

## ЭКФРАСИС В РАССКАЗЕ В. М. ШУКШИНА «ПЬЕДЕСТАЛ»

Е. А. Московкина

**Ключевые слова:** В. М. Шукшин, экфрасис, поэтика, искусство, литература, интертекст.

**Keywords:** V. Shukshin, ekphrasis, poetics, art, literature, artist, aesthetics, intertext.

DOI 10.14258/filichel(2022)3–07

Творческую манеру В. М. Шукшина во многом определяет «синтетический» тип артистической личности. Литературное наследие писателя тяготеет к драматургичности, диалогичности, кинематографичности, сценической пластичности характеров; сценариям режиссера, напротив, свойственны лиричность, психологичность, литературная оформленность. Однако литературный мир Шукшина чрезвычайно восприимчив и к другим проявлениям эстетического опыта: в его произведениях находят воплощение разные формы и жанры искусства от фольклора (народная песня, пляска) до архитектуры, скульптуры, живописи. Подчеркнутым интересом к сфере прекрасного, вниманием к психологии творческой личности обусловлены не только несколько неожиданная «приправленность» шукшинской «простоватой» риторики артионимами<sup>3</sup>, но и использование художником в контексте поэтологических приемов экфрастических элементов как статического (картина, скульптура, архитектурный объект), так и динамического, континуального (музыка, танец) характера.

Если второй (континуальный) тип экфрасиса раздвигает границы текста, придает ритмичность, динамичность фабуле, присваивает мифопоэтический или героический статус характерам, окрашивает повествование непреходящей экспрессией ритуала, то первый, «классический», напротив, за счет статуарности, рамочности призван придать некую определенность, осязаемость проблеме, волнующей писателя.

---

<sup>3</sup> Артионимы (импрессионизм, реализм, примитивизм, триптих и др.) в рассказах Шукшина не всегда закреплены за строго экфрастическим описанием, но возникают иногда в самых неожиданных контекстах. Так, в рассказе «Светлые души» (1959) колхозный шофер Михайло Беспалов называет жену Анну акварелью: «— Соскучилась небось? <...> Эх ты... акварель!» (Василий Шукшин, 1998а, с. 102).

Экфрасис в его статической разновидности — вербальная передача образа изобразительного искусства — «словесная живопись» — явление, не самое характерное для прозы Шукшина, но при этом обладающее ярко выраженной спецификой. В арт-парадигме Шукшина преобладает экфрасис-символ, живописные интенции у Шукшина — всегда синергетическое средство уплотнения нарратива, который с помощью эффекта визуализации может быть обращен в иные, «за-текстовые» дискурсы. Двойной мимесис, таким образом, способствует компактности формы и расширению содержания произведений писателя. При этом важно, что экфрасис Шукшина преимущественно немиметический — не имеет реального прототипа, не содержит указания на автора или произведение, а продуцируется непосредственно в тексте. Кроме того, экфрасис в поэтике Шукшина — почти всегда диалогический [Брагинская, 1977, с. 262-263]: он дается с разных зрительских позиций, зарождается и раскрывается в беседе или дискуссии героев, конструируется посредством «объемного» видения со сменой субъектов восприятия: автор — зритель — критик, иными словами, драматизируется.

Риторика шукшинского экфрасиса в предельно сжатом пространстве малой прозы, подчиняясь законам визуально ориентированной поэтики живописного метатекста, подчеркнута сдержанна, но убедительна. Пружина экфрастического механизма сообщает ограниченному объемом художественному арсеналу рассказа некую внутреннюю энергию, не только усиливающую эмоциональный эффект от его восприятия, но и выявляющую новые содержательные аспекты.

В рассказе «Пьедестал» (1972) выводится проблема творческой экзистенции, взаимодействия автора и произведения, сложных отношений между картиной, зрителем и критикой; обнаруживается зияющая пропасть между художественным замыслом и его воплощением. Этому непопулярному<sup>4</sup> рассказу с элементами экфрасиса свойственны напряжение предела, катастрофическое мироощущение (в «момент истины» *«Сморodin — весь наструнившийся, весь отчаянный и жалкий, как на краю обрыва стоял и боялся смотреть вниз»* (Василий Шукшин, 1998, с. 462). В центре произведения мотивы бунта, противостояния, агрессии (во время работы над картиной на лице художника появляется *«выражение злой решимости. Укусить не укусят, но надавать в зубы кому-нибудь — с таким лицом только и делать»* (Василий Шукшин, 1998, с. 456) как непереносимые компоненты акта творчества.

---

<sup>4</sup> «Пьедестал» не включался самим писателем в сборники (Василий Шукшин, 1998, с. 511).

Собственно искусство в художественной концепции Шукшина наряду с проникновенной, пульсирующей «жизненностью» обладает свойствами потусторонности, трансцендентальности. Вероятно, поэтому экфрасис Шукшина сопряжен в «Пьедестале» с темой смерти: сюжет картины Константина Смородина — самоубийство.

Любопытно, что в танатологическом дискурсе на фоне проблематики самоубийства женские образы Шукшина формируют семиотическое пространство, в котором концентрируются причины внутреннего конфликта героя. «Анимы» Шукшина, таким образом, служат метафорой психологической проблемы, подтолкнувшей героя к смертельной черте: в рассказе «Жена мужа в Париж провожала» энергичная Валя — аллегория городского «рая», разочаровавшего и растоптавшего простодушного сельского «голодранца»; в «Суразе» Ирина Ивановна («маленькая», «голенькая») олицетворяет нереализованное детство и семейное счастье, дом, интимный мир (Ирина — в переводе с греческого «мир») «обездоленного», неприкаянного бастарда; «горластая» Глашка — символ шумной, «праздничной» жизни, в которой нет места тихому инвалиду Кольке в «Нечаянном выстреле», и, наконец, «странная» жена Константина Смородина — проекция творческих амбиций, «убийственных» для посредственного художника.

Сопряженная с мортальной сюжетологией женственность в поэтике Шукшина нередко становится приметой артистического дарования<sup>5</sup>. В «Пьедестале» режиссерский фокус автора решительно перемещается с фигуры героя — художника, пишущего картину, — на более рельефный и значительный образ его жены — идейной вдохновительницы работы (не случайно первоначальное название этого рассказа — «Жена Константина Смородина») (Василий Шукшин, 1998, с. 511). Образ женщины здесь многогранен и неоднозначен. Зоя — генератор идей, тот самый «бабий» компонент творчества как проявление поэтической утонченности, однако она же — своеобразный социальный лифт для «перспективного» живописца: «странная»<sup>6</sup> билетерша — «по финансовой части», и эта «меркантильная» ипостась героини в художественном мире Шукшина, как правило, служит антитезой артистического начала. При этом Зоя идеально вписывается в портретную галерею шукшинских героев-художников, мечтателей не от мира сего: «Жена Константина Сморо-

<sup>5</sup> Так, например, в рассказе «Пост скрипtum» (1971) талантливый актер, впечатливший гостя Северной столицы, «маленько смахивает на бабу» (Василий Шукшин, 1998, с. 304).

<sup>6</sup> «Станный» — почти постоянный эпитет одаренного, незаурядного героя в поэтике Шукшина.

дина, художавая, медлительная, смотрела большими темными глазами чуть выше мужа, о чем-то думала о своем, затаенном и неясном» (Василий Шукшин, 1998, с. 454)<sup>7</sup>. Сам Константин Смородин — фальшивомонетчик-бессребреник — явно выбивается из типажа одаренных личностей (мастеров) прежде всего по причине акцентированной в его портрете телесности, живости, энергичности<sup>8</sup>.

По сюжету рассказа «парализованный» волей жены художник-самоучка Смородин тщетно пытается воплотить ее многообещающий замысел. В этом рассказе с помощью безжалостного уничтожения, подчеркнутой материализации образа художника-творца («кривые волосатые ноги», «мясистое лицо» (Василий Шукшин, 1998, с. 458–459), как, кстати, и посредством предельно шаблонного изображения «большого» художника-критика Шукшин как будто сталкивает с пьедестала пустые творческие амбиции, перечеркивает весь прошлый эстетический опыт, в том числе и свой. Символом недоверия искусству, а также «предчувствием» провала нецененного «шедевра» тандема Смородиных в этом рассказе становится кукиш, который Смородин намеревается изобразить на рекламном плакате.

Фрагментарные, «короткометражные» экфрасисы Шукшина в «Пьедестале» как будто сотканы из многочисленных культурных аллюзий, отличаются сложной фактурностью, коллажностью, цитатностью<sup>9</sup>.

Одна из наиболее очевидных мифологем рассказа, определяющих логику центрального экфрасиса, — инверсия мифа о Пигмалионе: Зоя (двойник Константина, автор замысла «раздвоенного» портрета) берется сделать из безнадежного, малообещающего дилетанта выдающуюся фигуру (в ее проектах — как минимум «гений» или хотя бы «крупный талант») — поставить Константина на пьедестал. При этом героиня своей малоподвижностью, молчаливостью, отрешенностью, отсутствием реакции на ораторские экзерсисы мужа («Она до поры до времени не реагировала. Да он и не требовал, чтобы она реагировала») (Василий Шукшин, 1998, с. 454), скульптурными чертами лица сама напоминает статую.

<sup>7</sup> «Философия Зои Смородиной близка ницшеанству, — пишет И. А. Куляпин, — это соединение витальности..., пессимизма... и демонизма... Важнейший элемент мировоззрения героини — культ силы» [Куляпин, 2007, с. 240].

<sup>8</sup> «Энергичные люди» у Шукшина олицетворяют, как правило, черствость, ограниченность, мещанство. «Оппозиция „странный“ — „энергичный“, — отмечает Куляпин, — определяет расстановку персонажей и в „Пьедестале“. Константин Смородин и его жена Зоя одновременно и двойники и антагонисты» [Куляпин, 2007, с. 239].

<sup>9</sup> В творчестве Шукшина конца 1960-х — начала 1970-х гг., как подчеркивает Куляпин, намечается «переход от установки на транстекстуальность ... к ориентации на интертекст» — иными словами, интерес писателя к действительности вытесняется особым вниманием к языку культуры, чужому тексту [Куляпин, 2006, с. 31].

Имена героев, в свою очередь, представляют имманентную семантическую оппозицию их портретам, как будто не вполне соответствующим характерам: имя инертной Зои означает «жизнь»; «*ершистый*», раздражительный, неуравновешенный, капризный, непоследовательный Смородин носит имя Константин — «постоянный».

Аллюзией рассказа к литературному фону русской классики, диалог с которой наблюдается и в экфрасисе<sup>10</sup>, служит тема маленького человека (маркером этой литературной отсылки является старорежимный слово-ер-с, используемый Смородиным в беседе с начальством: «*Захожу вчера к своему долбаку: „— ... Для молочного кафе эскиз вы делали?“ — „Я-с“*») (Василий Шукшин, 1998, с. 456). Сатирический план в интерпретации этой темы Шукшиным как будто намечает движение от гротеска к сюрреализму. Свидетельством такой эстетической эволюции служит трансформация образа «маленького» художника Смородина, который в начале рассказа напоминает напыщенного воробья («*в пляжном халате 54-го размера, походил на воробья, которому зачем-то накинули детскую распашонку*») (Василий Шукшин, 1998, с. 454), а в финале ассоциируется с окороком («*ты вон какой... окорок*») (Василий Шукшин, 1998, с. 462).

Другая интертекстуальная параллель — обломовский код. Ключом к этому претексту с его космо-психологичным (Восток / Россия / Запад) треугольником (Константин / Зоя / Николай; ср. Обломов / Ольга / Штольц) становится и тесное пространство малогабаритки как имитация добровольной духовной самоизоляции, и пресловутые халаты, в которые облачены супруги Смородины, и имя главного героя как реплика на удвоение — Илья Ильич Обломов, визуализированное в «двойном» портрете самоубийцы. Имя Константин («постоянный») может символизировать творческий застой, обломовскую трясину, бесплодный потенциал.

Но и в этом хрестоматийном контексте наблюдается искажение мифологемы: в отличие от степенного и самодостаточного Обломова Константин настойчив, амбициозен и трудолюбив. Его экстремальный жизненный опыт: деревня — тюрьма — город (в биографии семьи Смородиных нашли отражение испытания и тюрьмой, и «сумой») вызывает зависть успешного, продуктивного художника «Штольца» — Николая (Николай — «победитель»), явно испытывающего дефицит волнующих впечатлений (пресная жизнь Николая обнаруживает в нем склонность к тюремной романтике: «*Мне охота бы побывать, только недол-*

<sup>10</sup> В контексте проблемы «маленького человека» «Самоубийца» Смородина может представлять, например, иллюстрацию «Двойника» Ф. М. Достоевского.

го») (Василий Шукшин, 1998, с. 461) и потому, как водится, «пропивающего» свой талант.

Выход на социально-политическую проблематику<sup>11</sup> в провокативной риторике рассказа осуществляется через свифтовскую сентенцию, оброненную «гуру» из деревенского прошлого Константина («У Смородина был и учитель, оказывается: деревенский любитель, добрый человек, не от мира сего, дядя Иван, коновал, философ и художник») (Василий Шукшин, 1998, с. 455): «Самые хорошие люди — кони» (Василий Шукшин, 1998, с. 458), которая, с одной стороны, придает произведению памфлетное звучание, с другой — направляет его в область экзистенциальной аксиологии. «Общая звериная тоска» как фаталистический ореол рассказа, несомненно, отсылает к зыбкому оптимизму В. Маяковского: «Деточка, все мы немножко лошади» (Владимир Маяковский, 1987, с. 99)<sup>12</sup>.

Таким нетривиальным образом Шукшину удается пробиться сквозь пародию на кухонную демагогию советских диссидентов к экфрасическому изображению личностного конфликта, выплеснутого на полотно художника-самоучки. Экфрасис в рассказе «Пьедестал» отличается предельной скупостью: «Вот что было на холсте. Стоит стол, за столом сидят два человека... с одинаковым лицом. Никакого зеркала, просто два одинаковых человека сидят за столом, и один целится в другого (в себя, стало быть) пистолетом» (Василий Шукшин, 1998, с. 456). При этом его основу составляет «запрещенный» зеркальный синтаксический рефрен («сидят два человека... два ... человека сидят»), усиливающий драматургию двойничества.

Современное Шукшину отечественное искусство находится под все еще сильным влиянием уже изжившего себя соцреализма: не случайно выбор экфрасического сюжета связан с отрицанием (избеганием) изношенных тем: «Это же не передовик на комбайне, понимаешь» (Василий Шукшин, 1998, с. 458). Смерть, застывшая на картине Смородина в акте самоубийства, — сдержанное, но точное обобщение — над жиз-

---

<sup>11</sup> Вероятно, с целью акцентирования ключевых семиотических аспектов в рассказе, по меньшей мере, дважды применяется структурно-типологический механизм нарушения запрета [Пропп, 1969, с. 30]: первый запрет — на мимесис (прямое отражение, подражание в искусстве) дается косвенно через образ зеркала: «Никакого зеркала, просто два одинаковых человека сидят за столом» (Василий Шукшин, 1998, с. 456), второй — идеологический: «Живет человек, никто на него не обращает внимания, замечают только, что он какой-то раздражительный. Но в политику не лезет» (Там же, с. 458).

<sup>12</sup> «Цитата и реминисценция — наиболее распространенные и гибкие средства налаживания интертекстуальных связей Шукшина, — утверждает А. И. Куляпин, — и его герои зачастую мыслят готовыми литературными формулами из произведений Н. В. Гоголя, С. Есенина, В. Маяковского, И. Ильфа и Е. Петрова и др.» [Куляпин, 2004, с. 132].

ненной схваткой, в духе «магического реализма» Р. Магритта или тиражной техники Э. Уорхола<sup>13</sup>.

Трудно предположить, спонтанно или по причине продуманной художественной стратегии в экфрасисе Шукшина угадываются многие «западные» акценты современной писателю философско-эстетической проблематики<sup>14</sup>. Так, в рассказе «Пьедестал» находят место сразу несколько деталей, ставших ключевыми символами искусства XX в.

«Комбинация» «вымя / бомба», «спонтанно» возникшая в кухонной дискуссии Смородиных о концепции рекламного плаката<sup>15</sup>, становится частью нравственно-эстетической полемики рассказа. Корова для Шукшина — сакральный образ: символ изобилия, плодородия, а также жертвы и незащитности [Куляпин, 2007, с. 100–101]<sup>16</sup>. Метонимическое вымя в рекламном плакате Смородина ассоциируется с авиабомбами и смертью и выводит сюжетологику рассказа в пространство антиутопии. Десакрализация советского мифа, буквализация метафоры «кровь с молоком» («стандарт» здорового общества) в контексте определения сферы влияния (признания) произведения искусства<sup>17</sup> служит в рассказе пророчеством творческого фиаско: «Тут ни примитивизма, ни реализма...» (Василий Шукшин, 1998, с. 462). При этом экфрасис задуманного Смородиным с размахом босховского гротеска «триптиха»: «бомбежка — раз, кладбище — два и вымя в облаках...» (Василий Шукшин, 1998, с. 457), как иносказательный «портрет» «процветающего» цивилизо-

<sup>13</sup> Оба всемирно известного художника начинали как оформители-плакатисты. «Господин в котелке» (человек без лица), многократно повторяющийся в бесчисленных удвоениях и отражениях, — наиболее узнаваемый мотив Магритта. Одна из самых популярных картин Уорхола, для которого артистическим ноу-хау стали трафареты и коллажи, — «Суицид» (1964).

<sup>14</sup> Гипотетически осведомленность Шукшина в тенденциях современного искусства можно объяснить родством и тесным общением писателя с художником, учеником Т. Н. Яблонской, И. П. Поповым, с которым Шукшин вел переписку, консультировался по вопросам сценографии, сотрудничал на съемочной площадке.

<sup>15</sup> «Кухонная» философия супругов Смородиных — явный намек на советский андеграунд.

<sup>16</sup> В автобиографическом контексте образ коровы связан с «есенинской» моделью деревни, которая стала своего рода балластом в творческом становлении Шукшина: долгие годы критика настойчиво относилась алтайского писателя к так называемым деревенщикам. Интересно, что созвучно этой ситуации в пародийном ключе мотив вымени появляется в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» («Будь на месте Остапа какой-нибудь крестьянский писатель-середнячок из группы „Стальное вымя“...») (Илья Ильф, Евгений Петров, 2016, с. 74–75), который, по всей видимости, оказал влияние на шукшинский «Пьедестал».

<sup>17</sup> Оппозиция «они / другие» («Не хватало еще, чтобы они признали! Признают другие») (Василий Шукшин, 1998, с. 459), — проекция конъюнктурных и, напротив, свободных от идеологических предрассудков взглядов на искусство.

ванного общества, — вполне отвечает сюрреалистической манере модернистского искусства<sup>18</sup>.

Пистолет — самый «выпуклый» элемент экфрасиса в «Пьедестале» — орудие самоубийства. Этот образ в интертекстуальной парадигме рассказа, вероятно, связан с эстетикой поп-арта. Он появляется на первом опубликованном коллаже Паолоцци «Я была игрушкой богача» (1947): пистолет в руке неизвестного здесь нацелен на роковую красотку. Рисунок сопровождается выноской с текстом, имитирующим звук выстрела: «POP!», — и давшим название направлению поп-арт. Кстати, этот коллаж вскоре печатается на обложке «Life»: возможно, не случайно название журнала в переводе на русский язык совпадает со значением имени героини рассказа Шукшина. Другим сюжетным элементом этого же коллажа стал бомбардировщик, как будто подсказавший писателю символический мотив плаката Смородина — авиабомбы.

Важнейшая символическая деталь «Пьедестала» — стол. Помещенный в центр экфрастического дискурса этот предмет, — традиционный символ границы, разделения / объединения, переговоров, сделки. За столом сидит сам с собою самоубийца — герой экфрастического эпизода, за столом же проходит все основное действие рассказа: вечерние чаепития Смородиных, встреча с «лучшим художником» города. Самая популярная художественная репрезентация стола в мировом искусстве — в композиции «Тайной вечери». Таким образом, картина Смородина с ее «программой на самоуничтожение» не только развивает ницшеанскую концепцию смерти бога, но и транслирует бартовскую философию смерти автора [Барт, 1989, с. 384–391]. Стол (престол) — это, собственно, и есть пьедестал как сакральный локус ритуального жертвоприношения. Символический пласт картины актуализирует и переданную в одноименной пьесе Н. Р. Эрдмана идею семиотики самоубийства: «то, что может подумать живой, может высказать только мертвый» (Николай Эрдман, 2000).

«Запрещенный» самим Шукшиным прием — «Никакого зеркала...» (Василий Шукшин, 1998, с. 456) — структурно-семиотическая основа рассказа, а также фундаментальный принцип всего творчества писателя<sup>19</sup>. Экфрасис «Пьедестала» обобщает волнующую автора проблему двойничества, раздвоения, отражения, ставшую мотивом мно-

<sup>18</sup> Подобные одновременно протестные и эсхатологические настроения присутствуют, например, в «Гернике» Пикассо (1937).

<sup>19</sup> Механизм удвоения, по мысли Ю. М. Лотмана, «делает семиотический процесс не спонтанным, а осознанным. Многократность удвоения и трансформация отраженного образа в ходе этого процесса играют особую роль в изобразительных текстах» [Лотман, 2002, с. 389].

гих его работ. Анализируя шукшинскую концепцию двойника-самоубийцы, Р. В. Шубин подчеркивает актуальное для ряда произведений Шукшина «трагическое разрешение самоубийственного всматривания „в себя”, в свое „отражение в другом” и незамечание „ценностного отношения” к Другому» [Шубин, 2015, с. 66]. Полотно Смородина отображает глубоко волнующую Шукшина проблему творческой самоидентификации и уайльдовской взаимообусловленности модели (идеи) — произведения — художника. Но, с другой стороны, как полагает исследователь, важна и терапевтическая функция метафорического раздвоения: «творчество помогает Смородину, чье подпольное сознание разделено на „я и остальных”, в разграничении змей (гадов) и коней (людей) в своей душе — в отслоении я-для-себя и я-для-другого» [Там же, с. 69]. Холст для Смородина — пространство силы, шаг в вечность, оставляющий позади «тесную и вонючую» (Василий Шукшин, 1998, с. 460) стезю советского обывателя.

Через суицидологическую интенцию картины Смородина в обязательных для всякого философски окрашенного художественного дискурса категориях «жизнь / смерть» (Эрос / Танатос) прослеживается (не свойственная раннему Шукшину) мистическая траектория рассказа<sup>20</sup>, которая особенно внятно проявляется в готической дихотомии «невеста / труп»: «— Чего ты меня готовишь, как... невесту смотреть? <...> — Можно подумать, что у вас там труп висит, а не картина <...> нагнали тут мистики какой-то» (Василий Шукшин, 1998, с. 461). И то, и другое характерно для полотна Смородина, которое, как невеста, томится под белым покровом в ожидании признания («Смородин снял белую тряпку с холста, целую простынь») (Василий Шукшин, 1998), анонсируя «печальное» намерение самоубийцы.

Ложные предположения эксперта Коли относительно сюжета картины, с одной стороны, вполне могут быть связаны с его эстетической недалекновидностью: «— Что нарисовал-то? ... „Утро нашей Родины”?» (Василий Шукшин, 1998, с. 461), обусловленной «нечувствительностью» к мистике представителя официального искусства<sup>21</sup>. Однако, с другой стороны, в догадках «лучшего в городе художника» проявляется его профессиональная осведомленность, кругозор, насмотренность. Николай точно предсказывает и подачу — пафосную инсталля-

<sup>20</sup> Смена мировоззренческих приоритетов — от рационального к иррациональному — в эволюции поэтики Шукшина отмечена С. М. Козловой. Проза Шукшина 1970-х, с точки зрения исследователя, отличается вниманием «к интуиции, к бессознательному, к мистике» [Козлова, 2006, с. 38].

<sup>21</sup> Как говаривал Остап Бендер, «Марксисты ... не любят мистики» (Илья Ильф, Евгений Петров, 2016, с. 279)].

цию Смородина (картина, завернутая в белую тряпку, — «невеста»), и сюжет картины («Самоубийца» — потенциальный «труп»). Искушенный художник с легкостью изобличает штампы противоположных «берегов» — ТОЙ и ЭТОЙ — жизни. В ЭТОЙ жизни — комбайны за спиной вождя, как на картине Ф. С. Шурупина, в ТОЙ — безликие, как у Магритта<sup>22</sup>, или многоликие, как у Уорхола («Элвисы», «Мадонны», «Джеки»), двойники. Кстати, среди полотен Уорхола, находящегося в начале 70-х на пике популярности и сочувствующего представителям «гонимого» соц-арта, — и знаменитый «Пистолет» (1968), и растиражированные портреты-эпитафии, и уже упомянутый ранее «Суицид» (1964), которые, по-видимому, являются интертекстуальной подпоркой «Самоубийцы» и, соответственно, «Пьедестала».

Между тем, не отрицая почти шекспировских страстей, бушующих в рассказе, нельзя оставить без внимания и его иронический план. Сюжет «Пьедестала», отчасти отрефлексируемый в экфрасисе, несомненно, отливает авантюрным лоском в духе знаменитой дилогии Ильфа и Петрова: «паллиативный» брак фальшивомонетчика и «комбинатора в юбке» — «гения» двойной бухгалтерии, нетривиальный ответ вызовам времени (ср. «— *Надо мыслить ... Меня, например, кормят идеи*») (Илья Ильф, Евгений Петров, 2016, с. 31), «хрустальная мечта» (Илья Ильф, Евгений Петров, 2016, с. 36) о «той», «иной» (Василий Шукшин, 1998, с. 458) жизни, категорическое неприятие советского пафоса строительства коммунизма и нежелание стать одним из бесчисленных его участников (Ср.: «*Чего ты не хочешь передовика какого-нибудь? — Ни в коем случае! ... — Что ты! Это вшивота. Крохоборство. Это же дешевка!*») (Василий Шукшин, 1998, с. 458) («Пьедестал»), «*Мне скучно строить социализм*», «*Умереть под комбайном — это скучно*») (Илья Ильф, Евгений Петров, 2016, с. 32, 255) («Золотой теленок») — все это напоминает деятельность бэндеровской корпорации. И даже истерика Зои в финале рассказа ассоциируется с истошным воплем «ограбленного» советским альтруизмом Кисы Воробьянинова в «Двенадцати стульях». В этом романе, кстати, представлен так называемый «нулевой» экфрасис [Яценко, 2011] картины Бёклина «Остров мертвых», который может корреспондировать с «Самоубийцей» Смородина как в части танатологической символики, так и в качестве примера издержек пьедестала — обесценивания вечного сюжета в полотне, разошедшемся на репродукции. Растри-

<sup>22</sup> Магритт прибегает к разной технике «стирания» лиц у своих двойников — наиболее известен так называемый «господин в котелке», но не менее популярен прием «завешивания» лиц «одинаковых людей» белой тканью, что вновь отсылает к образу невесты.

ражированный не только в полиграфических репликах, но и пяти живописных версиях самого Бёклина «Остров мертвых» в дореволюционной культуре России не уступает по популярности «передовикам» соцреализма. Проблема общественного признания усиливается в романе Ильфа и Петрова мотивом засиженности мухами — печальным свидетельством бренности жизни за пределами «Острова мертвых».

Роднит Зою с Бендером, в частности, и такая немаловажная деталь, как досадное отсутствие художественного таланта («она не умела рисовать») (Василий Шукшин, 1998, с. 458). Дар живописца исключен из многочисленных выдающихся способностей «великого комбинатора»: Бендер прекрасно владеет и словом, и телом, обладает организаторскими данными, мощной харизмой, однако безнадежен в качестве даже обычного плакатиста. Эта дефицитность компенсируется выбором спутника Зоси Синицыной (возможно, не случайно имени героини созвучно имени «странной» женщины из «Пьедестала» Шукшина), которая предпочитает несравненному Остапу Перикла Фемида: место человека с «большим сердцем» вероломно занимает «секретарь изоколлектива железнодорожных художников» (Илья Ильф, Евгений Петров, 2016, с. 346)<sup>23</sup>. Эффектная Зоя, в свою очередь, манипулирует Смородиным, как, например, Бендер — «поэт и многоженец» — пользуется наивностью мадам Грицацуевой.

Идея Зои — самоубийца — квалифицируется художником-экспертом как ловкость, «штука», «фокус», что вновь напоминает классический набор «профессиональных» инструментов командора.

Скульптурность, эмблематичность в портретах комбинаторов от Ильфа и Петрова и Шукшина: ср. «колониальный загар», «медальный профиль» Бендера и тонкие ноздри прямого носа смуглой большеглазой Зои, — «породистость» «сына турецкоподданного» и демонической женщины — также не оставляют сомнений в интертекстуальной коннотации произведений.

Еще один неоднозначный мотив, получивший развитие в повести последнего года жизни писателя «До третьих петухов» (1974), — мотив взрыва: «Талант всегда немножко взрывается» (Василий Шукшин, 1998, с. 458). Не вполне прозрачный еще в «Пьедестале», этот мотив карнава-

---

<sup>23</sup> К слову, этот необычный комплекс профессий заявлен в самопрезентации Игоря Александровича из рассказа «Приезжий» (1969) — он и художник, и железнодорожник: «— Вы что, художник? — председатель кивнул на этюдник. — Так, для себя. <...> — А вы что, железнодорожник? — Да. Знаете, проектирую безмостовую систему железнодорожного сообщения») (Василий Шукшин, 1998, с. 70–71).

лизируется в финальных сценах повести и позволяет взглянуть на оба произведения сквозь призму самоцитирования.

Тема взрыва в контексте рождения шедевра в «Пьедестале» корреспондирует с образом извержения вулкана в «До третьих петухов». Вулкан в повести-сказке ассоциируется с родовыми потугами (Василий Шукшин, 1998б, с. 304). В. В. Десятов обнаруживает в повести горьковский претекст [Десятов, 2006, с. 88], который отчетливо проявляется уже в «Пьедестале»: «...все же прекрасен сильный человек!») (Василий Шукшин, 1998, с. 458) — несомненно, косвенная цитата бессмертной сентенции Горького: «Человек — это звучит гордо» — и демотивируется, травестируется в физиологический антипод амбициозных усилий — конфуз-«нежданчик» (Василий Шукшин, 1998б, с. 311). Таким образом, мотив несостоявшегося творческого взрыва «подпольного гения» в «Пьедестале» доводится в повести «До третьих петухов» до комично бесплодного «колыхания атмосферы» умудренным годами философских исканий старца, почивающего на лаврах.

Сквозь фарс, иронию и самоиронию в «Пьедестале» Шукшина звучит проклятие зиккурата, воздвигнутого доморощенным демиургом, проявляется комплекс вавилонской гордыни, который сам Шукшин отчаянно пытается преодолеть. Ничтожный (как баббловый выстрел комиксового пистолета) «взрыв» и нестерпимая боль падения с воображаемого пьедестала, знакомая, пожалуй, всякому творческому человеку, — непреложный опыт художника, его путь, его жертва, его встреча с самим собой и самопреодоление. Драма такого творческого самопознания и самоотречения переживается в экфрасисе Шукшина.

Таким образом, в рассказе «Пьедестал» экфрасис выступает в качестве проводника в философский дискурс, освещающий проблемы творчества, обобщающий художественный опыт самого автора. Особый интерес максимально редуцированный экфрасис этого рассказа представляет как комплекс имманентных аллюзий, размыкающих границы литературного произведения в ризомное пространство культуры.

### Библиографический список

Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Брагинская Н. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977.

Десятов В. В. Вулкан // 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, 2006.

Козлова С. М. Поэтика Шукшина // 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, 2006.

Куляпин А. И. Интертекстуальность // Творчество В. М. Шукшина : энциклопедический словарь-справочник. Т. 1: Филологическое шукшиноведение. Личность В. М. Шукшина. Язык произведений В. М. Шукшина. Барнаул, 2004.

Куляпин А. И. Корова // 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, 2006.

Куляпин А. И. Пьедестал // Творчество В. М. Шукшина : энциклопедический словарь-справочник. Т. 3: Интерпретация художественных произведений В. М. Шукшина. Публицистика В. М. Шукшина. Барнаул, 2007.

Куляпин А. И. Эволюция творчества // 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, 2006.

Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись // Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002.

Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.

Шубин Р. В. Проблема двойничества в рассказах В. Шукшина (в аспекте русской герменевтики) // Филология и человек, 2015. № 4.

Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52)

#### Список источников

Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М., 2016.

Маяковский В. В. Сочинения в двух томах. Т. I. М., 1987.

Шукшин В. М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга вторая. Верую! М., 1998.

Шукшин В. М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга первая. Странные люди. М., 1998а.

Шукшин В. М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга третья. Охота жить. Рассказы. М., 1998б.

Эрдман Э. Самоубийца. URL: <http://lib.ru/PXESY/ERDMAN/samoubijca.txt>

#### References

Bart R. *Smert' avtora*. [The Death of the Author]. In: *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1989.

Braginskaya N. *Ekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoy klassifikatsii)*. [Ekphrasis as a type of text (on the problem of structural classification)]. In: *Slavyanskoye i balkanskoye yazykoznanie*. [Slavic and Balkan linguistics]. Moscow, 1977.

Desyatov V. V. *Vulkan*. [The Volcano]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsiklope-dicheskiy slovar'-spravochnik. Estetika i poetika prozy V.M. Shukshina. Motivy i simvoly tvorchestva V.M. Shukshina. Dialog kul'tur*. [Creativity of V.M. Shukshin: encyclopedic dictionary-reference.: Aesthetics and poetics of V.M. Shukshin's prose. Motives and symbols of V.M. Shukshin's creativity. Dialogue of cultures]. Vol. 2. Barnaul, 2006.

Kozlova S. M. *Poetika Shukshina*. [Shukshin's poetics]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsiklope-dicheskiy slovar'-spravochnik. Estetika i poetika prozy V.M. Shukshina. Motivy i simvoly tvorchestva V.M. Shukshina. Dialog kul'tur*. [Creativity of V.M. Shukshin: encyclopedic dictionary-reference. Aesthetics and poetics of V.M. Shukshin's prose. Motives and symbols of V.M. Shukshin's creativity. Dialogue of cultures]. Vol. 2. Barnaul, 2006.

Kulyapin A. I. *Intertekstual'nost'*. [Intertext]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsiklopedicheskiy slovar'-spravochnik. Filologicheskoe shukshinovedenie. Lichnost' V.M. Shukshina. Yazyk proizvedeniy V.M. Shukshina*. [Creativity of V.M. Shukshin: encyclopedic dictionary-reference. Philological Shukshin studies. The personality of V.M. Shukshin. The language of V.M. Shukshin's works]. Vol. 1. Barnaul, 2004.

Kulyapin A. I. *Korova*. [The cow]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsiklope-dicheskiy slovar'-spravochnik. Estetika i poetika prozy V.M. Shukshina. Motivy i simvoly tvorchestva V.M. Shukshina. Dialog kul'tur*. [Creativity of V.M. Shukshin: encyclopedic dictionary-reference. Aesthetics and poetics of V.M. Shukshin's prose. Motives and symbols of V.M. Shukshin's creativity. Dialogue of cultures]. Vol. 2. Barnaul, 2006.

Kulyapin A. I. *P'edestal*. [The pedestal]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsiklopedicheskiy slovar'-spravochnik. Interpretatsiya khudozhe-stvennykh proizvedeniy V.M. Shukshina. Publitsistika V.M. Shukshina*. [V.M. Shukshin's creative work: an encyclopedic dictionary-reference: Interpretation of V.M. Shukshin's artistic works. Journalism of V.M. Shukshin]. Vol. 3. Barnaul, 2007.

Kulyapin A. I. *Evolyutsiya tvorchestva*. [The evolution of creativity]. In: *Tvorchestvo V.M. Shukshina: entsiklope-dicheskiy slovar'-spravochnik. Estetika i poetika prozy V.M. Shukshina. Motivy i simvoly tvorchestva V.M. Shukshina. Dialog kul'tur*. [Creativity of V.M. Shukshin: encyclopedic dictionary-reference. Aesthetics and poetics of V.M. Shukshin's prose. Motives and symbols of V.M. Shukshin's creativity. Dialogue of cultures]. Vol. 2. Barnaul, 2006.

Lotman Yu. M. *Teatral'nyy yazyk i zhivopis'*. [Theatrical language and painting]. In: Lotman Yu. M. *Stat'i po semiotike iskusstva*. [Articles on the semiotics of art]. St. Petersburg, 2002.

Propp V. Ya. *Morfologiya skazki*. [Morphology of the fairy tale]. Moscow, 1969.

Shubin R. V. *Problema dvoynichestva v rasskazakh V. Shukshina (v aspekte russkoy germeneytiki)*. [The problem of duality in V. Shukshin's stories (in the aspect of Russian hermeneutics)]. In: *Filologiya i chelovek*. [Philology & Human]. 2015. No. 4.

Yatsenko E. V. "Lyubite zhivopis', poety..." *Ekfrasis kak khudo-zhestvenno-mirovozzrencheskaya model'* ["Love painting, poets...". Ekphrasis as an artistic and ideological model]. In: *Russian Studies in Philosophy*. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52)

#### List of sources

Erdman E. *Samoubiytsa*. [Suicide]. URL: <http://lib.ru/PXESY/ERDMAN/samoubijca.txt>

Il'f I., Petrov E. *Zolotoy telenok*. [Golden Calf]. Moscow, 2016.

Mayakovskiy V. V. *Sochineniya*. [Works]. Vol. I. Moscow, 1987.

Shukshin V. M. *Sobranie sochineniy. Veruyu!* [Collected works. I believe!]. Book two. Moscow, 1998.

Shukshin V. M. *Sobranie sochineniy. Strannye lyudi*. [Collected works. Strange people]. Book one. Moscow, 1998a.

Shukshin V. M. *Sobranie sochineniy. Okhota zhit'. Rasskazy*. [Collected works. The desire to live. Stories]. Book three. Moscow, 1998b.