

ЗЛОВЕЩЕЕ В СКАЗАХ БАЖОВА

THE UNCANNY IN BAZHOV'S TALES

P. P. Bazhov's tales are considered through the prism of S. Freud's theory of the uncanny (*Unheimlich*). The analysis focuses on the previously unstudied motifs of death and sexuality in the tales and connects the inner atmosphere of *Malachite Casket* with the atmosphere of fear and terror, which accompanied the creation of tales, as well as substantiates the new interpretation of *The Mistress of the Copper Mountain* as an alternative to the nationalism of Stalin's epoch. The phantasm of escape, clearly present in the tales, corresponds to the situation of escape from Soviet history. The elimination of historical traumas by means of sinister images connects Bazhov's creative work to magical historicism (A. Etkind). Bazhov's tales were at once frightening for the Soviet reader, as they told of death, fatal temptation and paralyzing impotence in one's hometown, but also soothing, since they made it possible to articulate the trauma resulting from the historical loss of local culture and the fear of grand motherland. Thus, Bazhov's tales resonated within the Soviet individual and the collective unconscious. This can explain the success of *Malachite Casket* with generations of Soviet people and the tale's cultural untranslatability.

Key words: 20th century Russian literature; Soviet society; S. Freud; P. P. Bazhov; *Malachite Casket*; motif analysis.

Сказы П. П. Бажова рассматриваются в контексте теории З. Фрейда о зловещем (*Unheimlich*). Предлагаемый анализ позволяет выделить такие, ранее не становившиеся предметом специального рассмотрения мотивы сказов, как смерть и сексуальность, связать внутреннюю атмосферу «Малахитовой шкатулки» с атмосферой страха и террора, сопутствовавшей рождению сказов, а также обосновать новую интерпретацию Хозяйки Медной Горы как своеобразной альтернативы национализму сталинской эпохи. Фантазм бегства, отчетливо проявившийся в сказах, соотносится с ситуацией бегства от советской истории. Вытеснение исторической травмы через зловещие образы помещает сказовое творчество Бажова в контекст тенденции «магического историзма» (А. Эткинд). Сказы пугали советского читателя зрелищем смерти, губительного соблазна и парализующего бессилия в родном месте и одновременно успокаивали тем, что позволяли артикулировать травму исторической утраты локальной культуры и страха перед «большой»

Родиной. Таким образом, сказы Бажова вступали в контакт с советским индивидуальным и коллективным бессознательным. Этим можно объяснить популярность «Малахитовой шкатулки» среди советских поколений и практическую культурную непереваемость сказов.

Ключевые слова: русская литература XX в.; советское общество; З. Фрейд; П. П. Бажов; «Малахитовая шкатулка»; мотивный анализ.

Жанр бажовских сказов изначально противоречив, поскольку в его основании лежат трудносовместимые установки сказочной и несказочной прозы [подробнее об этом см.: Михнюкевич]. По определению В. Терраса, сказ «предполагает нейтральную территорию между сказкой с ее открыто фантастическим содержанием, и былью, маркирующей содержание как “правду”... Сказ, однако, содержит дополнительную информацию, помещая повествование... на границу между повседневным речевым событием... и произведением устного искусства, способным пережить свое время и передаваемым из поколения в поколение» [Terras, p. 420]. В то же время, несмотря на утверждения Бажова о том, что сказы основаны на дореволюционном рабочем фольклоре, современные фольклористы полагают, что, скорее, опираясь на достаточно разрозненные и фрагментарные фольклорные предания, автор «Малахитовой шкатулки» сплотил их в целостную мифологию прежде всего своей собственной творческой фантазией [см. об этом: Блажес, 2003, с. 3].

Промежуточное положение сказов Бажова между сказкой и былью предопределило ту специфическую роль, которую они приобрели в советской и особенно в детской литературе. Бажову удалось одновременно отозваться на несколько, на первый взгляд, противоречащих друг другу задач, поставленных перед советским писателем для детей. С одной стороны, его сказы «от первого лица» формировали исторические представления о тяжелой жизни уральских рабочих в дореволюционной России. В этом качестве сказы служили псевдодокументальным подтверждением того дискурса о русской истории, который отвердел до состояния идеологической догмы в культуре 1930-х гг. Вместе с тем, они в полной мере соответствовали той модели социалистического реализма, которая была выдвинута в докладе Горького на Первом съезде советских писателей и предполагала фактическое обращение к классово понятому фольклору в качестве литературного образца. Нельзя не увидеть в сказах Бажова и наилучшее воплощение тех, большей частью комических, попыток создания «нового фольклора» (или фейклора), символами которого стали «новины» Марфы Крюковой и песни Джамбула Джабаева¹. Сказы Бажова оказались особенно востребованы в связи с острым дефицитом «рабочего фольклора», долженствующего воплощать классовое сознание пролетариата, в то время как огромное большинство

¹ Об отношении Бажова к соцреализму см.: [Круглова]. О роли фольклора в сталинской культуре см.: [Миллер; Богданов; Юстус; Джамбул Джабаев...].

(псевдо)фольклорных текстов в литературе 1930-х гг. принадлежали к крестьянскому фольклору, вступая в противоречие с насаждаемой культурной гегемонией пролетариата.

Вместе с тем, широкая популярность сказов Бажова вряд ли объяснялась резонансом с требованиями соцреализма. Дело даже не в том, что сказы создавали оригинальный и яркий мир фантазии – то же самое можно сказать и о сказках А. Толстого, Л. Лагина, Н. Носова или повестях Л. Кассиля. Рискну утверждать, что именно в силу промежуточного положения между сказочной и несказочной прозой сказы Бажова обладали более выраженным терапевтическим эффектом – они не только, подобно сказке, уводили читателя в мир фантазии, но и предлагали квазиреалистическое (на самом деле, фантастическое, или, точнее, символическое) разрешение психологических – и, как я постараюсь доказать, социальных кризисов, не угадываемых детьми, но отчетливо осязаемых взрослыми читателями Бажова. «Двойное кодирование», позволяющее читать текст на разных уровнях – буквальном и метафорическом – ни в коей мере не уникально для советской детской литературы, однако, бажовские сказы довольно плохо поддаются метафорической или аллегорической интерпретации. Их воздействие на взрослого читателя, скорее, кроется на уровне бессознательного.

Советская готика

Историю создания «Малахитовой шкатулки», хорошо известную специалистам, сам Бажов по понятным причинам не выпускал за пределы семейного круга. Она, однако, проливает свет на то психологическое состояние, которое запечатлелось, помимо воли автора, в сказах. Основная часть сборника была написана с января 1937 до начала 1938 г., т. е. в разгар Большого террора, когда он был уволен со службы в Свердловском книжном издательстве и исключен из партии за «прославление врагов народа» в написанной им книге «Формирование на ходу: К истории Камышловского 254-го 29-й дивизии полка» (Свердловск : Свердл. обл. кн. изд-во, 1936). Не следует забывать и о том, что Бажов в прошлом был активным эсером (проходил по списку эсеров в Думу) и за это уже однажды его исключали из партии в 1933 г. (позднее восстановлен). Кроме того, у него за плечами была многолетняя служба преподавателем в Пермской духовной семинарии, а также пребывание на территории Томского урмана, находившегося под контролем Колчака. Куда меньшего «послужного списка» было более чем достаточно для длительной командировки в ГУЛАГ. Внук Бажова, Егор Гайдар, так описывал дальнейшее:

В 1938-м его исключили из партии, сняли с работы. Потом получил повестку из НКВД: явиться в такой-то кабинет. Понятно, что ничего хорошего от вызова не ждали. Бабушка сложила Павлу Петровичу

«арестный чемоданчик». Обнялись, попрощались – и он пошел. Сидит у кабинета. Проходит час, другой, день к концу – не вызывают. Кто-то другой начал бы метаться, сунулся бы в соседний кабинет. Но дед был человеком мудрым. Взял тихонько свой чемоданчик, вышел, вернулся к себе на Чапаева, 11, запер калитку – и год с лишним на улицу не выходил. Копался в огороде, вечерами разбирал бумаги: с двадцатых годов записывал уральский фольклор. Бабушка тоже из дому не выходила. С ними жила бабушкина сестра, Наталья Александровна, учительница – она стала «связью с миром». Затаились. Жили с огорода плюс крошечная зарплата Натальи Александровны. Потом оказалось, что это было правильное решение. В Свердловском НКВД как раз начались перекрестные репрессии: сажали следователей 1937 г. В чехарде и бардаке про Бажова забыли. А он про себя не напоминал. Бумаги, которые дед разбирал, оформились в знаменитую «Малахитовую шкатулку». По сути, Бажов написал ее за эти полтора года, ожидая ареста [цит. по: Нахамкин].

Обстоятельства создания «Малахитовой шкатулки» объясняют уникальное место этой книги – ведь это чуть ли не единственное зловещее по своей эмоциональной тональности произведение среди ликующего оптимизма советской детской литературы. Готический колорит сказов, на первый взгляд, оправдан изображением «мрачного дореволюционного прошлого». Однако не изображение рабочих как жертв классовой эксплуатации играет главную роль в создании этого колорита. Как и многие другие тексты, авторы которых пытались отвлечься с помощью творчества от переживаемого травматического опыта, «сказы старого Урала» несут на себе отпечаток террора и страха, проступающий, по преимуществу, не в реалистических, а в фантастических мотивах и образах. Можно даже предположить, что та популярность, которую сказы Бажова приобрели во время войны, особенно во взрослой аудитории, объясняется как раз скрытой в них травмой. Позволю себе предположить, что в фантастических образах сказов происходит *возвращение вытесненного* – вытесненной травмы террора, вытесненного ожидания ареста – и именно благодаря этому возвращению «Малахитовая шкатулка» наполняется такой беспрецедентной для советской (а особенно детской) литературы *жутью*. Жуткое или зловещее (*Unheimlich*) определялось Фрейдом именно как возвращение психологически вытесненного и репрессированного в неузнаваемом, часто фантастическом виде [Фрейд]. Эта эстетическая категория не чужда мировой детской литературе (достаточно вспомнить Гарри Поттера) [см.: Trites; Coats; Zipes], но практически никогда не обсуждалась в контексте советской детской словесности. Трудно найти материал, более подходящий для такого обсуждения, чем сказы Бажова.

В интерпретации Фрейда, «зловещее – это тот род жуткого, который восходит к давно известному, издавна знакомому»; «... страшное есть нечто когда-то вытесненное, а ныне возвращающееся. Этот род

страшного и оказался бы зловещим, причем совершенно независимо от того, было ли само оно изначально страшным или же сопровождалось каким-то иным аффектом... если тайная природа зловещего действительно такова, то нам становится понятно, почему в языковом употреблении *das Heimliche* может переходить в свою противоположность, *das Unheimliche*, ибо зловещее это в действительности не является чем-то новым или чуждым: это, напротив, нечто издавна известное душевной жизни, отчужденное от нее лишь под действием процесса вытеснения». Уточняя, что имеется в виду под «вытесненным, а ныне возвращающимся», Фрейд называет такие разнородные культурные и психологические элементы, как следы анимизма и магии, «чрезмерное акцентирование психической реальности в ущерб материальной» (или «всемогущество мысли»), страх смерти, различные формы удвоения личности (маски, куклы, двойники) и кастрационный комплекс (часто выражающийся в мотивах отрезанных конечностей и головы). Особую роль приобретает в этом контексте амбивалентное отношение к женской сексуальности, сочетающее в себе страх и влечение.

Любопытно, что Фрейд использовал сказочные идиомы при описании сексуальных аспектов зловещего. По его уточняющей характеристике, «зловещее впечатление часто и легко производится тогда, когда размываются границы между фантазией и действительностью, когда перед нами предстает вдруг наяву нечто такое, что до сих пор мы считали принадлежащим царству фантазии». Поэтому Фрейд не считает волшебные сказки с их четкой установкой на «нарочитую и поэтическую фикцию» [Пропп, с. 81] формой зловещего: «Сказка вообще часто ставит себя на анимистическую точку зрения всемогущества мысли и желания, и однако я не сумел бы назвать ни одной настоящей сказки, в которой имелось бы нечто зловещее». С этой точки зрения, именно бажовский сказ с его неопределенно-размытой границей между былью и вымыслом куда ближе к зловещему. Недаром Бажов так методично усиливает эффект достоверности фантастического точными географическими указаниями, названиями уральских поселков, рудников, гор и лесов. Он так же щепетильно называет или описывает владельцев и управляющих заводов во время действия сказа, чем задает (квази)историческую рамку, в сущности, противоречащую внеисторическому хронотопу волшебной сказки.

Вместе с тем, несмотря на иллюзию историчности и реалистичности, бажовские сказы сохраняют важные аспекты сюжетной структуры волшебных сказок. В частности, большинство сказов основано на сюжетной модели испытания (с последующей наградой или наказанием), осуществляемого над молодыми героями, как юношами, так и девушками, волшебным помощником. Как правило, в качестве волшебного помощника выступает Хозяйка Медной Горы, аналогичную функцию выполняют Синюшка, Огневушка-поскакушка, Голубая Змейка или Великий Полоз (притом, что последние три также

выступают в роли хранителей золота). В то же время именно эти персонажи и становятся у Бажова главными воплощениями зловещего.

Медной Горы Хозяйка, хранительница и царица всех подземных богатств, нередко появляющаяся в виде такого хтонического существа, как ящерица, – это, безусловно, самый зловещий из бажовских персонажей. В одних сказах она изображается как зрелая женщина, в других – как молодая девушка, при том что ее коса никогда не скрыта платком – что явно указывает на то, что она не замужем: «Спиной к парню, а по косе видать – девка. Коса ссиза-черная и не как у наших девок болтается, а ровно прилипла к спине» («Медной Горы Хозяйка»).

«Ссиза-черный» цвет в сочетании с черными глазами намекает на неславянское происхождение Хозяйки, что подтверждает и такая фраза из того же сказа: «Слыхать – лопочет что-то, а по-каковски – неизвестно, и с кем говорит – не видно». Этот мотив восходит к памяти о коренном населении Урала, вытесненном на север в процессе колонизации XVI–XVII вв. Эта легенда отражается в самых ранних сказах Бажова, таких как «Дорогое имячко» (1936) – с историей о «девке Азовке» из племени «старых людей» (оборот, устойчиво используемый Бажовым для описания коренного населения), закрывшейся в Азов-горе, чтобы оплакивать своего умершего жениха и хранить его несметные сокровища. В автокомментарии «У старого рудника» (1940) Хозяйка Медной Горы прямо соотносится с «девкой-Азовкой».

«Инородство» сочетается с другим важным аспектом в изображении Хозяйки – ее ассоциацией с «нечистыми», дьявольскими силами. Как отмечал В. В. Блажес, в образе Хозяйки угадываются черты «полудницы, буканушки, кикиморы и пр. неведомой и нечистой силы из народной демонологии <...> Во внешнем облике Хозяйки отражена ее двуединая сущность: Степан видит перед собой и прекрасную девушку, и создание демоническое, опасное. Чуть позже он поймет, что Малахитница – настоящий оборотень (“вместо рук-ног у нее лапы зеленые стали, хвост высунулся, по хребтине до половины черная полоска, а голова человечья”) и скажет: “Тьфу ты, погань какая!”» [Блажес, 2007, с. 252]. Недаром о Степане, которому Малахитница помогает, говорят, что он «душу нечистой силе продал» («Медной Горы Хозяйка»); подаренные Хозяйкой бусы ощущаются «как лед кругом шеи-то и не согреваются нисколько», причем именно в тот момент, когда надевающая их Настасья, жена Степана, «пойдет в церкву или в гости куда» («Малахитовая шкатулка»); и ни крест, ни молитва не смогут уберечь злодеев от Хозяйкиных зверей (или ее звериных инкарнаций) – волшебных кошек, глаза у которых украли золотоискатели («Сочневы камушки»).

Однако наиболее точно Хозяйку характеризуют три важнейших мотива, связываемые Фрейдом со зловещим: сексуальная власть, ассоциация со смертью и исходящая от нее угроза кастрации / лишения власти.

Сексуальность

Разумеется, отсылки к сексуальности в сказах Бажова могут быть только косвенными – и в силу советского цензурного пуританизма, и в силу оформившейся уже после первой публикации ориентации сказов на детскую аудиторию. Однако, и непрямые мотивы достаточно красноречивы, чтобы не упустить их из виду.

Не только сама Малахитница, но и весь мир подземных дворцов, лесов и лугов, сделанных из драгоценных камней, неизменно изображается как мир небывалой красоты: «Деревья стоят высоченные, только не такие, как в наших лесах, а каменные. Которые мраморные, которые из змеевика-камня... Ну, всякие... Только живые, с сучьями, с листочками. От ветру-то покачиваются и голк дают, как галечками кто подбрасывает. Понизу трава, тоже каменная. Лазоревая, красная... разная... Солнышка не видно, а светло, как перед закатом. Промеж деревьев-то змейки золотенькие трепыхаются, как пляшут. От них и свет идет. И вот подвела та девица Данилушку к большой полянке. Земля тут, как простая глина, а по ней кусты черные, как бархат. На этих кустах большие зеленые колокольцы малахитовы и в каждом сурьянная звездочка. Огневые пчелки над теми цветками сверкают, а звездочки тонехонько позванивают, ровно поют» («Каменный цветок»); или: «Отворил он – что такое? Палата перед ним, каких он и во сне не видал» («Две ящерицы»). Однако, те, кто познал красоту, вскоре ощущают ее смертоносный эффект – что, конечно, наиболее осязаемо представлено образом Каменного цветка: те, кто «цветок каменный видали, красоту поняли». Однако в «Каменном цветке» звучит и предупреждение: «Слыхал, что есть такой цветок. Видеть его нашему брату нельзя. Кто поглядит, тому белый свет не мил станет» («Каменный цветок»).

Таинственный каменный цветок своей формой напоминает дурман (ядовитый цветок из семейства белладонных), который, как не раз упоминают персонажи Бажова, расцветает в Змеиный праздник. Этот праздник приходится на 25 (12) сентября и, по видимому, является северной версией традиционных в языческих культурах осенних ритуалов, посвященных женской силе², что естественно связывает и цветок, и Хозяйку с символами сексуальности. Даже не вдаваясь в сугубо фрейдистские интерпретации символизма цветка³, очевидно, что Хозяйка излучает сексуальные чары и то,

² Выразительной параллелью к Змеиному празднику может послужить празднование Параскевы Пятницы (28 октября), который считается примером двоеверия, подменившего культом христианской святой куда более древние славянские ритуалы, посвященные Мокоши. Во время Змеиного праздника, как и на Параскеву Пятницу, запрещена всякая женская работа [см.: Hubbs, p. 116–123]. Та же исследовательница указывает на связь мотива змеи с сексуальностью: «Луна – дождь – плодородие – женщина – змея [эта цепочка мотивов] служит означаемым смерти и возрождения в фольклоре, окружающем как Бабу Ягу, так и европейские гадания по фазам Луны» [Ibid., p. 45].

³ «Цветение и цветы символизируют женские гениталии, в особенности девственность» [Freud, p. 158].

что эти чары откровенно опасны. Так, например, в сказе «Жабреев ходок» возникает описание каменных губ, заманивающих центрального героя в глубину горы – сексуальный подтекст этого мотива вполне очевиден.

Считается, что Хозяйка помогает исключительно неженатым мужчинам («Женатым я не пособляю», говорит Хозяйка в «Травяной западенке»), однако в «Медной Горы Хозяйке» она предлагает Степану жениться на «каменной девке», несмотря на то, что он уже женат, вступая в соперничество с его женой и первой оплакивая смерть возлюбленного.



В «Горном мастере» сходная ситуация повторяется уже с новым героем – Данилой. Когда его молодая жена, Катя, которую он оставляет сразу после свадьбы ради Хозяйки, приходит за ним в подземное царство, Данила должен сделать выбор между двумя мирами и двумя женщинами: «Ну, Данило-мастер, выбирай – как быть? С ней пойдешь – все мое забудешь, здесь останешься – ее и людей забыть надо» («Горный мастер»).

Каким бы ни был исход соперничества Хозяйки с земными женщинами (и Степан, и Данила возвращаются к своим женам), в обоих случаях неизменной остается эмоциональная привязанность Малахитницы к мастерам, не проходящая и после их смерти. Не случайно Хозяйка фактически становится приемной матерью дочери Степана, Танюшки, появляясь в доме Степана после его смерти в облике «странницы», обучающей девочку вышивать бисером и называющей ее «доченькой». Более того, Танюшка наследует сексуальную магию Хозяйки, в буквальном смысле ослепляя мужчин, от «хитника» до петербургского аристократа, когда она появляется перед ними в украшениях, подаренных Хозяйкой ее матери (и от которых та так страдала).

Отчетливые сексуальные мотивы окружают и других духов гор – таких, как Синюшка, появляющаяся в облике то дряхлой старухи, то прекрасной девушки; Огневушка-поскакушка, танцующая в пламени; Змеевка, рыжеволосая дочь Великого Полоза; Голубая Змейка, появляющаяся в облике женщины, плывущей над землей в облаке золота, сопровождающем ее с одной стороны, и облаке черной пыли и золы – с другой. Как правило, все эти волшебные существа, несмотря на связь с миром камня, маркированы мотивами света, тепла и огня, что опять-таки оправдывает сексуальные обертоны. В случаях Змеевки и Огневушки все эти мотивы также оправданы метафорической ассоциацией с золотом. Но Хозяйка обладает властью над всеми рудами и минералами, кроме золота, так что ассоциация между золотом и пламенем к ней явно не относится. Но даже эта «каменная девка»,

часто являющаяся в облике холоднокровной ящерицы или змеи, так же часто сравнивается с подземным солнцем и изображается с огненным цветком в руке:

– А она сердитая? – спрашивает опять Таятка, а Полукарпыч и давай тут насказывать про Хозяйку, ровно он ей родня либо свойственник. И такая, и сякая, немазаная-сухая. Платье зеленое, коса черная, в одной руке каелка махонькая, в другой цветок. И горит этот цветок, как хорошая охалка смолья, а дыму нет. Кто Хозяйке поглянется, тому она этот цветок и отдаст, а у самой сейчас же в руке другой появится («Таяткино зеркальце»)

Даже Хозяйкин подарок семье Степана – малахитовая шкатулка – как огонь, сияет из подпола; но этот огонь освобожден от всяких связей с золотом, оставаясь исключительно в сфере сексуального.

Все эти символы зримо воплощают женскую силу Хозяйки Медной Горы. Коротко говоря, Хозяйка и другие магические героини сказов воплощают Эрос Урала. Поскольку «старый Урал» предстает у Бажова территорией, исполненной неисчерпаемых природных богатств и ставшей первым почти исключительно индустриальным краем, в художественной географии сказов нетрудно усмотреть мифологическую параллель к СССР 1930-х гг. с доминирующей идеологией индустриализации и покорения природы. Характерно при этом и то, что заводы – в отличие от индивидуальных мастеров – практически во всех сказах вступают в конфликт с Хозяйкой. Иначе говоря, индустриализация и Эрос земли оказываются несовместимы.

Отсюда – следующий важный мотив в освещении Малахитницы: смерть.

Смерть

И Хозяйка, и Синюшка, и отчасти Змеевка воплощают неотделимость Эроса от Танатоса с явным превалированием последнего. Хозяйкин цветок недаром сделан из холодного камня, что указывает на смерть наряду с сексуальностью. Важна и прямая связь Хозяйки с малахитом: она одета в малахитовое платье, из малахита сделан каменный цветок, да и саму Хозяйку нередко называют Малахитницей. И сам малахит, и особенно его пыль многократно определяются Бажовыми как ядовитые: «И то сказать, нездорово это мастерство, с малахитом-то. Отрава чистая» («Каменный цветок») – что, естественно, переносится и на Хозяйку Медной (т. е. малахитовой) Горы: «Медну хозяйку хоть видеть не довелось, а духу ее сладкого нанюхался, наглотался. В Гумешках-то дух такой был – поначалу будто сладит, а глотнешь – продыхнуть не можешь. Ну, как от серянки. Там, вишь, серы-то много в руде было. От этого духу

да от игрушек у меня нездоровье сделалось» («Тяжелая витушка»). Аналогичным образом, как поясняет сам Бажов, Синюшка ассоциируется в фольклоре с обманчиво-смертельным болотным газом.

В соответствии с этой логикой, царство Хозяйки, несмотря (а может, и благодаря) на его красоту, предстает миром мертвых –



своего рода уральским языческим Элизиумом. Это царство изображается как подземный зеркальный двойник земного мира, знакомый и незнакомый одновременно – не случайно переход из одного мира в другой часто незаметен для героев сказов: «Катя идет, как ей привычно, на горку. Взглянула, а лес кругом какой-то небывалый. Пощупала рукой дерево, а оно холодное да гладкое, как камень шлифованный. И трава понизу тоже каменная оказалась, и темно еще тут. Катя и думает: «Видно, я в гору попала»». Примечательно, что Катя попадает в царство Хозяйки, только оплавав Данилу как мертвого: «Взяла Катя камешок и заплакала-запричитала. Ну, как девки-бабы по покойнику ревут, всякие слова собирают: – На кого ты меня, мил сердечный друг, покинул, – и протча тако...» Аналогичным образом Данила, замороженный красотой каменного цветка, чувствует себя на вечеринке перед свадьбой, как на похоронах: «Пришел Данилушко домой, а в тот день как раз у невесты вечеринка была. Сначала Данилушко веселым себя показывал – песни пел, плясал, а потом и затуманился. Невеста даже испугалась: – Что с тобой? Ровно на похоронах ты! А он и говорит: – Голову разломило. В глазах черное с зеленым да красным. Света не вижу» («Каменный цветок»). А после того, как Данила уходит к Хозяйке, Катю зовут «мертвякова невеста».

Эта образная логика сохраняется и в других сказах. Спасенный Хозяйкой от одиночного заключения в забое, Андрей из «Двух ящериц» поначалу думает: «Видно... мертвяком меня выволокли...» – а затем, когда появляется на белый свет, его принимают за привидение. И в целом, ни Хозяйка, ни Синюшка, ни Змеевка, ни Голубая Змейка, не колеблясь, убивают или заманивают в смертельные ловушки тех, кто не проходит их испытаний. Но и те, кто награжден этими женскими духами, тоже «не жильцы». Степан, вернувшись от Хозяйки к Насте, «невеселый стал и здоровьем хезнул. Так на глазах и таял» («Медной Горы Хозяйка»). Но умирает он, придя к Хозяйке и с улыбкой на губах. Илья из «Синюшкина колодца», которого волшебная бабка/девица награждает богатством за то, что нежадным оказался, влюбляется в духа и страдает от этой любви, пока не находит двойника Синюшки (в ее привлекательном облике, конечно). Тем не менее, Бажов считает необходимым добавить в финале сказа:

С этой девчонкой Илюха и свою долю нашел. Только ненадолго. Она, вишь, из мраморских была. То ее Илюха и не видал раньше-то. Ну, а про мраморских дело известное. Краше тамошних девок по нашему краю нет, а женись на такой – овдоеешь. С малых лет около камню бьются – чахотка у них.

Илюха и сам долго не зажился. Наглотался, может, от этой, да и от той нездоровья-то.

Учитывая фрейдовскую интерпретацию мотива двойника как символической манифестации смерти и выражения зловещего, нельзя не заметить и того, как постоянно двоится образ Хозяйки: ее многочисленными двойниками становятся снующие повсюду ящерки (аналогичным образом и у Синюшки обнаруживается множество личин – есть у нее и двойники среди земных женщин). Волшебным образом исчезая из Зимнего дворца, Танюшка из «Малахитовой шкатулки» оборачивается двойником Хозяйки: «Сказывали, будто Хозяйка Медной Горы двоиться стала: сразу двух девиц в малахитовых платьях люди видали».

Сама Хозяйка постоянно окружена зеркалами, чья негативная – по ассоциации со смертью – роль подчеркивается во многих сказах. Например, в «Тяуткином зеркальце» рабочие, нашедшие огромное каменное зеркальце, единодушно считают его дурной приметой: «Всяк от стариков слышал, что это примета вовсе худая. Пойдет такое – берегись! Это Хозяйка Горы зеркало расколотила. Сердится. Без обвалу дело не пройдет». Но четырехлетняя сирота Тая Заря, найдя точную уменьшенную копию горного зеркала, считает находку подарком от Хозяйки (Бажов и тут непременно уточнит: «Большого счастья оно не принесло, а все-таки свою жизнь она не хуже других прожила»). А в «Малахитовой шкатулке» похожее зеркало-пуговка прямо подарено дочери Степана, Танюшке, Хозяйкой, переодетой «странницей». Именно благодаря этому подарку и связи, установленной с Хозяйкой «через пуговку» («Как шелка переменить или что, так в пуговку и глядит... Танюшка украдкой на пуговку поглядела, а там зеленоглазая маячит – пущай продают»), героиня сказа и становится двойником Малахитницы. Вся эта череда зеркал и зеркальных персонажей соотносима с «навязчивым желанием повторять», которое, по Фрейду, характеризует как зловещее, так и влечение к смерти, представляющее собой инверсию эротического влечения (см. «По ту сторону принципа удовольствия»).

Угроза властям / символическая кастрация

Хозяйка Медной Горы настойчиво, а подчас и злобно подначивает горное начальство, заставляя героев нескольких сказов («Медной Горы Хозяйка», «Две ящерки») передавать оскорбительные послания

урядникам, владельцам рудников и т. п. Более того, вдохновленная ею Танюшка бросает вызов самой императрице:

Народу набралось полным-полно, и все глаз с Танюшки не сводят, а она стала к самой малахитовой стенке и ждет. Турчанинов, конечно, тут же. Лопочет ей, что ведь неладно, не в этом помещенье царица дожидаться велела. А Танюшка стоит спокойнешенько, хоть бы бровью повела, будто барина вовсе нет.

Царица вышла в комнату-то, куда назначено. Глядит – никого нет. Царицыны наушницы и доводят – турчаниновска невеста всех в малахитову палату увела. Царица поворчала, конечно, – что за самовольство! Запотопывала ногами-то. Осердилась, значит, маленько. Приходит царица в палату малахитову. Все ей кланяются, а Танюшка стоит – не шевельнется.

Царица и кричит:

– Ну-ко, показывайте мне эту самовольницу – турчаниновску невесту!

Танюшка это услышала, вовсе брови свела, говорит барину:

– Это еще что придумал! Я велела мне царицу показать, а ты подстроил меня ей показывать. Опять обман! Видеть тебя больше не хочу! Получи свои камни!

С этим словом прислонилась к стенке малахитовой и растаяла. Только и осталось, что на стенке камни сверкают, как прилипли к тем местам, где голова была, шея, руки.

Все, конечно, перепугались, а царица в беспамятстве на пол брякнулась. Засуетились, поднимать стали.

Очевидно, что Танюшкино требование показать царицу ей, по крайней мере, безрассудно. Однако очевидно и то, что именно она одерживает победу над Екатериной Великой. Ведь это императрица дожидается Турчанинова с невестой в другом зале, и это она, в конечном счете, приходит в Малахитовый зал на аудиенцию к дерзкой красавице. Это Екатерина оказывается на полу, в то время как Танюшкина непочтительность (не кланяется, говорит о Екатерине в третьем лице, не представляется) символически демонстрирует превосходство девушки – ее красоты или Хозяйки, за ней стоящей.

В сказах встречаются еще более яркие примеры того, как Хозяйка или ее двойники вызывают эффект символической кастрации. Так, в «Приказчиковых подошвах» Хозяйка бросает вызов жестокому Северьяну Кондратьичу, вооруженному до зубов и окруженному бандой головорезов, терроризирующих рабочих. За неподчинение ее приказу Хозяйка превращает приказчика в камень – сначала от земли до пояса: «– До этого места нет его. – Как приказ отдала. И сейчас же приказчик по самое коленко зеленью оброс». В другом сказе Хозяйкино огромное зеркало плюется рудой в хозяина завода и его жену; в результате у надзирателя отнимаются ноги, «заграничному баринку... самый наконешничок носу сшибло.

Как ножом срезало, ноздри на волю глядеть стали – не задавайся, не мыкай до времени!», а его жена «с той поры все дураков рожала. И не то что недоумков каких, а полных дураков, кои ложку в ухо несут и никак их ничему не научишь». Обрезанный нос, паралич нижней части тела, урон половым органам – налицо полный набор метафор кастрации.

Как правило, жертвами Хозяйки становятся «отрицательные» персонажи – именно благодаря этим жестам Бажов демонстрирует верность советскому нарративу классовой борьбы. Однако встречаются в сказах и ситуации, не поддающиеся классовой интерпретации. Например, в «Малахитовой шкатулке» огненное сияние, исходящее от подарка Хозяйки, ослепляет «хитника», вора, забравшегося в избу с топором:

Испугалась Танюшка, сидит, как замерла, а мужик сойкнул, топор выронил и обеими руками глаза захватил, как обожгло их. Стонет-кричит:

– Ой, батюшки, ослеп я! Ой, ослеп! – а сам глаза трет.

Танюшка видит – неладно с человеком, стала спрашивать:

– Ты как, дяденька, к нам зашел, пошто топор взял?

А тот знай стонет да глаза свои трет. Танюшка его и пожалела – зачерпнула ковшик воды, хотела подать, а мужик так и шарахнулся спиной к двери.

– Ой, не подходи! – Так в сенках и сидел и двери завалил, чтобы Танюшка ненароком не выскочила. Да она нашла ход – выбежала через окошко и к соседям. Ну, пришли. Стали спрашивать, что за человек, каким случаем? Тот промигался маленько, объясняет – проходящий-де, милостинку хотел попросить, да что-то с глазами попритчилось.

– Как солнцем ударило. Думал – вовсе ослепну. От жары, что ли.

Изображение взрослого мужчины, к тому же с топором, испугавшегося девочки, наводит на мысль о тождестве ослепления с символической кастрацией (Фрейд разрабатывает эту параллель, анализируя «Песочного человека» Гофмана). Впрочем, напрашивающаяся интерпретация носит отнюдь не классовый, а, скорее, моралистический или гендерный характер.

Сходным образом и в «Синюшкином колодце» старуха (которой еще только предстоит обернуться прекрасной девицей) бросает герою вызов, предлагая ему напиться из ее колодца, что Илюхе удастся сделать с большим трудом. Сексуальный подтекст этого испытания вполне очевиден, он, к тому же, подчеркнут тем, что герой насаживает ковш на длинный шест, который дает слабину и обламывается посередине к Синюшкиному удовольствию. Хотя после унижения Илюхи Синюшка все-таки награждает его, сам этот сюжетный ход нарушает сугубо сказочную логику, на которой основан этот сказ и никоим образом не объясняется категориями классовой борьбы.

Дом vs Родина

Но если Хозяйка Медной Горы и другие женские духи в сказах Бажова воплощают зловещее, оформляемое сплетением мотивов опасной сексуальности, смерти и символической кастрации, то как это зловещее связано с теми историческими обстоятельствами, которые Бажов *вытеснял*, когда писал «Малахитовую шкатулку», и как выразившееся в его сказах зловещее повлияло на роль этих произведений в советской культуре?

Как упоминалось выше, в концепции Фрейда зловещее тесно связано с понятием дома и родины, представляя их в знакомо-незнакомом, отчужденно-узнаваемом виде:

Зловещее это, однако, есть ход, ведущий на древнюю родину (*Heimat*) человечества, в такую местность, где пребывал каждый из нас некогда и прежде всего. *Liebe ist Heimweh*, «любовь – это тоска по родине», утверждается в одном шутовском высказывании, и когда видящий сон человек еще во сне своем думает о какой-то местности или ландшафте: «Это мне знакомо, тут я уже был однажды», – то местность эту правомерно истолковать как гениталии или чрево матери. Таким образом, и в этом случае зловещее оказывается чем-то некогда родным (*Heimische*), давно известным. Приставка же «un» в этом слове (*das Unheimliche*) есть метка вытеснения.

Если приложить эти категории к сказам Бажова, то их интерпретация окажется достаточно парадоксальной, особенно в применении к текстам, будто бы написанным для детей. Как мы могли убедиться, в сказах Бажова зловещее крайне редко ведет к буквальному возвращению героя домой. Если герой и возвращается к себе домой, то ненадолго; если дом создается заново, то оказывается непрочным и пронизанным деструктивной энергией зловещего – отсюда смерть главного героя, следующая за, казалось бы, счастливым концом в таких сказах, как «Медной Горы Хозяйка» или «Синюшкин колодец»; отсюда иллюзорность семейной гармонии в таких циклах сказов, как «Каменный цветок» – «Горный мастер» – «Хрупкая веточка» или «Про Великого Полоза» – «Змеиный след». Не возвращение в родной дом, а *бегство* представляется куда более счастливым финалом бажовских сюжетов – либо буквальное исчезновение главного героя или героини, либо уход в царство Хозяйки. Из четырнадцати сказов, вошедших в первоначальную редакцию «Малахитовой шкатулки», семь заканчиваются именно так. Кроме очевидных Танюшки из «Малахитовой шкатулки» и Данилы-мастера, в этом контексте вспоминаются сын Данилы и Катерины Митюха из «Хрупкой веточки», бунтарь Андрюха из «Двух ящерок», Дуня из «Кошачьих ушей», Марко из «Маркова камня», таинственная Змеевка из «Змеиного следа»,

Денис из «Жабреева ходака». Особенно примечательно бегство Айлыпа из «Золотого волоса»: после трех попыток украсть свою возлюбленную у ее отца, Золотого Полоза, герой прячется вместе с суженой под озером – что может быть понято как метафора царства смерти, – где находится все нужное для жизни, но главным образом для любви и свободы.

Фантазм бегства, так отчетливо проявившийся в сказах, по-видимому, прямо соотносится с ситуацией письма. В ожидании ареста Бажов пытался отвлечься погружением в мир фантазии, который окружал его детство и вписывал его личность в более давнюю, сугубо уральскую историю. Не имеет большого значения, действительно ли Бажов слышал что-то подобное сказам в детстве или, настроившись на «волну памяти», свободно импровизировал в «уральском стиле» (который тут же и создавал) – ведь дело не в том, куда бежал писатель, а откуда. Созданный им мир – это побег из советской истории, а в дореволюционную этнографию Урала или в мир фантазии на темы уральской этнографии – не важно. Важно то, что этот мир давно *погребен и забыт*, что все реальные связи с ним утрачены. Вернее, то, что связывает советский мир и «уральскую древность» только одно – фантастическая жуть. «Малахитовая шкатулка» с этой точки зрения представляется картой побега из ненадежного дома на погребенную, тайную родину; родину не в абстрактном, а в конкретном, культурном и биографическом смысле.

В этом контексте понятно, что Хозяйка Медной Горы становится зловещим двойником и антагонистом патриархальной Родины-Матери, мифологема, создаваемой имперской культурой 1930–1950-х гг. Эта гипотеза позволяет понять и то, почему все духи гор у Баждова – женщины, т. е. фигуры, подрывающие патриархальную власть, и почему, как упоминалось, Хозяйка акцентированно наделена неславянскими чертами, которые, к тому же, сплетены с чертами хтонического животного – змеи или ящерицы. Этническая «инакость» усугублена чертами монстра – но именно этот страшный и в то же время влекущий образ становится воплощением утраченного дома, вернуться в который можно, только пройдя через временную или постоянную смерть. Даже сексуальная свобода, предполагаемая образом Хозяйки, звучала антитезой насаждаемой в 1930-е гг. патриархальной морали⁴.

Как показывает анализ, даже в своих побегах герои Баждова находят не прочный дом, а зловещее – пугающие и разрушительные силы, скрытые в родном и знакомом мире. Дом (*Heim*), в котором можно было бы спрятаться от террора «большой» Родины (*Heimat*), – не забудем, что именно этим Баждов и занимался в доме на улице Чапаева, – оборачивается в сказах *не-местом*, т. е. утопией, одновременно привлекательной и пугающей. Он, этот воображаемый дом, завораживает эротизмом, но этот Эрос неотделим от Танатоса; и красота этого мира

⁴ Показательно, что в фильме А. Птушко «Каменный цветок» (1946) на роль Хозяйки была выбрана Тамара Макарова, представляющая именно славянскую красавицу, Мать-Россию, а не «этнического другого». К тому же, Малахитница подчеркнута не замужем, а Макарова появлялась в традиционном наряде замужней женщины – т. е. материнской фигуры, а не опасной соблазнительницы.

неотделима от влечения к смерти как наиболее радикальному побегу. Дом в царстве Хозяйки Медной Горы обещает защиту от жестоких властей и социальных несправедливостей; зловещее надежно обороняет беглеца от их посягательств. Но дом этот защищен не только от вторжений социума и истории; он расположен подозрительно близко к границам смерти, под землей или под водой, что одновременно наполняет его вечной и неизменной красотой.

Почему же зловещее окрашивает образ дома, а шире – Урала – в сказах Бажова? Иными словами, почему зловещее поглощает образ локальной, домашней родины? Возможны несколько объяснений, но на первом плане, конечно, страх «большой», государственной родины. Другой причиной является сознание гибели того традиционного уклада, который был жив еще в годы бажовского детства, но исчез без следа в советские 1930-е, вытесненный громадами индустриализации. Именно страх перед государством в сочетании с памятью об исторической утрате староуральского дома спроецировался и на бажовский образ Урала, символом которого стала Хозяйка Медной Горы.

Можно заключить, что важнейшей темой бажовских сказов стала необратимая трансформация дома, локальной родины – даже в варианте, альтернативном официальному, государственническому дискурсу, – в нечто зловещее: одновременно родное и неузнаваемое, влекущее и пугающее, утопичное и смертельное. Эта трансформация обнажает глубокую травму 1930-х гг., выходящую за пределы советской социополитики, но имеющую самое непосредственное отношение к глобальным проблемам модерности. Эта травма, по-видимому, вызвана свойственным модерности вытеснением локальных культур индустриализированными и анонимными формами жизни; а местной памяти – государственными нарративами. Вместе с тем, сама попытка Бажова преодолеть эту травму с помощью фантазма побега на «древнюю родину» – в царство Хозяйки Медной Горы – оказывается крайне двусмысленной: бегство из модерной истории приводит в утопический мир застывшей, вечной красоты (мир, граничащий, как не раз говорилось, со смертью), который подозрительно, а вернее *зловеще*, в отражениях горного зеркала, разыгрывает советский выход из истории во вневременную утопию.

Впрочем, возможны и другие интерпретации зловещего в сказах, среди которых заслуживает особого обсуждения тема имперского бессознательного, хранящего память о колонизации коренных народов, которые якобы ушли в гору, сохранив там, в глубине недр, свою культуру, свою древнюю родину. В этом контексте особенно примечательны мотивы, сближающие Хозяйку с языческими культурами Великой Богини, нередко изображаемой как хтоническое существо⁵.

⁵ О неславянских, в первую очередь, мансийских (вогульских) источниках образности сказов см.: [Иванов].

Вытеснение исторической травмы через фантастические и, в особенности, монструозные и зловещие образы помещает Бажова в контекст тенденции, которую А. Эткинд выделил на материале постсоветской литературы и назвал *магическим историзмом*: «История и магия – странные компаньоны. Привидения и ведьмы внеисторичны, но охота на ведьм и ghost tours воплощают соответствующие исторические ситуации. Привидения, вампиры, оборотни и другие монстры помогают писателям и читателям говорить об истории, непостижимой иным образом. Таким был советский период с его “неоправданными репрессиями.” Зловещий пейзаж постсоветской литературы сигнализирует о провале иных, более традиционных способов понимания социальной реальности. Вызовом для читателей становится не ясность социальной и культурной критики, но неисчерпаемая фантазия создателей альтернативных версий прошлого» [Etkind, p. 234]. Эти слова кажутся написанными о Бажове, что свидетельствует о том, что прототипы магического историзма присутствуют в советской культуре, а постсоветские феномены лишь *выявляют* то, что было скрыто в 1930–1950-е гг. (тоже в своем роде возвращение подавленного).

Известный американский исследователь литературных сказок Джек Зайпс писал: «сам акт чтения сказки представляет собой зловещий опыт поскольку он отделяет читателя от ограничений, накладываемых реальным миром, чем позволяет распознать в подавленном нечто хорошо знакомое <...> Как только мы начинаем читать или слушать сказку, тут как тут эффект остранения или отделения от знакомого мира, проецирующий зловещее, которое одновременно пугает и успокаивает» [Zipes, p. 309]. Эта характеристика в полной мере подходит сказам Бажова, хотя эффект зловещего здесь явно превосходит, а вернее, радикально расширяет границы этой категории, оформившиеся в сказочном жанре. Обещанием побега из истории и открытие зловещего там, куда этот побег устремлен, эти эффекты и впрямь одновременно «пугали и успокаивали» советского читателя. Сказы пугали зрелищем смерти, гибельного соблазна и парализующего бессилия на месте родного дома. Они также успокаивали тем, что позволяли артикулировать травму исторической утраты локальной культуры и страха перед «большой» Родиной. Таким образом, сказы Бажова вступали в контакт с советским бессознательным, как индивидуальным, так и коллективным. Этим, вероятно и объясняется *фантастическая* популярность «Малахитовой шкатулки» среди многих поколений советских и, возможно, постсоветских людей. Этим же, по-видимому, объясняется и практическая непереводаемость сказов – не только лингвистическая, но и, в первую очередь, культурная⁶.

⁶ Так, на английском с момента публикации книги вышло всего два перевода (совершенно забытых и не оставивших следа): *The Malachite Casket: Tales from the Urals* / trans. A. M. Williams (London ; New York : Hutchinson, 1944) и *The Mistress of the Copper Mountain: Tales from the Urals* / trans. J. Riordan (London : F. Muller, 1974).

Блажес В. В. К истории создания бажовских сказов // Известия УрГУ. 2003. № 28. С. 5–11.

Блажес В. В. «Медной Горы Хозяйка» // Бажовская энциклопедия / под ред. В. В. Блажеса и М. А. Литовской. Екатеринбург : Сократ : Изд-во УрГУ, 2007.

Богданов К. А. Vox populi: Фольклорные жанры в советской культуре. М. : НЛЮ, 2009. 368 с.

Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в Советской стране : ст. и материалы / под ред. К. Богданова, Р. Николози, Ю. Мурашова. М. : Нов. лит. обозрение, 2013.

Иванов А. Угорский архетип в демонологии сказов П. П. Бажова // Творчество Бажова в меняющемся мире / под ред. В. В. Блажеса. Екатеринбург : [б. и.], 2004. С. 142–155.

Круглова Т. А. П. П. Бажов и социалистический реализм // Творчество Бажова в меняющемся мире / под ред. В. В. Блажеса. Екатеринбург : [б. и.], 2004. С. 18–27.

Миллер Ф. Сталинский фольклор. СПб. : Академический проект, 2006. 190 с.

Михнюкевич В. Фольклорные истоки сказов П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия / под ред. В. В. Блажеса и М. А. Литовской. Екатеринбург : Сократ : Изд-во УрГУ, 2007. С. 449–454.

Нахамкин С. Егор Гайдар: «У меня корни, которыми можно гордиться» [Электронный ресурс] // Известия-Наука. 2004. 21 января. URL: <http://izvestia.ru/news/286028#ixzz2viSHDnio>

Протт В. Я. Фольклор и действительность. М. : Наука, 1979. 327 с.

Фрейд З. Зловещее [Электронный ресурс] / пер. А. В. Гараджа. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Freid/Zlov.php

Юстус У. Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // Соцреалистический канон / под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб. : Академический проект, 2000. С. 70–86.

Coats K. Underwriting the Uncanny: The Role of Children's Literature in the Economy of the Subject // Paradoxa: Studies in World Literary Genres. 3 (1997). P. 489–497.

Etkind A. Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied. Stanford : Stanford Univ. Press, 2013. 328 p.

Freud S. Symbolism in Dreams // Freud S. Standard Edition / trans. from German and under General Editorship of J. Strachey, in collaboration with A. Freud. London : The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1955. Vol. XV.

Hubbs J. Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture. Bloomington : Indiana UP, 1988.

Terras – Handbook of Russian Literature / ed. V. Terras. New Haven ; London : Yale UP, 1985.

The Malachite Casket: Tales from the Urals / trans. A. M. Williams. London ; New York : Hutchinson, 1944.

The Mistress of the Copper Mountain: Tales from the Urals / trans. J. Riordan. London : F. Muller, 1974.

Trites R. S. The Uncanny in Children's Literature // Children's Literature Association Quarterly. 26: 4 (2001–2002). P. 162–211.

Zipes J. The Potential of Liberating Fairy Tales for Children // New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation. 13: 2. 1982. P. 309–321.

Blazhes, V. V. (2003). K istorii sozdaniya bazhovskih skazov [To the history of creating Bazhov's tales]. *Izvestia UrGU* [Proceedings of the Ural State University], 28, 5–11.

Blazhes, V. V. (2007). "Mednoj Gory' Hozyajka" [The mistress of the copper mountain]. In V. V. Blazhes, M. A. Litovskaya (Eds.). *Bazhovskaya e'nciklopediya* [Bazhov encyclopedia]. Yekaterinburg: Sokrat; Izd-vo UrGU.

Bogdanov, K. A. (2009). *Vox populi: Fol'klorny'e zhanry' v sovetskoj kul'ture* [Vox populi: Folklore genres in Soviet culture]. Moscow: NLO.

Bogdanov, K., Nikolozi, R. & Murashov, Yu. (Eds.). (2013). *Dzhambul Dzhabaev: Prikl'yucheniya kazahskogo ak'y'na v Sovetskoj strane: st. i materialy'* [Dzhambul Dzhabaev: the adventures of Kazak akin in the Soviet country: articles and materials]. Moscow: Nov. lit. obozrenie.

Coats, K. (1997). Underwriting the Uncanny: The Role of Children's Literature in the Economy of the Subject. *Paradoxa: Studies in World Literary Genres*, 3, 489–497.

Etkind, A. (2013). *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press.

Freud, S. (1955). Symbolism in Dreams. In S. Freud. *Standard Edition*. J. Stracheu, A. Freud (Transl.). London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis. (Vol. 15).

Freud, Z. *Zloveshhee* [Omnious]. A. V. Garadzha (Transl.). Retrieved from: http://www.gumer.info/bibliotek_Books/Psihol/Freid/Zlov.php

Hubbs, J. (1988). *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington: Indiana UP.

Ivanov, A. (2004). Ugorskij arhetip v demonologii skazov P. P. Bazhova [Ugrian archetype in demonology of P. P. Bazhov's tales]. In V. V. Blazhes (Ed.). *Tvorchestvo Bazhova v menyayushhemsya mire* [The works by Bazhov in changing world] (p. 142–155). Yekaterinburg.

Kruglova, T. A. (2004). P. P. Bazhov i socialisticheskij realism [P. P. Bazhov and socialist realism]. In V. V. Blazhes (Ed.). *Tvorchestvo Bazhova v menyayushhemsya mire* [The works by Bazhov in changing world] (p. 18–27). Yekaterinburg.

Mihnyukevich, V. (2007). Fol'klorny'e istoki skazov P. P. Bazhova [Folklore origins of P. P. Bazhov's tales]. In V. V. Blazhes, M. A. Litovskaya (Eds.). *Bazhovskaya e'nciklopediya* [Bazhov encyclopedia] (p. 449–454). Yekaterinburg: Sokrat; Izd-vo UrGU.

Miller, F. (2006). *Stalinskij fol'klor* [Stalin folklore]. St. Petersburg: Akademicheskij proekt.

Nahamkin, S. (2004). Egor Gajdar: "U menya korni, kotory'mi mozhno gordit'sya" [Egor Gaidar: "I have the origins, that can be proud of"]. *Izvestiya-Nauka*. 21 yanvarya [News-Science]. 21 January. Retrieved from: <http://izvestia.ru/news/286028#ixzz2viSHDnio>

Propp, V. Ya. (1979). *Fol'klor i dejstvitel'nost'* [Folklore and reality]. Moscow: Nauka.

Riordan, J. (Transl.). (1974). *The Mistress of the Copper Mountain: Tales from the Urals*. London: F. Muller.

Terras, V. (Ed.). (1985). *Handbook of Russian Literature*. New Haven; London: Yale UP.

Trites, R. S. (2001–2002). The Uncanny in Children's Literature. In *Children's Literature Association Quarterly* 26, 4, 162–211.

Williams, A. M. (1944). *The Malachite Casket: Tales from the Urals*. London; New York: Hutchinson.

Yustus, U. (2000). Vozvrashhenie v raj: socrealizm i fol'klor [Return to paradise: socialist realism and folklore]. In H. Gunter, E. Dobrenko (Eds.). *Soczrealisticheskij kanon* [Social legalistic canon] (p. 70–86). St. Petersburg: Akademicheskij proekt.

Zipes, J. (1982). The Potential of Liberating Fairy Tales for Children. *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 13, 2, 309–321.

The article was submitted on 16.05.2014

Марк Наумович Липовецкий
 профессор
 США, Боулдер
 Университет штата Колорадо
 leiderma@colorado.edu

Mark Lipovetsky
 Professor
 USA, Boulder
 University of Colorado at Boulder
 leiderma@colorado.edu