовых танцоров. Но не живопись, а экранная культура решительно превалирует в репертуаре ее визуальных кодов. Славникова – человек не только книжной и живописной, но и в значительной степени экранной медиакультуры. Недаром лексема «экран» в романе «2017» встречается, сошлемся на статистику, 44 раза в разнообразных конструкциях описаний.

Не менее часты в описательных фрагментах отсылки к кино.

Приведем для иллюстрации хотя бы несколько примеров. Лица хитников (уральские охотники за самоцветами), освещенные пламенем костра, превращаются в «дрожащее кино» [Славникова 2007: 90]; всматриваясь в глубину кристалла, где запечатлена драма его многосотлетнего роста, герой созерцает «окаменевшее кино» [там же: 100]; «снеговая целина была как экран телевизора, мерцающего на пустом канале» [там же: 253]. Этот ряд можно множить примерами едва ли не с каждой страницы романа, завершим его лишь еще одним: состояние голода вызывает оптические «спецэффекты» [там же: 134].

Этот последний пример ясно сигнализирует, к какого рода экранной визуальности отсылает нас Славникова, какого рода визуальный опыт повлиял на ее собственную оптику. Речь, конечно, идет о кино вполне определенного рода – это новейшее голливудское кино эпохи блокбастеров. Надо сказать, в тексте немало прямых отсылок к Голливуду. Помимо многочисленных употреблений эпитета «голливудский» или упоминаний о блокбастерах, встречаются и точные отсылки к источникам кинопечатлений. Например, фильм Роланда Эммериха «Универсальный солдат» (1992) с Жаном Клодом Ван Даммом, фильмы о Джеймсе Бонде и Индиане Джонсе – герой романа мечтает заняться чем-либо похожим на то, чем занят герой Спилберга.

Все эти отсылки не случайны. Собственно, они обнаруживают источники визуального опыта, повлиявшие на воображение и художественную оптику не только Ольги Славниковой, но и целого поколения писателей: американский кинематограф, обрушившийся на отечественного зрителя сначала в видеосалонах второй половины 1980-х, а вскоре заполнивший большой экран и телевидение России. Между тем именно в 1990-е на экране происходила настоящая революция визуальности, стершая грань между реальным и фантастическим, сделавшая фантастическое оптически даже более достоверным, чем реальное.

Девяностые годы в кино открыл фильм Джеймса Кэмерона «Терминатор 2: Судный день» (1991), а завершилось десятилетие «Матрицей» (1999) братьев Вачовски. Если Кэмерон впервые использовал компьютерную анимацию не технически локально, а как существенную часть всего произведения [Лещинский], то у братьев Вачовски компьютерная анимация не только стала тотальной основой визуальности фильма, но и философски была тематизирована в духе антиутопии: «реальный» мир предстал как

гиперреальная оптическая иллюзия. Кино девяностых годов сняло преграды перед визуализацией воображаемого, дав инструменты визуализации любых фантастических трансформаций, видений, кошмаров ночного сознания, образов фантастического будущего. Новые технологии визуализации уничтожили грань между воображением и реальностью. Видимым стало невидимое, невероятное, фантастическое. Визуальную статику сменил динамический поток трансформаций. Опыт новой экранной визуальности не прошел бесследно для литературы.

В романе Славниковой образы бажовской горной мифологии преломляются в этой медиальной среде, выходя из наложенной на них предшествующей традицией живописной статичности. Славникова создает сценарии визуализации в духе новейшей экранной культуры. Попросту говоря, она описывает, как могли бы выглядеть на экране фантастические персонажи Бажова.

Разумеется, Славникова не только формирует новые сценарии визуализации бажовской горной мифологии, она актуализирует ее глубинную семантику, обнажая хтоническую первооснову бажовских горных духов. У Бажова фантастические персонажи не только антропоморфны, они в какой-то мере социализированы и даже моральны. Горные духи благосклонны к добрым, честным и смелым труженикам и непримиримы к тем, кто их притесняет, неблагосклонны к нарушающим моральные принципы. У Славниковой горные духи чудовищны и стихийны, они существуют вне человеческих измерений добра и зла.

Они по-прежнему находятся в общении с человеческим миром, но потребность горных духов в людях имеет, в сущности, вампирическую природу. Мир горных недр по каким-то непостижимым причинам нуждается в дополнительной энергии, в особенной степени свойственной тем из рифейцев, кто испытывает внутреннее сродство с энергиями минерального мира. А сродство человека и недр есть коренное свойство Рифея-Урала, относящегося к тем «загадочным регионам, где пейзаж непосредственно влияет на умы» [Славникова 2007: 78], где «рудные и самоцветные жилы есть каменные корни» человеческого сознания [там же: 84]. Вампирическая основа отношений человека и мира горных духов выразительно обнаруживается в эпизоде, когда гроссмейстер хитников профессор Амфилогов вскрывает полную рубинов невероятной чистоты «корундовую жилу». В этот момент он «ощутил такую слабость, будто вся кровь его ушла на образование пурпурного разлома, этой спекшейся подземной красоты» [там же: 139].

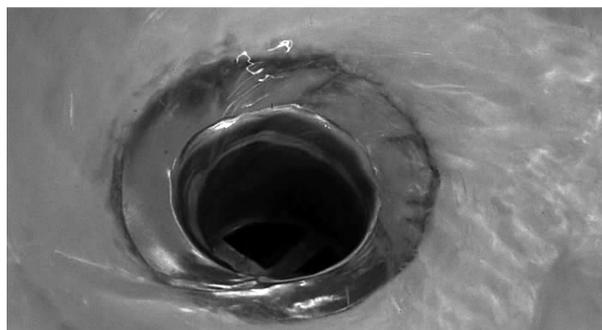
Предлагая подобные трактовки горной мифологии, Славникова не переписывает Бажова. Напротив, бережно относясь к семантике сказов, она актуализирует ее имплицитный мифопоэтический слой и в духе новой киномифологии интерпретирует ее предполагаемые внутренние связи и мотивации. Так, таинственная связь Танюшки и Хозяйки в сказе «Малахитовая шкатулка», ее необъяснимая в сказах способность перемещаться, менять облик, растворяться в камне дает основание для трактовки Хозяйки Медной горы в духе некоей фантастической матрицы. Она проецирует на поверхность копии, магнетически вселяется в реальных женщин, порождая в человеческом мире своих аватаров.

Но вернемся к сценариям визуализации персонажей Бажова, которые предлагает Славникова. Милая бажовская Огневушка Поскакушка у Славниковой превращается в Пляшущую Огневушку. И это не просто переименование. У Бажова Огневушка «девчоночка махонькая». Выныривая из сердцевины костра, она начинает плясать, постепенно расширяя круги: «Волосенки рыженькие, сарафанчик голубенький и в руке платочек, тоже с голуба. Поглядела <...> веселыми глазками, блеснула зубенками, подбоченилась, платочком махнула и пошла плясать» [Бажов 1984: 243]. Огневушка источает благодатное тепло. Когда Федюнька встречает ее зимой, вокруг пляшущей Огневушки оттаивает земля, распускаются цветы и наступает весна: «Жарынь, как в самый горячий день летом» [там же: 251].

У Славниковой Пляшущая Огневушка источает смертоносный космический холод<sup>2</sup>. Как только хитники, кому довелось с ней встретиться, разводят костер, «вдруг откуда-то снизу, точно из ракетной дюзы, вырвался бледный огонь – и вода в котелке <...> начинавшая кипеть, моментально превращалась в ноздреватый лед, похожий на кусок Луны. Лютой стужей задувало от магниевого белого костра, в котором обгорелые ветки схватывались, как железная сварная конструкция; все вокруг становилось будто черно-белое кино <...> На дне прозрачной белой ночи, слегка подернутой мыльными облаками, ледяной костер крутился, будто слив на дне большой остывающей ванны. Погасить <...> было невозможно: когда Колян по дурости, думая опередить студеную вспышку, кинул на <...> ветки полведра воды, она моментально, в разлете, застыла ледяной щепой, зацепившей развесистый куст, а мокрые лапы Коляна, с мясом приклеенные к тусклому железу, начали покрываться белыми крупитчатыми бородавками» [Славникова 2007: 245, 246].

Как видим, Славникова сохраняет основные мотивы описания персонажа: появление в костре, вихревое движение, постепенный рост существа. Неожиданным кажется, что Огневушка источает космический холод, «ледяное пламя». Но и этот мотив не произволен, он переведен из описания у Бажова Великого Полоза. У Бажова появление золотоносного змея связано и с источением нездешнего призрачного света: «не такой, как от солнышка, а какой-то другой», и с холодом. Когда Великий Полоз пересек речку, «вода сразу <...> замерзла по ту и по другую сторону» [Бажов 1984: 199]. То есть Славникова объединяет свойства двух функционально родственных персонажей: и Огневушка, и Полоз – золотоносные духи.

Прежде чем перейти к описанию внешности Огневушки, обратим внимание на коды визуальности в уже процитированном описании «ледяного костра», в котором является существо. Они экранные. Слепящий магниевый свет пламени превращает все вокруг в «черно-белое кино». Далее мы встречаемся с прямой киноцитатой. Неожиданное уподобление крутящегося вихрем «ледяного костра» сливу на дне остывающей ванны – это не что иное, как отсылка к хрестоматийному кадру из классического черно-белого триллера Альфреда Хичкока «Psycho» (1961) – ил. 11. Описание действия «ледяного костра»: вода, застывающая в разлете «ледяной щепой», руки, мгновенно покрывающиеся «крупитчатыми бородавками» иная, – напоминает многочисленные экранные сцены с криогенными эффектами. Например, сцены с участием мистера Фриза в фильме Джоэла Шумахера «Бэтмен и Робин» (1997) или сцену с разливом жидкого азота в «Терминаторе 2».



Ил. 11. Кадр из фильма А. Хичкока «Psycho» (1961)

На таком насыщенном отсылками к экранной визуальности фоне не выглядит неожиданным появление Огневушки. Ее облик радикально меняется в романе: «...закрутилась в снежном вихре легко одетая женщина ростом примерно полмет-

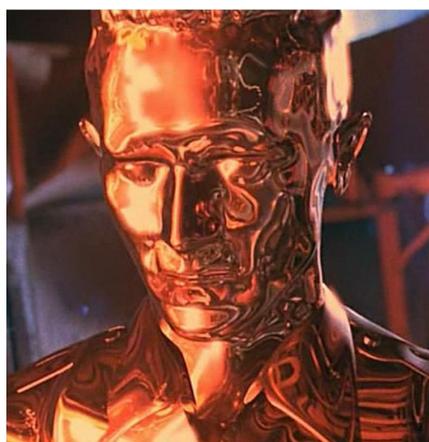
ра, меняющая форму, будто глина на гончарном круге; ее безбровое узкое личико с глазами, как капельки крови, было покрыто <...> прозрачной чешуей» [Славникова 2007: 246]. Один из хитников, увидевший фантастическое существо, разочарованно замечает, что Огневка совсем не красавица, как рассказывали: «морда» у нее, «будто у мутанта» [там же: 248].

Это замечание – как у мутанта – почти не оставляет сомнений, что у славниковской огневки есть прообраз в мире кино. Это несколько преобразованная женщина-мутант из вселенной героев Marvel Comics – Raven Darkholme или Mystique. Она появляется в фильмах «Люди Икс» (реж. Bryan Singer, 2000), «Люди Икс-2» (реж. Bryan Singer, 2003) и «Люди Икс: Последняя битва» (реж. Brett Ratner, 2006). У Mystique синяя кожа, чешуя на лице, ярко-желтые глаза. Она обладает также невероятной пластичностью и способна трансформироваться, «меняя форму, будто глина на гончарном круге».

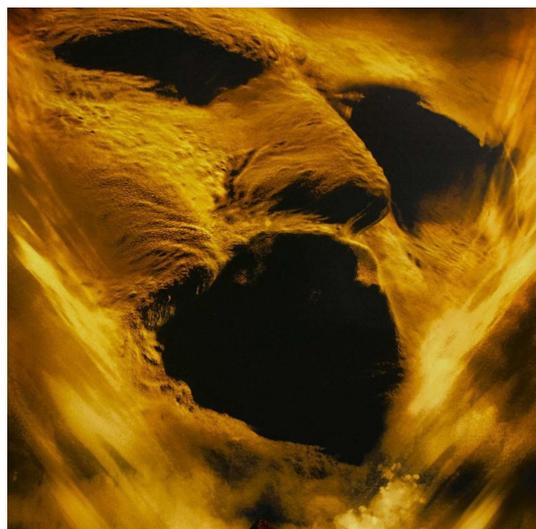
Не менее радикально меняется сценарий визуализации еще одного персонажа из бажовского горного пантеона. Золотой Волос, дочь Великого Полоза, красавица с длинной золотой косой, у Славниковой превращается в Златовласку. Это

трехметровая женщина-монстр с «клубящейся жидким золотом безглазой головой». Действие «рифейской Горгоны» смертоносно: «Изредка на лице существа, похожем на обтянутый тканью кулак, все-таки разверзались стеклянны трещиноватые глазищи – и тогда зарвавшийся старатель, обливаясь потом и смертельным трепещущим светом, мгновенно превращался в золотую скорченную статую» [Славникова 2007: 384]. В этом описании очевидны два следа кинокода: «клубящаяся жидким золотом безглазая голова» и «лицо похожее на обтянутый тканью кулак».

Клубящаяся жидким золотом голова напоминает трансформации киборга из жидкого металла в фильме Джеймса Кэмерона «Терминатор-2. Судный день» (1991) – *ил. 12*. А лицо, похожее на обтянутый тканью кулак, – удачное определение визуального клише множества фильмов, когда монструозное лицо формируется из аморфной субстанции, вроде песка или воды, или проявляется на стене. Подобная сцена есть в том же «Терминаторе 2» или в «Мумии» (реж. Stephen Sommers, 1999) – *ил. 13*. Ну и, конечно, превращение старателя в «золотую скорченную статую» также напоминает множество окаменений в фильмах.



Ил. 12. Кадры из фильма Д. Кэмерона «Терминатор-2. Судный день» (1991)



Илл. 13. Кадры из фильмов «Терминатор-2» (1991) Д. Кэмерона и «Мумия» (1999) С. Соммерса

Наконец, радикальную трансформацию переживает у Славниковой главный персонаж бажовской горной мифологии – Медной Горы Хозяйка. Каменная девка Славниковой нимало не похожа ни на «красивую артистку в синих накладных ресницах и в зеленом кокошнике, что представляет Хозяйку в утренних спектаклях драмтеатра» [Славникова 2007: 84], ни на царственную Тамару Макарову в фильме А. Птушко, ни на красавицу в зеленом на многочисленных иллюстрациях к сказам Бажова.

Славникова решительно разрушает сложившееся визуальное клише главного персонажа бажовских сказов. Хозяйка Медной горы в ее подлинном обличье оказывается чудовищной «слепой и лысой кремниевой куклой» с «головой-яйцом» и «светлыми гранеными глазами» [там же: 266, 282, 533]. Четырехметровый каменный истукан живет своей непостижимой жизнью, передвигаясь в темноте подземных полостей и чутко улавливая малейшие колебания в настроениях и помыслах хитников, попавших в круг ее магического влияния.

Каменная девка в романе предстает как своего рода порождающая матрица [там же: 282]. Она продуцирует на поверхности свои призрачные копии, является хитникам в снах, направляя их волю и желания. Хозяйка может вселиться в любую женщину. Ничем внешне не примечательная, такая женщина магнетически действует на избранников Каменной девки. Для них ее черты будто намагничиваются и «складываются в родной и желанный облик» [там же: 86].

В романе Славниковой Каменная Девка является герою-мастеру, одаренному видением души камня, в лице Татьяны-Екатерины – Славникова объединяет имена бажовских героинь из сказов

«Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок» и «Горный мастер». Внешне она ничем не примечательна. По иронии романа традиционный, логотипный, облик Хозяйки передан жене славниковского мастера. Властная и удачливая бизнес-леди, статная красавица в ожерельях из изумрудов, в обтягивающих платьях, Тамара преданно любит героя. Но он захвачен губительным магнетизмом аватара Каменной девки. «Неправда, будто Хозяйке Горы нужно от человека камнерезное мастерство, – углубляет Славникова мотивы сказов. – В действительности ей, как всякой женщине, нужна любовь – но только настоящая, того особого и подлинного состава, формула которого еще никем не получена» [там же: 86]. Это губительная вампирическая любовь, «неизвестным способом» превращающая избранников Каменной девки в «биологический, природный элемент» мира горных недр [там же: 277]. Та же судьба ждет и женщин, аватаров Хозяйки. Длительное сосуществование меняет их природу, и постепенно они трансформируются в феномены минерального царства.

Как видим, Славникова радикально переосмысляет бажовскую горную мифологию в духе неомифологий массовой культуры, создающей целостные объединенными внутренними связями фантастические миры, переплетенные с миром реальным. Она черпает в них мотивы (такие как вампиризм, матрица), но отнюдь не произвольно. Этими мотивами она актуализирует глубинную семантику и возможности бажовской горной мифологии, демонстрируя ее мощный суггестивный потенциал. Преломляя горную мифологию Бажова в среде новой медиальной культуры, Славникова отказывается не от Бажова, а от поверхностных логотипов бажовского мира.

Что сделала Славникова своим романом? В сущности, она предложила перспективный проект включения Бажова в процессы производства массовой культуры, сделала *сильный* шаг по пути превращения бажовских образов в то, что называют «вселенной» в том смысле, в каком говорят о вселенных DC Comics или Marvel Comics. В семантической, нарратологической и визуальной интерпретации Славниковой мир горных духов Бажова мог бы развиваться в нечто подобное, становясь семантической платформой для трансмедиального продуцирования многообразных продуктов массовой культуры.

В более широком смысле сценарии визуализации горной мифологии Бажова, предложенные Славниковой, проявляют общую тенденцию к усилению в современной прозе интермедиальных взаимодействий.

Как-то отвечая на вопрос об отношении к фантастике, Алексей Иванов заметил, что отказавшись от своего дебютного жанра, он сохраняет в своей прозе «настроение фантастики». При этом, пытаясь передать ощущение фантастической «многомерности мира», писатель обращается к опыту новой экранной визуальности, который просто неизбежен для современного автора. «Все мы до такой степени <...> изнасилованы Голливудом, – развивает мысль А. Иванов, – что хочется поневоле каких-нибудь конкретных красок этой многомерности. А найти такие краски можно только в фантастике. То есть в принципе можно и в реализме видеть эту многомерность, но там она более завуалирована, более погружена в контекст реальности <...> менее красочна, менее выразительна» [Иванов 2004]. Речь здесь, конечно, идет о новой экранной визуальности, стершей грани между фантастическим и реальным, видимым и невидимым и давшей эффект особо интенсивной наглядности: «конкретность», «яркость», «красочность». Причем опыт этой визуальности почти принудителен: «хочется поневоле».

Алексей Иванов выразил здесь не только свои художественные пристрастия, но и опосредованно сформулировал общую тенденцию современной прозы нового поколения. Ее поэтика, ее художественная оптика формируются под сильным влиянием интермедиальных взаимодействий<sup>3</sup>, и прежде всего для нее характерна ориентация на визуальность современной экранной культуры. Проза О. А. Славниковой эту тенденцию лишь демонстрирует особенно отчетливо и художественно убедительно.

### Примечания

<sup>1</sup> Конечно, исследование визуальных репрезентаций творчества Бажова ведется. Но при этом визуальный компонент почти не вводится в проблемное отношение с текстами.

<sup>2</sup> В другом месте у Славниковой встречается традиционное, почти цитирующее соответствующий фрагмент сказа описание Огневушки: «...ему, как и многим, приходилось видеть слабые феномены в кострах, когда огонь, раскрошив, как вафли, пышущие хрупкие уголья, вдруг словно привставал на цыпочки и принимался танцевать, превращая лица артельщиков в дрожжащее кино» [Славникова 2007: 90].

<sup>3</sup> Об интермедиальности как одном из векторов развития современной прозы см.: [Сидорова 2006; Абашева, Чащинов 2014].

### Список литературы

Абашев В. В. Абашева М. П. Литература и география: Урал в геопэтике России // Вестник Пермского университета. Сер. «История». 2012. №2(19). С. 143–151.

Абашева М. П. Чащинов Е. Н. Урбанизм Анатолия Королева (о романе "Эрон") // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 1(25). С. 137–144. (см. в данном выпуске).

Бажов П. П. Письмо к Е. А. Пермяку от 12.05.1946 // Объединенный музей писателей Урала. Ф.2 (Фонд Бажова). Ед. хр.: НВФ 5108 (Копии писем П. П. Бажова Е. А. Пермяку, 1940–е гг.). Л. 101–102.

Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. М.: Правда, 1984. 480 с.

Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд. дом «Сократ», 2007. 640 с.

Жердев Д. Поэтика сказов П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, 2007. С. 305–316.

Иванов А. «Мы все изнасилованы Голливудом...»: интервью Александру Гаврилову // Книжное обозрение. 2004. 14 марта. URL: <http://ivanproduction.ru/intervyu/vse-myi-iznasilovanyi-gollivudom.html>. (дата обращения: 14.02.2014).

Лецинский В. Terminator-2: первый фронт. URL: <http://rus.625-net.ru/625/1994/03/term2.htm> (дата обращения: 20.02.2014).

Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Издательство «Канон-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2003. 464 с.

Сидорова А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. URL: <http://www.asu.ru/files/>

documents/00002748.pdf (дата обращения: 18.02.2014).

Славникова О. А. 2017: роман. М.: Вагриус, 2007. 544 с.

Славникова О. А. Острые странности мира: интервью Ю. Володарскому. 01.03.2007 // Портал о современной культуре «ШО». URL: <http://sho.kiev.ua/article/953> (дата обращения: 19.02.2014).

Таубер В. Потайное слово Бажова // Детская литература. 1969. №1. С. 52–54.

Юренев Р. Шаг к освоению цвета. «Каменный цветок» Александра Птушко // Юренев Р. Книга фильмов. Статьи и рецензии разных лет. М., 1981. С. 97–102.

Avito. URL: [http://www.avito.ru/moskva/kolleksionirovanie/hozyayka\\_mednoy\\_gory\\_v\\_rol\\_i\\_tamary\\_makarovoy\\_dz\\_279632806](http://www.avito.ru/moskva/kolleksionirovanie/hozyayka_mednoy_gory_v_rol_i_tamary_makarovoy_dz_279632806) (дата обращения: 17.02.2014).

## INTERMEDIAL TRANSFORMATIONS OF P. P. BAZHOV'S MOUNTAIN MYTHOLOGY IN THE NOVEL "2017" BY OLGA SLAVNIKOVA

Vladimir V. Abashev

Head of Journalism and Mass Communication Department  
Perm State National Research University

The article focuses on the problem of visualization of Pavel Bazhov's mountain mythology images. It is claimed that a great many visual representations of Bazhov's tales (*skaz*) fantastic characters in book illustrations, fiction and animated films, porcelain figurines and decorative and applied arts are archaic and do not respond to the demand of modern culture, thus, degenerating into kitsch. The visual representations of Bazhov's images have been reproducing the clichés developed in the Soviet visual culture of the 1940-1950-s and have focused on the Russian XIX century painting traditions. The key role in the mentioned clichés production belongs to Alexander Ptushko's film "The Stone Flower" (1946) and the porcelain figurines of the 1950-s. A major condition for actualization of Bazhov's creativity is in renovation of its visual representations. Such a renovation project is presented by the description of the characters in the novel "2017" by Olga Slavnikova. In counterbalance to the present perception stereotypes Slavnikova creates new scenarios for Bazhov's characters' visualization in keeping with the latest screen culture based on computer animation.

**Key words:** P. P. Bazhov; O. A. Slavnikova; intermedial studies; visual effect; cinematography; screen culture.