

Научная статья
УДК 821.161.1
doi: 10.17223/19986645/91/12

Четыре самоубийства: суицидологический дискурс В.М. Шукшина

Евгения Александровна Московкина¹

¹ *Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия,
evgenya.moskovkina@yandex.ru*

Аннотация. Проведен анализ суицидологических объективаций в поэтике и проблематике прозы В.М. Шукшина. Исследование имеет целью на основе структурно-семиотического подхода определить специфику формирования и признаки эволюции суицидологического дискурса писателя в аспекте психопозетики и танатопозетики. В результате разбора рассказов разных лет выявлены изменения в нравственно-эстетической позиции Шукшина: от неприятия самоубийства к его этическому оправданию, а затем деконструкции смерти – отрицанию отрицания.

Ключевые слова: В.М. Шукшин, поэтика, семиотика, мотив, смерть, суицид, смертность, танатология, эволюция творчества

Для цитирования: Московкина Е.А. Четыре самоубийства: суицидологический дискурс В.М. Шукшина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 91. С. 235–254. doi: 10.17223/19986645/91/12

Original article
doi: 10.17223/19986645/91/12

Four suicides: Vasily Shukshin's suicidological discourse

Eugenia A. Moskovkina¹

¹ *Altai State University, Barnaul, Russian Federation, evgenya.moskovkina@yandex.ru*

Abstract. Suicidology occupies a separate niche in modern thanatological research. The problematic of death is a programmatic component of Vasily Shukshin's artistic picture of the world. Several reasons underlie the study of Shukshin's thanatological and, in particular, suicidological discourse. Firstly, the study aims to expand the field of literary thanatology through the application of the thanatopoietics apparatus in the methodology of Shukshin studies. Secondly, the historical period of the writer's work and the chronological context of his contemporary heroes is the twentieth century – an era burdened with an inferiority complex, the century of suicides. So Shukshin's semi-otic fixation on the mortal problems proves the legitimacy of turning to his legacy to analyze the phenomenon of suicide from the point of view of the multiplicity of meanings, typology and classification, methods of artistic realization, philosophical and aesthetic significance. Thirdly, the concept of suicide against the background of the poetics of death marks certain stages in the evolution of Shukshin's creativity. The appeal to the topic of death and suicide at the level of metatextual and intertextual manifestations,

motif plan, characterological accents is observed throughout Shukshin's creative career: "Grinka Malyugin" (1962), "I Want to Live" (1966), "Grief" (1966), "Withers, disappears" (1966), "Quirky" (1967), "In Profile and Full-face" (1967), "How the Old man was Dying" (1967), "Countrymen" (1968), "I Believe!" (1970), "The Strong Go on" (1970), "My Son-in-law Stole a Car of Firewood" (1971), "Gena Proydisvet" (1972), "Alyosha Beskonvoynyj" (1972), and "Redhead" (1974). However, the suicidological program itself is most consistently presented in four stories from different years, in which the theme of suicide becomes the main one: "An Accidental Shot" (1966), "The Bastard" (1970), "The Wife saw her Husband of to Paris" (1971), and "Pedestal" (1972). As a result of the analysis of these stories, the changes in the moral and aesthetic position of Shukshin are revealed: from rejection of suicide to its ethical justification, and then deconstruction of death – denial of denial. Thus, Shukshin's suicidological discourse, on the one hand, is woven into the canvas of philosophical reflection on the theme of the art of death and death in art; on the other hand, it demonstrates a certain specificity of the ideological and figurative space of artistic thanatology in the context of the "poetry" of dying, cemetery rhetoric, existential alienation, artistic "gift of death", symbolic rejection of life in finding oneself.

Keywords: Vasily Shukshin, poetics, semiotics, motif, death, suicide, mortality, thanatology, evolution of creativity

For citation: Moskovkina, E.A. (2024) Four suicides: Vasily Shukshin's suicidological discourse. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 91. pp. 235–254. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/91/12

Проблематика смерти (обратная энтелехия «искусства умирания» [1. С. 32]), «кладбищенские» мотивы [2. С. 108–115], экзистенциальный кризис как характерологическая доминанта, хтонические, эсхатологические, спиритуальные компоненты в структуре сюжета – программные составляющие художественной картины мира В.М. Шукшина.

Изучение танатологического и, в частности, суицидологического дискурса Шукшина обусловлено несколькими причинами. Во-первых, оно имеет целью внести вклад в развитие литературоведческой танатологии посредством применения аппарата танатопозтики в методологии шукшиноведения. Во-вторых, исторический период творчества писателя и хронологический контекст современных ему героев – XX в. – «невротическая» эпоха, обремененная комплексом неполноценности, культивирующая «экстремальный опыт» [3. С. 136, 182–184, 376–378] – век самоубийств, и семиотическая фиксация Шукшина на смертной проблематике доказывает правомерность обращения к его наследию для анализа феномена самоубийства с точки зрения множественности смыслов, типологии и классификации, способов художественной реализации, философско-эстетического значения. В-третьих, концептология суицида на фоне поэтики смерти маркирует определенные этапы эволюции творчества Шукшина.

С середины 1960-х гг. в прозе Шукшина разрабатываются мотивы *taedium vitae*, выводящие на проблематику суицида. В произведениях этого

периода сквозь сентиментальные, мелодраматические и даже анекдотические сюжеты постепенно проступает, казалось бы, неадекватное «простова-той» манере, иронической тональности почти клиническое отращивание к жизни, напоминающее философский angst: *...нет-нет – засосет что-то, тоска обуяет...* [4. С. 420] («Два письма») (1967)); *и пошел домой – в мрак и пустоту* [4. С. 428] («Раскас» (1967)); *...ну, теперь все, зачем же жить?* [4. С. 436] («Чудик» (1967)); *По воскресеньям наваливалась особенная тоска. Какая-то нутряная, едкая... Максим физически чувствовал ее, гадину, как если бы неопрятная, не совсем здоровая баба, бессовестная, с тяжелым запахом изо рта, обшаривала его всего руками – ласкала и тянулась целовать* [5. С. 215] («Верую!» (1970)). Нередко в ход идет прямое упоминание о суициде: *Прям хоть петлю накидывай* [4. С. 378] («Горе» (1966)); *...шагнул с балкона, и все, не вернулся* [4. С. 360] («Вянет-пропадает» (1967)); *Есть же самоубийцы...* [4. С. 451] («Земляки» (1968)); *...старший брат Алеши, Иван, вот так-то застрелился <...> полыхнул себе в грудь* [5. С. 484] («Алеша Бесконвойный» (1972)). Страх перед «ничто», сконцентрированным в среде, мучительно тесной для вдумчивого, артистически неврастеничного шукшинского героя, продуцирует обесценивание и отрицание витальности и, как следствие, притягивает его к смертельной черте. Наиболее внятно «проклятые вопросы» гамлетовской дилеммы сформулированы в рассказе «В профиль и в анфас» (1967): *...я-то зачем здесь? ...А я причем здесь?. <...> здесь куда выйдешь? – Отсюда одна дорога – на тот свет <...> А правда ведь не знаю, зачем живу* [4. С. 407–409].

В 1970-е гг. появляется несколько рассказов, в которых отчаянные поступки героев, граничащие с риском для жизни, слабо мотивированы. «На подступах» к самоубийству – лихачество, гусарство, бессмысленная бравада: «Сильные идут дальше» (1970), «Мой зять украл машину дров» (1971), «Гена Пройдисвет» (1972), «Рыжий» (1974). Центральный герой одноименного рассказа, написанного в последний год жизни автора, по мнению шукшиноведов, есть собственно аллегория смерти: «Можно предположить, что рыжий в рассказе является персонификацией Смерти, – считает Т.А. Воробьева. – Именно этим... объясняется его свободное поведение, в частности, способность изменить направление на дороге-жизни. В этом случае роль водителя, доставшаяся герою, также обретает символический смысл» [6. С. 134].

Как видим, моральная тематика пронизывает все творчество Шукшина, и чем старше становится писатель, тем чаще в его произведениях «сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою», однако в сущности суицидологическая программа наиболее последовательно представлена в четырех рассказах разных лет, в которых тема самоубийства становится основной: «Нечаянный выстрел» (1966), «Сураз» (1970), «Жена мужа в Париж провожала» (1971), «Пьедестал» (1972).

«Обеспокоенность смертью» в произведениях Шукшина подпитывается традицией русской классической литературы, и диалог с этим «дальним

контекстом», как полагают специалисты, вполне уместен, поскольку «позволяет определить подлинность эстетических ценностей» писателя, его вклад в корпус «русских вопросов», отклик на национальную мифологию [7. С. 4, 6, 23].

Наиболее авторитетной фигурой среди представителей русской классики для Шукшина, по мнению многих исследователей, стал Ф.М. Достоевский. Так, рассуждая о шукшинских героях в целом, В. Сердюченко отмечает: «Иные из них поражают... силой безрассудного анархического хотения... им знакомо и карамазовское раскаяние, и карамазовская преступность» [8]. В.К. Васильев педалирует причастность Шукшина к «национальной художественно-философской традиции», в которой «тема самоубийства наиболее глубоко была исследована Ф.М. Достоевским» [9. С. 54]. Литературовед также высоко оценивает своеобразие рассказа «Пьедестал», поскольку в нем «Шукшин проявился как гениальный писатель-психолог», «вскрыл и описал такие архетипические модели подсознания, какие, например, по плечу было описывать Достоевскому» [9. С. 53].

В «Дневнике писателя» (1876) Достоевского¹, сделавшего суицид персональной манифестацией целого ряда героев (как в магистральных сюжетах, так и в интертекстах своих произведений), представлена скрытая классификация суицида исходя из психологических предпосылок суицидента. Опираясь на выводы Достоевского, приемлемо распределить бесконечное многообразие самоубийств всего на три условные категории: «кроткое самоубийство», «катарсическое самоубийство» и «логическое самоубийство» [11. Т. 13. 318–321, 391–397].

Такая типизация применима и к суицидологическому дискурсу Шукшина. Согласно Л.А. Кощей «творчество Шукшина – это и антология человека, и его философия, и эсхатология, и танатология» [12. С. 103]. Наследие Достоевского, оказавшего колоссальное влияние на художественное становление автора «Калины красной», бесспорно, способствует разгадке «феномена» Шукшина, «создавшего и гимн человеку, и реквием по человеку» [12. С. 105].

Шукшину не чужда сама манера публицистического философствования Достоевского: «Типологически статьи Шукшина близки публицистике Достоевского, – утверждают шукшиноведы. – При сопоставительном анализе обнаруживаются общность тем, пафоса, структуры... оба писателя тяготеют к созданию синтетических художественных форм. Статьи Шукшина, как и его предшественника, часто включают в себя философские рассуждения, жанровые картинки и почти законченные рассказы» [13. С. 160]. Помимо этого, исследователи указывают на совпадения «поэтической мифологии» писателей в категориях бунт, преступление, покаяние, наказание, которые неразрывно связаны с темами суда и смерти, сфокусированными в суициде.

¹ О влиянии «Дневника писателя» на творчество Шукшина свидетельствует анализ входящего в журнал рассказа «Мужик Марей», приведенный Шукшиным в статье «Средства литературы и средства кино» (1967) [10. С. 426].

Следуя за Достоевским, Шукшин нередко использует сюжетную ситуацию в качестве инструмента моделирования характера: *Сюжет? Это – характер. Будет одна и та же ситуация, но будут действовать два разных человека, будут два разных рассказа – один про одно, второй совсем-совсем про другое* [14. С. 410]. Конфигурации суицидального сюжета определяются характером суицидента. О.Г. Левашова и А.И. Куляпин подчеркивают значимость для Шукшина неизменно провокативных ситуаций, положенных в основу большинства сюжетов Достоевского: речь идет об акцентированных М.М. Бахтиным ситуациях «порога», «последней черты» и «выбора» [13. С. 160].

Другой вектор сближения Шукшина и Достоевского в суицидологическом дискурсе – художественный метод, определенный Достоевским как «фантастический реализм» и продиктованный интересом к исключительному. По признанию Шукшина, его мало тревожит обыденное (как герой, так и сюжет): *Так называемый простой, средний, нормальный положительный человек меня не устраивает*, – признается писатель. – *Тошно. Скучно* [14. С. 413]. В связи с этим закономерны пристальное внимание обоих писателей к «патологическому» и общность их «гуманистических позиций» по отношению к героям в патологических ситуациях [15. С. 26], крайней формой которых является суицид – его мотивы и предпосылки.

В рассказах о самоубийстве Шукшина в связи с «уходом» героя усиливается принцип изображения последнего в духе Достоевского, который, по мнению М.М. Бахтина, предпочитает «объективному» портрету «слово героя о себе и мире» [13. С. 159]. Разные типы суицидальности – суть проявление индивидуальности героев. «Ни один из современных советских писателей, – пишет В.Н. Быстров, – не стоит в отношении рассматриваемой проблемы столь близко к Достоевскому, как Василий Шукшин. Художественный анализ сугубо индивидуальных, независимых форм проявления человека, стремление к изображению оригинальных, самобытных характеров занимают в творчестве Шукшина огромное место. Шукшина привлекает именно человек, главной чертой которого является последовательное утверждение своей индивидуальности» [15. С. 27].

Кроме того, Шукшина, как и Достоевского, бесконечно волновала проблема волюнтаризма в части проявления субъективной воли: вопросы «сущности, границ, роли субъективной внутренней свободы человека и ее объективной обусловленности» [16. С. 91].

Итак, для обоих писателей релевантен человек, индивидуально «маркированный» [15. С. 29]. Одним из таких трагических маркеров и в творчестве Достоевского, и в творчестве Шукшина становится суицид. Мотивы, способы самоубийства и тип личности суицидента в художественном мире Достоевского выстраиваются в систему, частично описанную и обоснованную в «Дневнике писателя» и, судя по некоторым совпадениям психологического и характерологического порядка в принципах изображения самоубийцы, принятую Шукшиным.

Первый опыт осмысления суицидальности в рассказе «Нечаянный выстрел» довольно рационалистический. Желание свести счеты с жизнью пылкого юноши, обиженного природой, вполне объяснимо. «Логическое» самоубийство, однако спешно и плохо спланированное и потому неудавшееся¹, – бессильный метафизический жест, противопоставленный естественной инициации. Возмужавший молодой человек страдает от осознания собственной неполноценности и бросает вызов Богу как следствие обиды на свое бесправие. В этом рассказе Шукшин только присматривается к теме суицида. Среди причин самоубийства «с рассудка» писатель выбирает наиболее «популярные» в литературе и искусстве мелодраматические мотивации: болезнь и любовная драма. Шукшин как будто и сам квалифицирует этот план изображения самоубийцы как несколько наивный, сентиментальный и неоригинальный.

В рассказе «В воскресенье мать старушка...» (1967) писатель в равной мере пародирует и оправдывает собственную несовременную «слезливую» манеру письма, эмоциональное воздействие на читателя через «ходовой» сюжет «про безноженьку», выводя в качестве «певца» сироток и скитальцев слепца-сказителя. Двойное имя героя этого рассказа: Ганя – Гаврила Романович Козлов – свидетельствует о неоднозначном отношении автора как к фольклорной, так и к литературной (классической²) традиции. Доля самокритики и самоиронии Шукшина присутствует в противоречивых репликах беспечной молодежи, с одной стороны (– *Ты, дядя... шибко уж на слезу жмешь* [4. С. 461]), и деловитых городских фольклористов – с другой (– *А что-нибудь такое... построже... ... что-нибудь – где горе настоящее* [4. С. 463]). В лице бескомпромиссного Гани, резко осаждающего и первых, и вторых, Шукшин отстаивает свою творческую позицию, своего героя, свою драму: *Жиганье, – обиженно говорил Ганя. – Много вы понимаете!* [4. С. 461]; *Да рази ж это не горе – без ног-то?* [4. С. 463].

Еще одна автоцитатная переключка намечает важную тенденцию в дальнейших суицидологических штудиях Шукшина: почти во всех изображенных или упомянутых Шукшиным самоубийствах замешана женщина. В портрете «супружницы» Гани Матрены Кондаковой (*сухая, на редкость выносливая баба, жадная и крикливая* [4. С. 459]) как бы отражается (дается в развитии) предмет тайной любви Кольки Воронцова *горластая, быстроногая*³, *словоохотливая* Глашка. Так писатель, возможно, показывает отвергнутую в рассказе «Нечаянный выстрел» перспективу семейных уз (у Шукшина почти всегда безрадостную).

¹ Вероятным прототипом юного самоубийцы Шукшина мог стать рано уставший от жизни герой автобиографической повести Горького «Мои университеты» Алеша Пешков, который, целясь себе в сердце из револьвера, лишь прострелил легкое.

² Гаврила Романович – явная отсылка к виднейшему представителю отечественного классицизма Гавриле Романовичу Державину.

³ Акцент на Глашкины «действенные» ноги сделан, по всей вероятности, с целью оттенения зловещей никчемности «мертвой» ноги Кольки.

Чисто психологическая, освобожденная от социального и нравственного подтекста причина самоубийства, лежащая на поверхности сюжета рассказа, не исключает и нескольких неочевидных мотивов философского плана, ведущих от строго мелодраматической к экзистенциальной проблематике. На фоне понятного предсказуемого личностного конфликта проступают более глобальные общечеловеческие проблемы, характеризующие надломы и вывихи XX в., такие как кризис веры (*– Господи, господи!.. Только и знаешь своего господа! Одного ребенка не могла родить как следует... с двумя ногами! Я этому твоему господу шею сейчас сверну*, – восклицает в ответ на причитания жены раздавленный горем Андрей Воронцов¹. *Андрей снял с божницы икону Николая-угодника² и трахнул ее об пол. – Вот ему!.. Гад такой!* [4. С. 298]), противостояние технического прогресса и природы: в вопросе врожденной ущербности искусственная нога не станет панацеей. Механики – отец и сын³ Воронцовы – беспомощные песчинки в сущностной интриге мироздания.

Обратная сторона «богоборчества» Воронцова старшего открывается после отчаянных усилий применить протез накануне попытки самоубийства Воронцову младшему: *– Гадина*, – сказал Колька и лег на кровать. И закрыл глаза, чтобы ничего не видеть. Чья-то сальная, безобразная морда склонилась над ним и улыбнулась поганым ртом. Колька открыл глаза... – *Ах ты гадство*, – тихо повторил он. И снял со стенки ружье... [4. С. 297]⁴.

«Нечаянный выстрел», таким образом, отчасти как следствие распада христианской морали, – попытка «сбалансированного самоубийства», когда человек, взвесив все за и против, приходит к решению, что умереть лучше, чем жить. В начале разработки суицидологической проблематики Шукшин все же сохраняет жизнь своему герою. Однако в «оптимистичный» финал рассказа (на фоне жизнеутверждающего пейзажа за окном больничной палаты герой не только выздоравливает, но и хохочет, что служит безусловным знаком витальности) писатель вводит деталь, апеллирующую к мортальной семиотике. Вернувшийся с того света Колька подолгу *ковыряется в часах* [4. С. 299]. Несостоявшийся самоубийца продолжает полемику «изверившегося человечества» с вероломным Хроносом. Колесико-маятник –

¹ Антитезой этого бессильного протеста служит отповедь огрызнувшегося на женины оскорбления (*черт слепощарый*) Гани: *Ты мои шары не трожь! Не ты у меня свет отняла, не тебе и ваять про это* [4. С. 462]. Этот строптивый герой, в отличие от бунтующего Воронцова, проявляет редкое смирение, незрячими глазами «вглядываясь» куда-то далеко-далеко [4. С. 463].

² Николай-угодник в контексте рассказа не только самый почитаемый на Руси святой – скоропослушник, чудотворец, но и небесный покровитель (идеальный двойник) главного героя рассказа – Кольки.

³ Характерный для Шукшина прием расстановки акцентов – семиотическое удвоение.

⁴ Для усиления метафизического отрицания Шукшин пользуется однотипными лексемами.

модель Вселенной, против законов которой по-прежнему восстает «философический» суицидент.

«Катарсическое самоубийство» – в меньшей степени связанное с внешними причинами, но обусловленное преимущественно психологическими и, в частности, характерологическими свойствами персонажа, – выводится Шукшиным в рассказе «Сураз». Парадоксальность суицидологии этого класса отрефлексирована в «Дневнике писателя» Достоевского следующим образом: «...но есть, и даже слишком уж многие и, что всего любопытнее, с виду, может быть, и чрезвычайно грубые и порочные натуры, а между тем природа их, может быть, им самим неведомо, давно уже тоскует по высшим целям и значению жизни <...> Этаким застрелится именно с виду не из чего, а между тем непременно от тоски, хотя и бессознательной, по высшему смыслу жизни, не найденному им нигде» [11. Т. 13. С. 392].

Совпадений с описанным типом самоубийцы в психологическом портрете Спирьки Расторгуева множество. Сураз – в некотором роде обобщенно-модернизированная копия трех «демонических» злодеев-самоубийц – Свидригайлова, Ставрогина и Смердякова.

«Джентльменское» самоубийство Спирьки роднит его с покаянным уходом Свидригайлова. Подобно Свидригайлову, великодушно отпустившему Авдотью Романовну, Спирька щадит находящихся в его власти учителей. «Позорный» побег – Свидригайлов собирается «уехать в Америку», Спирька – *в город Б-ск* [5. С. 61] – преобразуется в возвышающее обоих очистительное самоубийство.

Беспорядочные связи Спирьки с «недостойными» его красоты (Спирька *поразительно красив*, в свои неполные тридцать шесть – *молодой бог!* [5. С. 42]) женщинами (*Знает свое – матершинничать да к одиноким бабам по ночам шастать. Шастает ко всем подряд, без разбора. ...Как назло кому: любит постарше и пострашней* [5. С. 43]) – разрыв шаблона, дерзкий вызов (– *Спирька, дурак ты, дурак, хоть рожу свою пожалеи! У кому поперся – к Лизке корявой, к терке!..* [5. С. 43]) – наиболее очевидное проявление ставрогинского своеволия. Однако чистая издевка, циничный эксперимент Ставрогина в отношении Хромоножки (*Безобразнее нельзя было вообразить ничего* [17. Т. 7. С. 652]) трансформируется в рассказе Шукшина едва ли не в акт милосердия. Мнимая «неразборчивость» Спирьки – утверждение его персональной нравственной магистрали: *Славный это народ, одинокие женщины! Почему-то у них всегда уютно, хорошо. ...Все кстати, все умно. Они вздрагивают с непривычки и смотрят ласково, пытливо. Милые. Добрые. Жалко их* [5. С. 58]. В свою очередь, «злодейства» парадоксально «доброе» Спирьки – не в пример Ставрогину менее изощренные, напротив, просто душно бессмысленные – все же демонстративное самоуничтожение как слабое средство «от болезни равнодушия».

Общие черты Спирьки Расторгуева и Николая Ставрогина – портретные: inferнальная (царственная, дионисийская) красота (причем, и Достоевский и Шукшин подчеркивают чрезмерность и «искусственность» этой красоты), физическая сила, не знающая сообразного применения; биографические:

оба героя воспитывались без отца, оба имеют неизменный и легкий успех у женщин; поведенческие: пренебрежение институтом брака (случайные «порочные» связи и посягательство на любовь замужней женщины первого, женитьба на «хромой идиотке» второго), склонность к скандальному образу действий (Ставрогин – кутила, дуэлянт, Спирька – дебошир, оба пьяницы), тяга к странствиям (Ставрогин путешествует, Спирька «шоферит»); психологические – смелость и самоуверенность, «жестокое любопытство» [5. С. 50] в характере, тщетный поиск достойного «собеседника» в онтологическом споре, разрушительный нигилизм и, как следствие, собственно, самоубийство.

И наконец, Смердяков – «окарикатуренный» Ставрогин, ловкий и расчетливый интриган – находит воплощение в трикстерской ипостаси Спирьки, в его «порочном» происхождении *от бесова сына и от праведницы* [18. Т. 9. С. 114]. К образу Смердякова отсылает и прозвище героя, вынесенное в название рассказа, – Сураз.

Важно, что «подходы» к смертельной черте Спирька предпринимает дважды. В первый раз – на кладбище, когда, ужаснувшись пошлости контекста и отчасти усыпив бдительность читателя, он отказывается от рокового порыва под влиянием странного видения: герою «является» маленькая «племянница» (*Вспомнилась маленькая девочка, племянница Спирьки... когда она чувствует, что отцу надоело уже возить ее на горбу, она смешно-простоительно морщит мордочку и говорит: «Посений язык! Но посений язычок!»*) [5. С. 57]) – вероятно, обезоруживающая миниатюра Спирькиной души с просьбой об отсрочке. Этот прием используется Чеховым в «Володе» (1887): перед внутренним взором героя, склонного к аффектации, в моменты острой душевной тоски – следствия характерной для подростковой психологии метафизической интоксикации – дважды возникают девочки-двойняшки – друзья детских игр. Удвоенный образ девочки в воспаленном сознании чеховского самоубийцы служит одновременно и символом легкой, безгрешной души, утраченного рая, и намеком на паталогическое раздвоение личности. Удвоение аналогичного инфантильного рефрена в рассказе Шукшина происходит за счет отражения картавой племянницы в образе *маленькой, голенькой* Ирины Ивановны, олицетворяющей для героя наивную мечту об иной, романтически возвышенной, утонченной и поэтичной (или сладкозвучной: предмет обожания Спирьки – учительница музыки) жизни.

Во второй раз – в более изысканном и гармоничном окружении: на «веселой полянке» – Спирька все же завершает намеченное.

Интертекстуальный фон «Сураза» не ограничивается самоубийцами русских классиков. Индифферентность к провинциальным «эндемикам» и неудержимая тяга к столичным «экзотам», имморализм, аристократическая щедрость и хронический сплин, а также парадоксально благородная внешность байстрюка создают вокруг образа центрального героя романтический ореол. Романтический колорит рассказа поддерживается образом Байрона, на которого Спирька *поразительно* похож [5. С. 43]. Альтер эго блистатель-

ного английского поэта – странствующий Чайльд Гарольд – безусловно, соотносится с кочевой (шоферской) долей деревенского философа. Гнетущее одиночество и неудовлетворенность тщетными интенциями суетного мира как признаки высокого интеллекта также находят отражение в портрете и характере шукшинского героя – его *ясные, умные* глаза пристально всматриваются в равнодушный и безответный жизненный хаос, ища спасения от экзистенциальной скуки, обретения родственной души, себя самого, разменянного на ничтожные протесты. Параллель с творчеством Байрона поддерживается и такими деталями, как возраст героя, совпадающий с возрастом английского поэта (Байрон умер в 36 лет), и, собственно, маркированный противоестественный уход из подчеркнуто «картинной», как будто ненастоящей жизни странного, как будто ненастоящего человека. Нарочито сдержанная «регистрация» печальных событий в финале «Сураза» (*Привезли, схоронили. Народу было много. Многие плакали...* [5. С. 63]) напоминает также лишенное пафоса прощание Байрона со своим детищем – Чайльд Гарольдом:

Но где мой путешественник? Где тот,
По чьим дорогам песнь моя блуждала?
Он что-то запропал и не идет.
Иль сгинул он, и стих мой ждёт финала?
Путь завершён, и путника не стало,
И дум его, а если всё ж он был,
И это сердце билось и страдало,—
Так пусть исчезнет, будто и не жил,
Пускай уйдет в ничто, в забвенье, в мрак могил [19. С. 150].

Еще одна значимая мемория, связанная с темой самоубийства, – «Гамлет» Шекспира¹. В своенравной непримиримости Спирьки с действительностью, холодном скепсисе и возвышенной беспечности накоротке со смертью угадывается царственная отвага принца. Гуманистический кризис, выведенный в бессмертной трагедии, подхватывается Шукшиным как минимум в двух эпизодах-репликах «Сураза»: сцена на кладбище и самоубийство на *веселой полянке*. Первая связана с эпитафией Гамлета над останками Йорика, вторая поразительно напоминает смерть Офелии. Решив свести счеты с жизнью на кладбище, Спирька определенно по-гамлетовски вступает в диалог с «теньями»: – *Лежите?.. Ну и лежите! Лежите – такая ваша судьба. При чем тут я-то? Вы лежите, а я малость еще побегаю по земле.*

¹ Шекспир помимо «общеромантических топосов» для Шукшина-актера служит перманентным драматическим фоном, и апелляция к его творчеству в поэтике писателя вполне закономерна. «Эпоха исторического слома от “сталинизма” до “хрущевской оттепели”», – пишет А.И. Куляпин, – особо актуализировала в русской культуре “гамлетовский психотип”. Шукшин не остался в стороне от этого процесса. Еще во время службы во флоте будущий писатель тайком разучивал роль Гамлета. Не раз он будет обращаться к трагедии Шекспира и в публицистике, и в рассказах» [20. С. 237].

Покружусь [5. С. 57]. В заключительном эпизоде рассказа меланхоличный Спирька уподобляется покинутой Офелии. В сцене самоубийства Спирьки Шукшин воссоздает флорористический фон смерти шекспировской «нимфы»:

Есть ива над потоком, что склоняет
Седые листья к зеркалу волны;
Туда она пришла, сплетя в гирлянды
Крапиву, лютик, ирис, орхидеи, –
У вольных пастухов грубей их кличка,
Для скромных дев они – персты умерших:
Она старалась по ветвям развесить
Свои венки; коварный сук сломался,
И травы и она сама упали
В рыдающий поток. Ее одежды,
Раскинувшись, несли ее, как нимфу [21. Т. 5. С. 141].

Финальная сцена «Сураза»: *Здесь тоже есть цветочки. Вон они: синенькие, беленькие, желтенькие... Вон саранка цветет, вон медуница... А вон пучка белые шапки подняла вверх. Спирька любил запах пучки. Встал, сорвал тугую горсть мелких белых цветочков, собранных в плотный, большой, как блюдо, круг. Сел опять на пенек, растер в ладонях цветки, погрузил лицо в ладони и стал жадно вдыхать прохладный, сыровато-терпкий, болотный запах небогатого, неяркого местного цветка. Закрыв ладонями лицо и так остался сидеть. Долго сидел неподвижно. Может, думал, может, плакал...* [5. С. 62–63].

По мысли Е.А. Худенко, в поэтике Шукшина «связанный с философскими раздумьями» *locus mortis* «становится местом обретения истины, поделиться которой с окружающими уже невозможно» [22. С. 129].

Приятие стороны самоубийцы в произведениях Шукшина, отсутствие и тени осуждения суицидента во многом связано с концепцией умирания (русские не сдаются) в ценностной системе национальной ментальности: нестерпимость поражения (*Врагу не сдается наш гордый «Варяг»...*, [5. С. 44] – поет Спирька, отстреливаясь от милиции из окна бани) – мощный суицидальный мотив в ситуации, когда силы героя и обстоятельств неравны. Лояльность к смерти, предпочтение гибели житейскому плену, клетке души – общее место в шукшинской суицидологии.

Риторический вопрос Спирьки: *А куда это я исчезаю-то?* [5. С. 60], – в суицидологической проекции пунктиром намечает движение к симулякру, созданному в «Пьедестале». Спирька – фигура замещения: точно повторяя черты *проезжего молодца*, он замещает матери покинувшего ее возлюбленного (*Спирька был вылитый отец, даже характером сибибал, хоть в глаза не видал его* [5. С. 43]; *он, бывало, выпивши ласкал мать* [5. С. 53]), одиноким *марухам* – отсутствующего мужа, «*маленькой*» Ирине Ивановне – отца, покровителя, старикам Прокудиным – сына (*Теперь Мишки не было* [5. С. 53]). Показательно, что, находясь в подчеркнутой автономии от живых,

неразгаданный, странный, уходящий и возвращающийся герой, как правило, занимает место умерших, т.е. выполняет функцию медиума или психопомпа. Призрачность, искусственность, выдуманность Спирьки поддерживаются и неопределенностью возраста, и мифологизацией портрета, и в целом имманентной «цитатностью», подчеркнутой литературностью: мозаичность образа (Байрон (Чайльд Гарольд), Гамлет, Робин Гуд) обуславливает его трагическую амбивалентность, в которой нищеподобное бесстрашие и воля к жизни соединены с сартровским безразличием (Спирьке все *до фени*) и фатализмом.

Единодушие в решении умереть тем не менее представлено в мартирологе Шукшина разными способами преодоления жизненного предела. В литературных самоубийствах писателя равно освещены, казалось бы, полярные аспекты восточной героизации и западной эстетизации смерти. Так, «планируя» самоубийство, Спирька Расторгуев не хочет предстать на обозрение публики с развороченной грудью, поэтому находит способ убить себя (*Из-под себя как-то изловчился* [5. С. 63]), прогнозируя визуально выгодную позу – *лицом вниз* [5. С. 62–63]¹. Артистически простроенный, отрежиссированный финал резко противопоставлен драматургии самоубийства в момент отчаяния, отрицательной экзальтации, следствием которой становится спонтанная, а потому неприбранная, некрасивая, натуралистичная смерть, как, например, смерть Эммы Бовари – бесподобной самоубийцы Флобера: *Голова Эммы склонилась к правому плечу. В нижней части лица черной дырой зиял приоткрытый уголок рта. Большие пальцы были прижнуты к ладоням, ресницы точно посыпаны белой пылью, а глаза подернула мутная пленка, похожая на тонкую паутину. <...> изо рта у покойницы хлынула, точно рвота, черная жидкость* [23. С. 363–367].

Герои Шукшина, дошедшие до последней черты, умирают красиво. Литературное оформление сценографии самоубийства наводит на мысль о личной заинтересованности писателя в «подходящих» «моделях» подобного жизненного исхода, которые автор каждый раз «примеряет» на себя.

Рассказ Шукшина «Жена мужа в Париж провожала» дает пример «кроткого самоубийства», жертвы которого, в разъяснениях Достоевского, чисты и безгреховны, виновники же непоправимого – другие люди. С точки зрения юридической здесь имело бы место доведение до самоубийства. Такой тип суицида Достоевский относит к наиболее «простительным».

Шукшин убедительно живописует причины, по которым герою рассказа – Кольке Паратову – попросту «стало нельзя жить»: он *сроду не чаял и не гадал, что судьба изобразит ему такую колоссальную фигу* [5. С. 320], и потому с ужасом вглядывается в *отвратительное «дальше»* [5. С. 323], где маячит только *добровольная каторга* [5. С. 324], тщетно силится отряхнуть что-

¹ «Лицом в землю», ничком – позу, которую выбирает Шукшин для смерти Спирьки Расторгуева, Кольки Паратова, Егора Прокудина, Е.А. Худенко интерпретирует как своеобразную телесную метафору: «герои как будто прислушиваются к чему-то, ищут в токах земли ту правду, которая не далась им при жизни» [22. С. 128].

то нелепое, постыдное, мерзкое... [5. С. 323], стеснившееся вокруг его беззащитной души. Своим «кротким» уходом Колька восстает против вавилонского равнодушия скупой и требовательной Москвы, втоптавшей в грязь очередного деревенского «простофилю», не заметив¹ в нем человека.

Оппозиция 'город / деревня', заявленная в рассказе, вновь обнаруживает автобиографические предпосылки его проблематики. Сам способ самоубийства Кольки олицетворяет причину ухода героя – он задыхается в городских джунглях, становится жертвой цивилизации (газ, которым отравился Колька, – наиболее заметная черта городского благоустройства²). В суицидологической программе Шукшина смерть Кольки Паратова – единственный *обезоруживающий* случай тихого (без выстрела), «кроткого» конца, что выделяет комплекс жертвы и преумножает ответственность палача.

Детали «прощальной» сцены в финале рассказа по пафосу не уступают беспомощным кулачкам юных самоубийц Достоевского – Матрешы («Бесы» (1872)), грозящей Ставрогину, и малолетнего утопленника («Подросток» (1875)), прижавшего руки к груди. Шукшин намеренно инфантилизирует образ героя (помимо неполного имени, – до полного новый москвич положительно *не дорос* [5. С. 321] – в лаконичном описании остывающего тела два уменьшительных суффикса, так же, как и в финале «Кроткой»: *Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее...* [11. Т. 13. С. 375]), используя мотив «слезинки замученного ребенка» – безжалостную константу, в выведенной Достоевским формуле чудовищной дисгармонии мира: *У Кольки не успели еще высохнуть слезы... И чубарик его русый был смят и свалился на бочок* [5. С. 325]. За этим эпизодом как будто стоит вздох Макара Долгорукова: *И что может сия малая душка на том свете Господу Богу сказать!* [24. Т. 8. С. 523].

Другой интертекстуальный резерв рассказа, глубоко изученный шукшиноведами [25, 26], – творчество А.Н. Островского. Вслед за мэтром отечественной драматургии Шукшин выносит в заголовок народную сентенцию, однако при этом снимает дидактичность не за счет сведения назидательной пословицы к непринужденной поговорке, но посредством беспринципной частушечной риторики. Искаженный текст песни «Жена мужа в поход провожала»³, вынесенный в заголовок рассказа, – семиотический конденсат, обнаруживающий «мелодраматическую тональность, основные коллизии сюжета» [28. Т. 3. С. 96], как отмечает С.М. Козлова, но помимо этого «предсказывает» моральную развязку. Смысл заглавия проясняется во второй

¹ «Но вы прошли с улыбкой мимо / И не заметили меня», – поет Колька дочке Нине [5. С. 321].

² Е.А. Худенко обращает также внимание на некий контрапункт обстановки и обстоятельств смерти в рассказе: «Самоубийство... происходит на *домашней кухне* – месте семейных и дружеских посиделок. Однако ни семьи в настоящем понимании этого слова, ни друзей у Кольки нет» [22. С. 128].

³ Интересно, что менее чем за год до создания рассказа Шукшин сам ездил в парижский киноцентр на премьеру картины «Странные люди». Возможно, в песне находит отражение и автобиографический мотив. Таким образом Шукшин демонстрирует сопричастность к судьбе своего героя [27. С. 467].

(неявленной) строке песни: *А сама потихоньку шептала: «Унеси тебя черт поскорей!»*.

Образ Кольки Паратова, несомненно, корреспондирует с «Бесприданницей» (1878) Островского: объединяет харизму «лишнего» Паратова (маркером соответствия служит совпадение имен), отчаянную решимость «маленького» Карандышева и жертвенность Ларисы Огудаловой (Колька, «прибранный к рукам» ловкими москвичами, – «ходовой товар», доступность которого, однако, претит вкусу прожорливого мегаполиса).

Злая «Цыганочка» Кольки – это, по сути, танец смерти. Такая семиотическая платформа изображения танца, известная как русской, так и мировой литературе, восходит к средневековому макабру¹. У Шукшина *dance macabre* найдет воплощение в «Калине красной» (1973). Характерно, что танцевальный эпизод, «показанный» в киноповести довольно подробно² как метафора жизненного тупика, безысходности, танец-прощание, окажется дезкранизированным в кинематографическом воплощении произведения (крупные планы станут приемом нейтрализации танца Егора Прокудина): такое репрезентативное «замалчивание» предусматривает параллельное «прочтение» литературной и кинематографической версии киноповести.

Новаторство Шукшина в применении экфрасиса танца состоит в отточенной режиссуре: танец Кольки – пульт управления, запускающий программу на уничтожение. Логика танца прозрачна: *парень выплывает какую-то свою затаенную боль* [5. С. 319]. Скрытая сторона танца, резонирующего с финальной сценой рассказа, предсмертное послание: ср.: *А жена мужа в Париж провожала, Насушила ему сухарей...* [5. С. 318] – в завязке рассказа – и *Доченька, папа уехал в командировку* [5. С. 324] – в развязке. Прием композиционного обрамления суть усиление суицидального «текста поведения»: сериальный опыт ритуального жертвоприношения в танце (*Каждую неделю, в субботу вечером, Колька Паратов дает во дворе концерт* [5. С. 318]) «подготавливает» актуальное «смирненное» самоубийство.

Во всех рассмотренных рассказах смерть воспринимается как «обязательная дань жанру» трагедии в коннотации с такими аксиологемами, как любовь, душа, выбор (свобода). Как верно резюмирует П. Вайль, смерть осеняет

¹ Примеры танатологически окрашенного танца в национальной литературе: гротескно иступленная (до седины) пляска Хомы Бруга в «Вие» (1835) Н.В. Гоголя; «memento mori» пляшущих скелетов в рассказе В.Ф. Одоевского «Бал» (1848); танец-переход артистически чуждого пошлостью свету героя в рассказе Л.Н. Толстого «Альберт» (1858) и др.

² *Две гитары дернули “Барыню”. Пошла Люсьен. Ах! Как она плясала! Она умела. Не размашисто, нет, а четко, легко, с большим тактом. Вроде вколачивала каблучками в гроб свою калеку-жизнь, а сама, как птица, била крыльями – чтоб отлететь. <...> Егор, когда Люсьен подступала к нему, начинал тоже и работал только ногами. Руки заложены за спину, ничего вроде особенного, не прыгал козлом – а тоже хорошо. Хорошо у них выходило. Ташлось что-то за этой пляской неизжитое, незабытое* [29. С. 211].

«несбывшиеся жизни персонажей <...> Человека делает интересным и важным даже нечаянное прикосновение к трагизму бытия <...> Любая жизнь значительна, коль скоро она завершается смертью» [30. С. 371–372].

В рассказе «Пьедестал» тема смерти, связанная с образом самоубийцы, отталкивается от «параметров жанра» и разработана с помощью инструментария трагикомедии (местами даже «черной комедии» в духе «Самоубийцы» (1928) Н. Эрдмана). Смерть здесь, говоря словами Н.И. Ищук-Фадеевой, «либо мнимость... либо процесс, подлежащий в большей степени осмыслению, нежели переживанию» [31. С. 356–357]: самоубийство не происходит, но лишь художественно постигается. Портрет самоубийцы в функции сюжетообразующего элемента – экфрастический кенотаф (симулякр: центральная тема произведения – несостоявшийся шедевр) и в то же время виртуозно оформленный реквием на метафизическую смерть художника, раскрывающий смысл творческих амбиций: чтобы оказаться на пьедестале, надо «убить» себя (в фигуральном смысле – забыть себя, раствориться в творческом процессе, стать частью «истории неслучившегося» [32. С. 268]).

Суицидальная поэтика «Пьедестала» вновь подсвечивается смертностью русской классики [33]. Портрет-отражение, разумеется, апеллирует и к «Портрету» Гоголя (1835, 1842), и к «Двойнику» Достоевского (1846). Герой-художник, в «неизменном халате» марширующий по шестиметровой кухне, добровольно запертый в миниатюрной студии, – двойник потенциально нежизнеспособного Обломова. Очень непохожие супруги Смородины тоже своего рода «близнецы»¹. Поворачиваясь разными гранями, удваивается в рассказе и идиллическая «Обломовка» – призрачная Фата-Моргана, угадывающаяся как в ностальгических грезах Смородина, так и в утопических фантазиях Зои.

Рекурсивный образ, оформляющий идею самоубийства средствами экфрасиса в «Пьедестале», невзирая на заостренную автором рассказа неоригинальность подхода (тема двойника в литературе и искусстве близка к исчерпанности) художника-самоучки, все же служит маркером проницаемой границы между живым и мертвым; посюсторонним и потусторонним, положительной и отрицательной артистической энергетикой, миром культуры и антикультуры. «Самоубийца» Смородина – шаг в «кромешный» «изнаночный» мир – локус, по Д.С. Лихачеву, «подчеркнуто выдуманный», где «наизнанку выворачиваются настоящие вещи, понятия, идеи, молитвы, церемонии, жанровые формы и т. д.» [34. С. 55].

Заглядывание в маргинальную нишу «кромешного» мира, протестная претензия на идейно-художественную аномалию проявляются в наивном

¹ «Своеобразным двойником и одновременно антиподом Смородина является его жена Зоя, – пишет О.Г. Левашова. – Их психологические миры противопоставлены: героиня воплощает логику <...> задумчивая, молчаливая героиня – некую тайну. Однако тайна исчезает, Смородин и его жена в конечном итоге обнаруживают не только биографические совпадения в прошлом (у обоих за плечами тюрьма), но общность позиции в настоящем» [33. С. 55].

«инакомыслии» супругов Смородиных, выражающемся в бесконечных «спорах о человеке». Изобразительная диспропорция маленького комичного неумелого художника и неподъемного пафоса картины «Самоубийца» отчасти иллюстрирует концепцию человека, выведенную в пьесе Горького «На дне». Зоя и Воробьев – проходимцы, авантюристы, мелкие мошенники, которые познакомились в тюрьме, – в другую эпоху (за пределами советского социального выравнивания) вполне могли бы оказаться в компании горьковских «подпольных» философов. Шукшинское *...все же прекрасен сильный человек!* [5. С. 458]) – эхо пафосной сентенции Сатина: *Чело-век! Это – великолепно! Это звучит... гордо!* [35. С. 151]. Корреляции с аксиологией «изнаночного» мира «На дне» обнаруживаются в неожиданно пространном монологе молчаливой Зои: *...делать что-нибудь за кусок хлеба – это мерзко, гадко, противно, наконец, просто неохота* [5. С. 458] (ср. Сатин: *...Работать? Для чего? Чтобы быть сытым? (Хохочет.) Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми... <...> Человек – выше! Человек – выше сытости!..* [35. С. 151]). Уже в заголовке рассказа «Пьедестал» как будто задана инверсия обратной вертикали «На дне». Однако завершается рассказ образом лестницы, ведущей вниз, возвращая бесконечный диспут на круги своя.

«Пьедестал» Шукшина – эстетическая деконструкция, отражающая кризис гуманистической традиции, который распознается в признаках шизофрении, раздвоения личности, неадекватности бытийственного опыта (пребывание сразу в двух мирах) героев, расчеловечения в смерть, неотличимости живого от неживого, подлинного от искусственного. Одушевленность и неодушевленность в рассказе меняются местами: инертная Зоя («жизнь») напоминает статую, а бездушная картина отождествляется то с невестой, то с трупом.

В картине «Самоубийца», существенно углубляющей нарратив, очередной вызов «неизобразимости» смерти путем «изобразимости танатологических мотивов», которые, как справедливо утверждает Р.Л. Красильников, «несмотря на безусловную связь с фактом смерти, как правило, репрезентируют не его, а явления, происходящие до и после момента кончины» [36. С. 27], тем самым выказывая эстетическую беспомощность в отношении мортальной контрверзы.

Таким образом, суицидологический дискурс Шукшина, с одной стороны, вплетается в канву философской рефлексии на тему искусства смерти и смерти в искусстве, с другой – демонстрирует определенную специфику идейно-образного пространства художественной танатологии. В творческой эволюции писателя наблюдается смещение акцентов суицидологической эпистемы от позитивистской наивно-сентиментальной веры в торжество человечности (когда суицид представляет собой некий «сбой» сущностной программы («Нечаянный выстрел»)), через экзистенциальный кризис, выводящий самоубийство как следствие морального тупика («Сураз», «Жена мужа в Париж провожала»), к постмодернистской десакрализации жизни и

смерти, равноудаленных от онтологического смысла и перетекающих в телескопический симулякр («Пьедестал»). В четырех самоубийствах рассказов разных лет обнаруживается грация осмысления автором феномена суицида: неприятие и демонизация самоубийства, затем его нравственное оправдание, и, наконец, деконструкции смерти – отрицание отрицания.

Список источников

1. Куляпин А.И. В.М. Шукшин об искусстве умирать // Вестник Ишимского государственного педагогического института им. П.П. Ершова. 2012. № 3 (3). С. 31–34.
2. Куляпин А.И. Семиотика художественного пространства. Барнаул : АлтГПУ, 2016. 160 с.
3. Руднев В.П. Словарь культуры XX в. М. : Аграф, 1999. 384 с.
4. Шукшин В.М. Собрание сочинений : в 6 кн. Кн. 1: Охота жить : рассказы. М. : Надежда-1, 1998. 512 с.
5. Шукшин В.М. Собрание сочинений : в 6 кн. Кн. 2: Верую! М. : Надежда-1, 1998. 512 с.
6. Воробьева Т.А. Мортальная семантика дороги в прозе В.М. Шукшина // Культура и текст. 2018. № 3 (34). С. 131–141.
7. Левашова О.Г. Шукшинский герой и традиции русской литературы XIX в. (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тамбов, 2003. 38 с.
8. Сердюченко В. Читая Достоевского: Василий Шукшин // Русский переплет. URL: <http://pereplet.ru/kandid/76.html>
9. Васильев В.К. Тема самоубийства в позднем творчестве В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина как целостность. Барнаул, 1998. С. 50–55.
10. Шукшин В.М. Собрание сочинений : в 6 кн. Кн. 3: Странные люди. М. : Надежда-1, 1998. 528 с.
11. Достоевский Ф.М. Дневник писателя (1876) // Собр. соч. : в 15 т. Т. 13. СПб., 1994. 541 с.
12. Кощей Л.А. Человека проблемы // Творчество В.М. Шукшина : энцикл. слов.-справ. Т. 1: Филологическое шукшиноведение: Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина. Барнаул, 2004. С. 103–105.
13. Куляпин А.И., Левашова О.Г. Достоевский Федор Михайлович // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т. 2: Эстетика и поэтика прозы В.М. Шукшина. Мотивы и символы творчества В.М. Шукшина. Диалог культур. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2006. С. 158–163.
14. Шукшин В.М. Собрание сочинений : в 6 кн. Кн. 6: Я пришел дать вам волю. М. : Надежда-1, 1998. 512 с.
15. Быстров В.Н. В. Шукшин и Ф. Достоевский (к проблеме гуманизма) // Русская литература. 1984. № 4. С. 18–33.
16. Гус М. Идеи и образы Ф.М. Достоевского. М. : Худож. лит., 1971. 591 с.
17. Достоевский Ф.М. Бесы // Собр. соч. : в 15 т. Т. 7. СПб. : Наука, 1990. 845 с.
18. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Собр. соч. : в 15 т. Т. 9, ч. 1–3. СПб., 1991. 696 с.
19. Байрон Д.Г. Паломничество Чайльд Гарольда. Пермь : Кн. изд-во, 1988. 397 с.
20. Куляпин А.И. Шукшин и зарубежная литература // Творчество В.М. Шукшина : энцикл. слов.-справ. Т. 2: Эстетика и поэтика прозы В.М. Шукшина. Мотивы и символы творчества В.М. Шукшина. Диалог культур. Барнаул, 2006. С. 237.
21. Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Полн. собр. соч. : в 8 т. Т. 5. М. ; Л., 1936. С. 1–175.

22. Худенко Е.А. Локусы преступления и смерти // Богумил Т.А., Куляпин А.И., Худенко Е.А. Геопозитика В.М. Шукшина. Барнаул, 2017. С. 124–129.
23. Флорбер Г. Госпожа Бовари. М. : Время, 2018. 384 с.
24. Достоевский Ф.М. Подросток // Собр. соч. : в 15 т. Т. 8. СПб., 1990. 814 с.
25. Куляпин А.И., Левашиова О.Г. В.М. Шукшин и русская классика. Барнаул : Изд-во Алт. гос. ун-та, 1998. 100 с.
26. Левашиова О.Г. Островский Александр Николаевич // Творчество В.М. Шукшина: энцикл. слов.-справ. Т. 2: Эстетика и поэтика прозы В.М. Шукшина. Мотивы и символы творчества В.М. Шукшина. Диалог культур. Барнаул, 2006. С. 173.
27. Непросто говорить о Шукшине // Собр. соч. : в 6 кн. Кн. 5: Калина красная. М., 1998. С. 377–480.
28. Козлова С.М. Жена мужа в Париж провожала // Творчество В.М. Шукшина : энцикл. слов.-справ. Т. 3: Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина. Публицистика В.М. Шукшина. Барнаул, 2007. С. 94–96.
29. Шукшин В.М. Собрание сочинений : в 6 кн. Кн. 5: Калина красная. М. : Надежда-1, 1998. 560 с.
30. Вайль П. Живые и мертвые // Свобода – точка отсчета: О жизни, искусстве и о себе. М., 2012. 701 с.
31. Ицук-Фадеева Н.И. Смерть как инобытие («Юго-западный ветер» Д. Липскеров) // Мортальность в литературе и культуре. М., 2015. С. 356–367.
32. Лотман М.Ю. О природе искусства // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. 544 с.
33. Левашиова О.Г. «Жил человек...» (проблема самоубийства в творчестве В.М. Шукшина в аспекте традиций русской классики) // Сибирский филологический журнал. 2003. № 3. С. 52–56.
34. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 7–71.
35. Горький М. На дне // Макап Чудра. Челкаш. Старуха Изергиль. На дне. М., 2003. С. 77–157.
36. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественном творчестве: эстетический аспект. Москва ; Вологда : Граффити, 2010. 158 с.

References

1. Kulyapin, A.I. (2012) V.M. Shukshin ob iskusstve umirat' [V.M. Shukshin on the art of dying]. *Vestnik Ishimskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta im. P.P. Ershova*. 3 (3). pp. 31–34.
2. Kulyapin, A.I. (2016) *Semiotika khudozhestvennogo prostranstva* [Semiotics of artistic space]. Barnaul : Altai State Pedagogical University.
3. Rudnev, V.P. (1999) *Slovar' kul'tury XX v.* [Dictionary of epy 20th-century culture]. Moscow: Agraf.
4. Shukshin, V.M. (1998) *Sobranie sochineniy: v 6 kn.* [Collected works: in 6 books]. Book 1. Moscow: Nadezhda-1.
5. Shukshin, V.M. (1998) *Sobranie sochineniy: v 6 kn.* [Collected works: in 6 books]. Book 2. Moscow: Nadezhda-1.
6. Vorob'eva, T.A. (2018) Mortal'naya semantika dorogi v proze V.M. Shukshina [Mortal semantics of the road in the prose of V.M. Shukshin]. *Kul'tura i tekst*. 3 (34). pp. 131–141.
7. Levashova, O.G. (2003) *Shukshinskiy geroy i traditsii russkoy literatury XIX v. (F.M. Dostoevskiy, L.N. Tolstoy)* [Shukshin's hero and the traditions of the 19th century (F.M. Dostoevsky, L.N. Tolstoy)]. Abstract of Philology Dr. Diss. Tambov.
8. Serdyuchenko, V. (n.d.) *Chitaya Dostoevskogo: Vasiliiy Shukshin* [Reading Dostoevsky: Vasily Shukshin]. [Online] Available from: <http://pereplet.ru/kandid/76.html>

9. Vasil'ev, V.K. (1998) Tema samoubiystva v pozdnem tvorchestve V.M. Shukshina [The theme of suicide in the late works of V.M. Shukshin]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina kak tselostnost'* [V.M. Shukshin's creative works as integrity]. Barnaul. pp. 50–55.
10. Shukshin, V.M. (1998) *Sobranie sochineniy: v 6 kn.* [Collected works: in 6 books]. Book 3. Moscow: Nadezhda-1.
11. Dostoevskiy, F.M. *Dnevnik pisatelya* (1876) [A Writer's Diary (1876)]. In: *Sobr. soch.: v 15 t.* [Collected Works: in 15 volumes]. Vol. 13. St. Petersburg.
12. Koshchey, L.A. (2004) Cheloveka problemy [Human problems]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsikl. slov.-sprav.* [V.M. Shukshin's creative works: Encyclopedic Reference Dictionary]. Vol. 1. Barnaul. pp. 103–105.
13. Kulyapin, A.I., & Levashova, O.G. (2006) Dostoevskiy Fedor Mikhaylovich [Fyodor Mikhailovich Dostoevsky]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsiklopedicheskiy slovar'-spravochnik* [V.M. Shukshin's creative works: Encyclopedic Reference Dictionary]. Vol. 2. Barnaul: Altai State University. pp. 158–163.
14. Shukshin, V.M. (1998) *Sobranie sochineniy: v 6 kn.* [Collected works: in 6 books]. Book 6. Moscow: Nadezhda-1.
15. Bystrov, V.N. (1984) V. Shukshin i F. Dostoevskiy (k probleme gumanizma) [V. Shukshin and F. Dostoevsky (on the problem of humanism)]. *Russkaya literatura*. 4. pp. 18–33.
16. Gus, M. (1971) *Idei i obrazy F.M. Dostoevskogo* [Ideas and Images of F.M. Dostoevsky]. Moscow: Khudozh. lit.
17. Dostoevskiy, F.M. (1990) Besy [Demons]. In: *Sobr. soch.: v 15 t.* [Collected Works: in 15 volumes]. Vol. 7. St. Petersburg: Nauka.
18. Dostoevskiy, F.M. (1991) Brat'ya Karamazovy [The Brothers Karamazov]. In: *Sobr. soch.: v 15 t.* [Collected Works: in 15 volumes]. Vol. 9 (1–3). St. Petersburg.
19. Byron, G.G. (1988) *Childe Harold's Pilgrimag*. Perm: Kn. izd-vo. (In Russian).
20. Kulyapin, A.I. (2006) Shukshin i zarubezhnaya literatura [Shukshin and foreign literature]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsikl. slov.-sprav.* [V.M. Shukshin's creative works: Encyclopedic Reference Dictionary]. Vol. 2. Barnaul. p. 237.
21. Shakespeare, W. (1936) Hamlet. In: *Complete works: in 8 vols.* Vol. 5. Moscow; Leningrad. pp. 1–175. (In Russian).
22. Khudenko, E.A. (2017) Lokusy prestupleniya i smerti [Loci of crime and death]. In: Bogumil, T.A., Kulyapin, A.I. & Khudenko, E.A. *Geopoetika V.M. Shukshina* [Geopoetics of V.M. Shukshin]. Barnaul. pp. 124–129.
23. Flaubert, G. (2018) *Madame Bovary*. Moscow: Vremya.
24. Dostoevskiy, F.M. (1990) Podrostok [The Adolescent]. *Sobr. soch.: v 15 t.* [Collected Works: in 15 volumes]. Vol. 8. St. Petersburg.
25. Kulyapin, A.I. & Levashova, O.G. (1998) *V.M. Shukshin i russkaya klassika* [V.M. Shukshin and Russian Classics]. Barnaul: Altai State University.
26. Levashova, O.G. (2006) Ostrovskiy Aleksandr Nikolaevich [Aleksandr Nikolaevich Ostrovsky]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsikl. slov.-sprav.* [V.M. Shukshin's creative works: Encyclopedic Reference Dictionary]. Vol. 2. Barnaul. p. 173.
27. Shukshin, V.M. (1998) *Sobr. soch.: v 6 kn.* [Collected works: in 6 books]. Book 5. Moscow. pp. 377–480.
28. Kozlova, S.M. (2007) Zhena muzha v Parizh provozhala [The Wife Saw Her Husband Off to Paris]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsikl. slov.-sprav.* [V.M. Shukshin's creative works: Encyclopedic Reference Dictionary]. Vol. 3. Barnaul. pp. 94–96.
29. Shukshin, V.M. (1998) *Sobranie sochineniy: v 6 kn.* [Collected works: in 6 books]. Book 5. Moscow: Nadezhda-1.
30. Vayl', P. (2012) Zhivye i mertvye [The Living and the Dead]. In: *Svoboda – tochka otscheta: O zhizni, iskusstve i o sebe* [Freedom as a Point of Reference: About Life, Art, and About Oneself]. Moscow.

31. Ishchuk-Fadeeva, N.I. (2015) Smert' kak inobytiye ("Yugo-zapadnyy veter" D. Lipskero) [Death as Otherness ("Southwest Wind" by D. Lipskerov)]. In: *Mortal'nost' v literature i kul'ture* [Mortality in Literature and Culture]. Moscow. pp. 356–367.

32. Lotman Yu.M. (2002) O prirode iskusstva [On the Nature of Art]. In: Lotman, Yu.M. *Stat'i po semiotike iskusstva* [Articles on the Semiotics of Art]. St. Petersburg.

33. Levashova, O.G. (2003) "Zhil chelovek..." (problema samoubiystva v tvorchestve V.M. Shukshina v aspekte traditsiy russkoy klassiki) ["There Lived a Man..." (the problem of suicide in the works of V.M. Shukshin in the aspect of the traditions of Russian classics)]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal*. 3. pp. 52–56.

34. Likhachev, D.S. (1984) Smekh kak mirovozzrenie [Laughter as a Worldview]. In: Likhachev, D.S., Panchenko, A.M., & Ponyrko, N.V. *Smekh v Drevney Rusi* [Laughter in Ancient Rus]. Leningrad. pp. 7–71.

35. Gor'kiy, M. (2003) *Makar Chudra. Chelkash. Starukha Izergil'. Na dne* [Makar Chudra. Chelkash. The Old Woman Izergil. At the Bottom]. Moscow. pp. 77–157.

36. Krasil'nikov, R.L. (2010) *Tanatologicheskie motivy v khudozhestvennom tvorchestve: esteticheskii aspekt* [Thanatological Motifs in Artistic Creativity: Aesthetic Aspect]. Moscow; Vologda: Graffiti.

Информация об авторе:

Московкина Е.А. – канд. филол. наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии, литературы и русского языка Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: evgenya.moskovkina@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.A. Moskovkina, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: evgenya.moskovkina@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 02.12.2023;
одобрена после рецензирования 22.01.2024; принята к публикации 30.09.2024.

The article was submitted 02.12.2023;
approved after reviewing 22.01.2024; accepted for publication 30.09.2024.