

ПРОВОКАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ В. ШУКШИНА: МОТИВЫ И ПРЕДЕЛЫ ИСПЫТАНИЯ СМЫСЛОВ

УДК 821.161.1-3(Шукшин В. М.). DOI 10.26170/FK20-01-02. ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,444.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 10.01.01

Плеханова И. И.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4516-3260>

Irina I. Plekhanova

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4516-3260>

PROVOCATION IN V. SHUKSHIN'S ARTISTIC CONSCIOUSNESS: MOTIVES AND LIMITS OF TESTING MEANINGS

Abstract. This article analyzes Shukshin's radical moral and artistic position as a writer and cinema director. The aim of the study is to describe the paradox of the provocative uniqueness of the artist, fighting for his right to speak in the name of the people. The challenge is addressed to the official ideology, esthetical norms, nationalists' beliefs, and even to the people themselves as a sacramental invective question: "What is happening to us?" The definition of the challenge as a provocation is justified by correlating metaphoric discoveries and principles of communication and suggestion in Shukshin's works with the theory of provocation and the history of the establishment of radical concepts and forms in art. The methods of analysis combine phenomenology (the content of artistic ideas) with the search for comparative and typological associations (Dostoevsky's investigators). Analysis of the provocative part of Shukshin's art unveils the characteristics of his way of thinking, psychology, conditions for self-determination, and principles of interaction with the public.

The motives of the challenge are manifold – the protest against the norm and the dogma, the forced position of an "underground person" ("uncovered fighter"), and the loyalty to the truth. The most radical provocation is comparing Stepan Razin to Christ, and the historical role of the Cossacks' chieftain to the Savior's mission: "I came to give you freedom." The writer was well aware of the chieftain's cruelty, who caused the bloody uprising, but who showed such an example of tenacity, that by the power of his will he was able to turn the masses into the people and became the embodiment of the protest against despotism and servile psychology.

In contrast to the idea-driven and esthetical provocation of his contemporaries, Shukshin in his solutions looks for the truth, appeals to the natural mind, strives for suggestion via compassion, and demands action. High provocations are separated from the actions of idea-driven manipulators ("Srezal" (Cutting Them Down to Size), "Vybirayu derevnyu na zhitelstvo" (A Village to Call Home), "Vechno nedovolnyiy Yakovlev" (Constantly Dissatisfied Yakovlev)). Charming weirdos are not God's fools, their consciousness is deeply reflexive. Challenge is in the thought ("Zabuksoval" (Stuck in the Mud), "Veruyu!" (I believe!)), in the absurd search for the calling ("I Beg Your Pardon, Madam!", "Gena Proydisvet"), and in ridiculing the pseudo intellectual art ("Pjedestal" (The Pedestal), "Do tretyikh petukhov" (Before the Third Rooster)). The answer came in the form of acrid deconstructions of conceptualists (V. Sorokin and D. A. Prigov). Shukshin's provocations are genuinely heuristical, because his thinking is intellectually pure, free, and passionate.

Keywords: intellectual creative activity; the truth; Russian writers; literary creative activity; artistic consciousness.

Аннотация. Рассматривается радикальная нравственная и художественная позиция В. Шукшина, писателя, кинорежиссёра. Цель – раскрыть парадокс вызывающей самобытности художника, отстаивающего право говорить от лица народа. Вызов обращён к официальной идеологии, нормам эстетики, вере «почвенников» и даже к самому народу, как sacramентальный вопрос-инветива: «Что с нами происходит?» Определение вызова как провокации обосновано соотношением образных открытий, принципов коммуникации и суггестии у В. Шукшина с теорией провокации и историей утверждения радикальных концепций и форм в искусстве. Методология анализа сочетает феноменологию (содержание творческих идей) с поиском сравнительно-типологических параллелей (испытатели Достоевского). Анализ провокационной составляющей творчества Шукшина раскрывает особенности мышления, психологии, условия самоопределения, принципы взаимодействия с публикой.

Мотивы вызова многосложны – это протест против нормы и догмы, вынужденное положение «подпольного человека» («нерасшифрованного бойца»), верность правде. Самая радикальная провокация – уподобление Степана Разина Христу, исторической роли казачьего атамана – миссии Спасителя: «Я пришёл дать вам волю». Писатель вполне сознавал жестокость вожда, который буквально спровоцировал

кровавое восстание, но дал такой образец стойкости духа, что силой своей воли обратил массу в народ и стал олицетворением сопротивления деспотии и рабской психологии.

В отличие от идейных и эстетических провокаций современников решения Шукшина ищут истину, апеллируют к природному разуму, добиваются суггестии через сопереживание, требуют поступка. Высокие провокации отделяются от действий идейных манипуляторов («Срезал», «Выбираю деревню на жительство», «Вечно недовольный Яковлев»). Обаятельные чудики – не юродивые, их сознание глубоко рефлексивно. Вызовом служат мысль («Забуксовал», «Верую!»), абсурдный поиск призвания («Миль пардон, мадам!», «Гена Пройдисвет»), осмеяние псевдоинтеллектуального искусства («Пьедестал», «До третьих петухов»). Ответом стали язвительные деконструкции концептуалистов (В. Сорокин, Д. А. Пригов). Провокации Шукшина подлинно эвристичны, поскольку его мышление интеллектуально честно, свободно и страстно.

Ключевые слова: интеллектуальное творчество; истина; русские писатели; литературное творчество; художественное сознание.

Для цитирования: Плеханова, И. И. Провокация в художественном сознании В. Шукшина: мотивы и пределы испытания смыслов / И. И. Плеханова. – Текст: непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 1. – С. 18–29. – DOI: 10.26170/FK20-01-02.

For citation: Plekhanova, I. I. (2020). Provocation in V. Shukshin's Artistic Consciousness: Motives and Limits of Testing Meanings. In *Philological Class*. Vol. 25. No. 1, pp. 18–29. DOI: 10.26170/FK20-01-02.

Постановка проблемы: классик или провокатор?

Внимание к провокационной составляющей творчества В. Шукшина – не от стремления доказать «современность» его приёмов. Цель в том, чтобы раскрыть парадокс – вызывающую самобытность художника, отстаивающего право говорить от лица народа. Причём вызов обращён сразу ко всему и всем – официальной идеологии, нормам эстетики, вере «почвенников» и даже к самому народу, как сакраментальный вопрос-инвектива: «Что с нами происходит?» («Кляуза», 1974) [Шукшин 2009, 7: 51]. Радикальность позиции Шукшина микшируют отдалённость во времени, статус классика, высокие идеалы, традиционные ценности, опора на народный опыт, поэтика жизнеподобия и просто «зачитанность», да и можно ли признать творческую мысль, вопрошающую других как себя, «провокацией»? Для этого нужно рассмотреть содержание концепта и соотнести теорию художественной провокации с практикой – в истории, современности, в творчестве Шукшина.

Факты свидетельствуют о значимости этого понятия для героев и для самого автора. Знаменателен диалог чудика и разумного старшего брата в киноповести «Брат мой...» (1974): «– Тебе надо громоотводом работать, – советовал Сеня. – А тебе – комиком, – невозможно отвечал Микола. – Ты хоть знаешь,

сколько комикки получают? – снисходительно спросил Сеня. – По зубам, в основном. За провокации» [Шукшин 2009, 7: 125]. Очевидно, таково определение тех ситуаций и конфликтов, которые генерируют наивно-трепетные «светлые души». Оценка дана персонажем здравомыслящим, и судьба неумных чудиков её подтверждает – в контексте любых отношений: соседских, семейных, психологических, социальных, творческих.

В реальной истории, несмотря на трагический масштаб личности, кто как не провокатор любимый герой Стенька Разин – казак, своевольно поднявший крестьян на кровавое восстание? Более того, даже название романа «Я пришёл дать вам волю» (1969) звучит вызывающе, отождествляя действия вождя с миссией Спасителя. Ассоциация опирается на свидетельства евангелистов, в которых Христос говорит о непримиримости Истины: «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее» [Мтф. 10:34–35]. Иисус указывает на высший жизненный смысл переворота в сознании и поведении, к которому призывает: «Вор приходит только для того, чтобы украсть, убить и погубить. Я пришёл для того, чтобы имели жизнь и имели с избытком» [Ин. 10:10].

Роман открывается анафемой «вору и изменнику», в ней перечислены все преступления против государства, церкви и заповеди «Не убий»: «...и крестопреступник, и душегубец Стенька Разин забыл святую соборную церковь и православную христианскую веру, великому государю изменил, и многие пакости и кровопролития и убийства во граде Астрахане и в иных низовых градах учинил...» [Шукшин 2009, 2: 7]. Все грехи и преступления показаны в книге правдиво и беспощадно, но миссия Степана Разина остаётся священной – как «разделение мечом» в борьбе за подлинную жизнь, здесь, сейчас и в будущем, в соответствии с абсолютным идеалом воли. Дерзкий вызов имеет высшее оправдание, мысль требует самоотверженного поступка – такова сущность шукшинских провокаций: они не только радикальны, но рефлексивны. Это не только призыв следовать идеалу, но анализ способа его осуществления – до признания невозможной правоты действия.

Понятие провокации (лат. *prōvocātio* – вызов) имеет отрицательный ореол – как побуждение к действиям с негативными последствиями. Нейтрально понятие «инспирация» – внушение. Изначально провокацией было «обращение к народу с жалобой на решение суда» [Словарь...http]. Шукшин именно так понимал суть приёма – как призыв к переоценке очевидного, побуждение к перевороту в сознании, к действенным решениям. Анализ провокационной составляющей творчества художника должен раскрыть строй его мысли, психологию, условия самоопределения в мире, принципы общения с публикой и цели суггестивного воздействия. Методология анализа сочетает феноменологическое исследование творческих идей Шукшина с их сравнительно-типологическим описанием.

Теория и практика художественной провокации и традиционная система ценностей

Очевидно, что искать типологический ряд для описания шукшинских провокаций нужно не в контексте актуального искусства XX века, а в истории радикального обновления форм и отношений автора и публики. Суть отличий – в цели вызова, способа коммуникации и степени её агрессивности.

Модель любой провокации – конфликт, максимум интенции – «заместить картину мира объекта провокации своей» [Шеметова 2014: 14], особенности картины зависят от культурной парадигмы. Актуальному искусству XX–XXI вв. достаточно вторжения в заведомо чуждое и даже враждебное сознание реципиента, его цель – «расщепить субъекта, встающего под знамя какого-либо Другого» [Напреенко 2015]. Ценность – в радикальности формы, а не в содержательности акции, ибо «предполагаемая истина оказывается в провокации невмещаемой или недоступной для Другого – как, впрочем, и для самого провокатора» [Напреенко 2015]. Такая позиция несовместима с шукшинским требованием *активного диалога* автора с народом: «Да будь ты трижды современный и даже забегай с „вопросами“ вперёд – всё равно ты должен быть интересен и понятен. Вывернись наизнанку, завяжись узлом, но не кричи в пустом зале» («От прозы к фильму», 1971) [Шукшин 2009, 8: 115].

Второй вариант – сугубо артистическая провокация – тоже не соответствует императиву высокой ответственности художника. Модернизм породил «идеального провокатора» [Шеметова 2014: 15], «в его природе донисийская жажда жизни», побуждающая к открытию «новых смыслов, через сомнение, уход от доксы в сторону парадокса. <...> Идеальный провокатор – это художник, игрок, танцор, канатоходец, балансирующий над бездной смыслов <...> своеобразный катализатор для культуры и тех процессов, которые происходят в обществе» [Шеметова 2014: 15]. Его антипод – «провокация идейный (моральный)», он статичен, опирается на общепринятое, «всегда собой удовлетворен» [Шеметова 2014: 16] и потому агрессивен: «Энергия скандала идейному провокатору жизненно необходима, чтобы наращивать и утверждать значимость собственного „Я“. В отличие от идейного, идеальный провокатор утверждает значимость собственного „Я“ за счет выхода за рамки этого „Я“» [Шеметова 2014: 17].

Антитеза «идеального» и «морального провокатора» применима при разделении персонажей на чудиков («Гена Пройдисвет», 1973) и демагогов («Срезал», 1970), но примечательно, что в рассказах они не вступают в прямое

столкновение, жертвами «крепких» оказываются не артистические, а простодушные герои. Шукшин не ценил артистизм ни сам по себе, ни как смыслопорождающую силу, если он не освящён поиском ясной истины. В сказке «До третьих петухов» (1975) Иван-дурак идёт не за идеалом, а за «справкой», поэтому легко поддается на провокации артистичных чертей, и только жизненный интерес побуждает его грутально, но с «дионисийской энергией» взорвать энтропию интеллектуальной скуки во главе с Мудрецом. Так автор провокационно окарикатурил образ культурной элиты 70-х и оспорил место своего героя в истории литературы, прозорливо представив её постмодернистской «библиотекой» с бессильно-агрессивными персонажами.

Третья трактовка провокации – признание её имманентным культуре средством обновления идей, форм и способов коммуникации с обществом, от проделок трикстера, карнавалов, кошунств до юродства и философской проповеди [Дмитриев, Сычев 2017]. Новое воспринимается поначалу как провокация, ныне она «не только основной, но и единственный обязательный элемент современного искусства» [Сычев 2017]. Акционизм постмодерна отличается непредсказуемостью всех отношений, ибо ответственность за коммуникацию переносится на реципиента: «фокус современного искусства смещается с художника, экспериментирующего с формой и содержанием, на зрителя, реагирующего на художественный объект. При этом художественность объекта ассоциируется с интенсивностью реакции, а не с содержательностью или совершенством формы» [Сычев 2017]. Средства всё радикальнее, но публика видится не субъектом воли, а объектом воздействия: «Провокация сегодня применяется практически во всех социокультурных сферах, высекая эмоции из уставшего человечества» и помогая «сохраниться человечности и прагматичности, которые и превращают нас в людей» (курсив автора. – И. П.) [Напреенко 2017]. Теоретики оправдывают насилие форм общегуманистическим пафосом, который живёт как отвлечённая идея.

Складывается противоречивая ситуация: на зрителя переносится ответственность за реакцию, но она не предполагает свободы

действий. Причина в том, что провоцирующий редуцирует сознание реципиента, ибо эмоции, в отличие от чувств, сильны, но не глубоки и контролируются интеллектом. Если же «уставшее человечество» протестует и само поступает неконвенционально, на него возлагается ответственность за судьбу искусства: «Поскольку детерминантом и заказчиком этико-эстетического в пространстве художественных выставок теперь является зритель, общественная цензура стала настоящей проблемой для современного искусства и ставит под вопрос универсальную ценность культурного наследия и право искусства на осмысление любых тем» [Гомес 2018: 124].

Шукшин высказался об идеальном и превратном восприятии искусства в рассказе «Критики» (1964), где критерием оценки фильмов остаётся глубина понимания человека, и это даёт право на резкость. Рассказ провокативен как протест против благой эстетики «сельского кино»: «ближе к примитиву! Вроде приснопамятного Бровкина с гармошкой» («Насущное, как хлеб», 1969) [Шукшин 2009, 8: 102]. «Примитиву» противопоставлен наив старика и мальчика, в соответствии с найденным приёмом: «вырисовывается как будто и теория: „СМЕЩЕНИЕ АКЦЕНТОВ“. Главное (главную мысль, радость, боль, сострадание) – не акцентировать, давать вровень с неглавным. Но – умело давать. Работать под наив» («Рабочие записи») [Шукшин 2009, 8: 285].

Главная мысль рассказа в том, что ложь на экране побуждает к предательству в жизни. Идеальные зрители – дед и внук – требуют правды, просвещённое среднее поколение согласно с имитацией искусства, именно их снисходительное лицемерие провоцирует скандал – и яловый сапог 43–45 размера вдребезги разносит телевизор, а старика отправляют в вытрезвитель. Отличие чувств от «эмоций» очевидно, дед мыслит критически, действует безоглядно, симпатия – на стороне пострадавшего.

Авторская воля выстраивает рассказ, как у Достоевского, когда разыгрывается «серия провоцирующих действий, призванных заставить героя раскрыться со всех сторон» [Дмитриев, Сычев 2017: 171]. Авторы монографии «Провокация: социофилософские очер-

ки» опираются на идеи М. Бахтина, у которого «провоцирование» из «литературоведческого термина» «постепенно начало превращаться в философскую категорию, применяемую для обозначения широкого класса действий, связанных с поиском и раскрытием смысла, побуждением собеседника к диалогу, испытания идеи на прочность» [Дмитриев, Сычев 2017: 165]. Очевидно, что в творчестве Шукшина сходятся провокативность художественных идей, страстно им переживаемых, и поэтика провоцирования – выстраивание отношений героев через их конфликты с другими персонажами, но по замыслу автора.

Поэтика конфликта остаётся неисчерпаемой темой шукшиноведения. Лингвистами подробно проанализированы речевые средства агрессии, вызывающие споры, ссоры, скандалы и драки [Хисамова 2009]. Взрывное изображение отношений литературоведы интерпретируют как особенность психологии героев, но не автора. Так, источником всех проблем оказывается высокий строй души чудиков: «они не способны оставаться в жестких рамках повседневной жизни, и данные особенности провоцируют их социально-психологический конфликт с окружающими» [Эсмаили 2014]. Анализ социолингвиста классифицирует такие столкновения как «эпатажные», первопричиной конфликтов всех типов остаются «социально-психологические свойства персонажа» [Голев 2003].

Если провокативность – только способ изображения отношений, то воля художника направлена внутрь текста, что противоречит принципам творчества-существования Шукшина. По С. М. Козловой, это доведённая до предела традиция, когда автор стремится преодолеть границы литературы и жизни [Козлова 1992]. Это касается и поэтики «Внезапных рассказов», и убеждённости в том, что правдивое искусство должно влиять на саму жизнь. Печальный итог «повести для театра» «До третьих петухов» требует выхода за пределы текста: «– Нам бы не сидеть, Илья! – вдруг чего-то вскипел Иван. – Не рассиживаться бы нам!..» [Шукшин 2009, 7: 231] – и Атаман бросает шапку наземь, она лежит по окончании действия на сцене на виду у зрителя.

Шукшинское творчество невозможно без миссии – мобилизации высоких и ясных

чувств, побуждения к ответственному мышлению и поступку. Оно требует непредсказуемых решений от автора и непосредственного отклика от читателя/зрителя – но с выходом в жизнь, обновления знания и образа мысли. Именно радикальность, действенность позиции позволяет оценить миссию как высокую провокацию, а не инспирацию. Инспирация только внушает, провокация требует решения, которое оплачено судьбой. Степан Разин разжёт кровавый бунт – и принял смерть на плахе. «Очкарик», кандидат наук из рассказа «Привет Сивому!» (1974) буквально нарываясь на «гориллу», на пошлую «толерантность», чтобы победить безволие в себе и поглощающую жизнь энтропию.

Мотивы творческого вызова: императив свободы и его выражение

Правдоискатель, поборник социальной и духовной ответственности искусства был настоящим художником-провокатором – но в рамках традиционной системы ценностей. Через конфликт В. Шукшин искал диалога с читателем/зрителем, так же обращались к другим персонажам его любимые герои. Творческие решения не противоречили высоким идеям публицистики («Насущное, как хлеб», 1968, «Нравственность есть Правда», 1969, «Исследование души человеческой», 1974 и др.), но они могли задевать даже единомышленников, ибо яркая провокация, даже побуждая к человечности, рискует – она может вызвать отторжение-непонимание.

Так, В. Распутин возмутил апофеоз рассказа о поиске смысла жизни («Верую!», 1971): «Максим Яриков, который пробовал объяснить жене, что такое душа, идет <...> к приехавшему на излечение в деревню попу – и вместе с попом, напившись спирту, устраивают они бесовскую пляску вокруг стола, выкрикивая: „Верую! Верую! Верую в авиацию, в химизацию, в механизацию сельского хозяйства, в научную революцию-у! В космос и невесомость! – ибо это объективно!“» [Распутин 1989]. По Распутину, «эту веру в душу не поместить» [Распутин 1989]. Религиозный русский художник не принял жизненную идею русского испытателя смыслов – веру в силу научного знания и в абсолютную, а не предудказанную свободу творчества, в том чис-

ле в изображении попа-агностика воплощением витальной силы.

Сам Шукшин видел проблему противоречиво. В рабочих тетрадях говорится о драме неопределённости: «Взвыл человек от тоски и безверья. Пошёл к бывшему (?) попу, а тот сам не верит. Вместе упились и орали, как быки недорезанные: „Ве-рую“» [Шукшин 2009, 5: 407]. В беседе с корреспондентом итальянской коммунистической газеты «Унита» писатель говорил уже не о кризисе «безверья», а о крушении стройной картины мира и подчёркивал условность сюжета: «В строгом смысле слова это всё же выдуманная вещь. <...> Но мне нравятся крайние ситуации. <...> Мне нравится вот эта сшибка совсем полярных каких-то вещей. В рассказе „Верую“ мне показалось заманчивым столкнуть некие представления о жизни, совсем разные. И извлечь отсюда – что? Вот это: мы получаем много информации ныне. Для того чтобы кормить наш разум, мы получаем очень много пищи, но не успеваем её переварить или плохо её перевариваем, отсюда сумбур у нас полнейший. <...> Оттого в простом сельском мужике тоска зародилась» («Я родом из деревни...», 1974) [Шукшин 2009, 8: 173]. Художник постоянно стремился объяснить – и в прозе, и в кино, и в беседах, что странно для «провокатора» и необходимо ответственному гуманисту.

Объективно яркий образ больного, но несмирного попа, агностика и гедониста, убеждает силой духа: он открыт неопределённости и следует единственно безусловной идее – воле к жизни и мужеству радоваться ей. Пляшущий, непьянеющий поп нарочито артистичен – он провокативен и обаятелен: дорогая мысль доверена персонажу по-лесковски живописному, но чуждому любому канону – и православию, и атеизму. Это шукшинский принцип – не вписываться ни в один «дискурс», что само по себе создаёт эвристическую ситуацию: неопределённый и статус персонажа, и качество его идей, неоднозначна и симпатия автора к ревушим, «как быки недорезанные».

Изначальная причина склонности к художественной провокации – природное неприятие нормы, протест против догмы, жажда будить мысль и чувство. Такова самооценка Шукшина: «Да, я б хотел и смеяться, и нена-

видеть, и так и делаю. Но ведь и сужу-то я судом высоким, поднебесным – так называемый простой, средний, нормальный положительный человек меня не устраивает. Тошно. Скучно» («Рабочие записи») [Шукшин 2009, 8: 283]. Тяготение к «крайним ситуациям» происходит от прямого родства писателя с типами, описанными Достоевским, – испытателями идей, бунтарями и правдолюбями-максималистами. Своим неверием Шукшин близок старшему из страстных братьев Карамзовых – мыслителю Ивану. Он не был столь радикален – вследствие атеизма, покушался не на теодицею, но на абсолютный моральный авторитет Христа – усомнился в Его любви. Речь идёт об эпизоде в Новом Завете, когда Иисус отвернулся от матери во время проповеди: «– Вот Мои мать и братья. Кто исполняет то, что велит Мой Небесный Отец, тот Мне и брат, и сестра, и мать» [Мтф. 12:49–50].

Шукшин судил Бога человеческой этикой: «Ведь Христос был очень жестокий человек. Когда я впервые прочитал, что он своей матери сказал: а что у нас общего, – то, в сущности, он же оттолкнул её. Но странным, чудовищным образом это становится ужасно жизненным. Это страшная сила, <...> авторы об этом учителе, пророке вдруг позволили себе так сказать и привнести такие черты в этот образ» («Надо иметь мужество», 1971) [Шукшин 2009, 8: 151]. Шукшин не метался между верой и неверием, как Иван, его цельность происходила от безоглядной любви к самому дороговому.

Второй мотив вызовов и конфликтов – болезненная травма души, сознание маргинальности статуса, отверженности при полной убеждённости в своей правоте. Автор передал её своим героям. Очевидно, что «чудики» – инкарнация авторского «я», усиленная причастностью персонажей к разряду «простодушных». Подтверждение – два из трёх эпизодов рассказа «Чудик» (1967), случившихся с самим Шукшиным: балагурство по поводу потерянной 50-рублёвки (как оказалось, собственной) и приземление на картофельное поле («Только это не будет экономическая статья...», 1967). Герой невольно раздражает окружающих активностью щедрой души, но апогей отторжения наступает в тот момент, когда Князев действует уже как художник – и его выпроваживают в деревню. Положение из-

гоя – причина резкости, с какой другие чудики будут испытывать антагонистов и защищать свою правоту.

Сам Шукшин признавался в обидях: «В институт я пришёл глубоко сельским человеком, далёким от искусства. <...> И вот до поры до времени я стал таить, что ли, набранную силу. И, как ни странно, каким-то искривлённым и неожиданным образом я подогревал в людях уверенность, что – правильно, это вы должны заниматься искусством, а не я. <...> Все время я хоронил в себе от посторонних глаз неизвестного человека, какого-то тайного бойца, нерасшифрованного» («Последние разговоры», 1974) [Шукшин 2009, 8: 191]. Признание не отменило проблему: «Нас похваливают за стихийный талант, не догадываясь или скрывая, что в нашем лице русский народ обретает своих выразителей, обличителей тупого „культурного“ оболванивания» («Рабочие записи», 1968) [Шукшин 2009, 8: 290].

Мощный талант оказывается в положении «подпольного человека», и мука тайной силы формирует образ художника. В рассказе «Экзамен» (1962) профессор угадывает его в облике студента, побывавшего в плену: «опять ему почему-то подумалось, что автор „Слова“ был юноша с голубыми глазами. Злой и твёрдый» [Шукшин 2009, 1: 53]. «Злой» – не «злбный», но резкий, с болью в душе, снедаемой трагизмом носителя скрытого знания, нереализованного дара, как Бронька Пупков («Миль пардон, мадам!», 1967).

Шукшинское двойничество – от «подпольности», это превращения энергии неуёмной души, когда воля к самореализации меняет цель – с «+» на «-». «Злость» настоящего «подпольного человека» проявится в агрессии провокатора-демагога – таким Шукшин видел Глеба Капустина («Срезал», 1970): «Это же месть, в чистом виде, ничуть не прикрашенная, а если прикрашенная, то для одурачивания своих товарищей. А в общем – это злая месть за то, что он на пиршестве, так сказать, обойдён чарой полной. Отсюда такая зависть и злость» («Я родом из деревни...», 1974) [Шукшин 2009, 8: 172–173]. Отличие душевной неуёмности творца от победы через унижение другого ещё и в том, что злые провокации всегда достигают успеха, принося инициаторам полное удовлетворение («Свяк Сергей

Сергеевич», 1969, «Билетик на второй сеанс», 1971, «Вечно недовольный Яковлев», 1974).

Третий мотив провокации – императив правды, беспощадной прежде всего к самому художнику. Отступление от него рождало такие угрызения совести после выхода фильмов, что Шукшин публично признавал *измену творческой свободе* – уникальный факт для советского, да и для любого времени («Нравственность есть Правда», 1969, «Воздействие правдой», 1974, «Герои Василия Шукшина», 1974). В прозе верные правде герои действовали вопреки фальши, и поначалу они легко преодолевали авторские «комплексы» и ложь идеологизированной культуры, навязывали свои условия игры – прежде всего, социальную достоверность искусства («Артист Фёдор Грай», 1962, «Ваня, ты как здесь?!», 1966). Идея самобытности правды анализировалась – в связи с выбором средств её представления, в том числе провокационных. Выяснилось, что артистично-беспощадная, самолюбивая сатира может побудить к агрессии, от которой пострадают и насмешник, и осмеиваемый, как это случилось в «Танцующем Шиве» (1972). Более того, страстный правдолюбец легко становится жертвой циничного манипулятора («Други игрищ и забав», 1974). Провокация осознаётся обоюдоострым орудием действия, и это побуждает к особой ответственности.

Модели вызова: от поступка к мысли, от чувства к действию

Шукшин восстал против официальной эстетики «деревенского» кино. Он показал настоящий наив – трагическую глубину чистой души. Его Стёпка бежит из тюрьмы за два месяца до освобождения, чтобы только вдохнуть родной воздух («Ваш сын и брат», 1965). В этом нет прямой провокации, но вызов стереотипу умильного примитива очевиден. Наив – суровое, но действенное средство против лжи. Если демагог взялся буквально «руководить народом» («Ораторский приём», 1971), то призыв очистить коллектив от нарушителя дисциплины – «столкнуть ненужный элемент в воду» – тут же получает отклик в виде «трёх пудовых оплеух» [Шукшин 2009, 5: 218, 219]. Оба сюжета – трагедийный и комический – о стихийной преданности воле: первый изумляет безоглядностью идеального порыва, вто-

рой радуется естественной реакцией мужиков на властолюбие. В обоих случаях автор испытывает читателя на сочувствие – сопереживание трагическому абсурду и удовлетворение от физической расправы с тупостью.

Содержательно диапазон очевидных провокаций зависит от героя – злобного или талантливого. В первом случае цель – разрушение ради самоутверждения, через дискредитацию, во втором – преодоление границ возможного, открытие парадокса. Если манипулятор добивается возвышения, то талант испытывает себя и других и не боится за свою репутацию. Самолюбивое зло апеллирует к идеологии: Глеб Капустин укоряет интеллигенцию за отрыв от народа («Срезал», 1970), пенсионер побуждает переименовать «поповский» переулок в свою честь («Мужик Дерябин», 1974). Талантливый герой, даже пережив поражение, не признаёт духовное крушение. Моня Квасов («Упорный», 1973) так и не изобрёл вечный двигатель, но ему важно, какотреагирует на провал его антагонист: «– Приготовились! – сказал он, остановившись перед дверью сарая. Посмотрел на инженера и пнул дверь... <...>» крайне интересно стало: как инженер обнаружит, что колесо не крутится. – Ну-у, – сказал инженер. – Я думал, ты хоть фокус какой-нибудь тут придумал. Не смешно, парень. – Ну, извини, – сказал Моня, довольный. – Пойдём – у меня дома коньячишко есть... сохранился: выпьем по рюмахе?» [Шукшин 2009, 6: 135]. Тест на человечность пройден, душевный контакт умных и сильных состоялся. Злая провокация ведёт обычно к скандалу, к драке с непредсказуемым итогом («Непротивленец Макар Жеребцов», 1969, «Други игрищ и забав», 1974).

Важно, что провокатор-манипулятор у Шукшина изощрён в демагогии, но, как правило, бездарен, самонадеян и часто получает по заслугам. Единственный яркий персонаж – Тимофей Худяков, он артистично ломает комедию покаяния перед тестем-«угодником» («Билетик на второй сеанс», 1971). Сам запрос на «билетик», т. е. переигровку жизни, а не возврат «билета» в знак протеста – показатель авторской убеждённости, что зло может быть остроумно в выдумке, но бездарно по существу своему. Эта позиция не осталась незамеченной и получила «достойный» ответ.

Именно высокий наив становится объектом «простодушной» деконструкции со стороны интеллектуально изощрённого московского концептуализма. В. Сорокин пишет рассказ «Санькина любовь» о буквальной некрофилии [Сорокин 2000] – в противовес «Стёпкиной любви» (1961), в которой глубокое чувство победило наглую самоуверенность. Д. А. Пригов ёрнически буквализировал смысл песенного образа: «Так во всяком безобразье / Что-то есть хорошее / Вот герой народный – Разин / Со княжною брошенной / В Волгу бросил ее Разин / Дочь живую Персии / Так посмотришь: безобразье / А красиво – песенно...» [Пригов 2002: 49].

Шукшин отчётливо видел противоречие между яркостью и жестокостью разинского жеста, но воспринимал песню как парадокс художественного оправдания насилия – признание народом самоотверженности атамана. Так он рассуждал, готовясь снимать фильм о своём главном герое: «А как же Разин? Если этот день свободы на Руси занимался в кровавое утро, то как же отнять у него жестокость? Мы ссылаемся на песню, а ведь в песне поётся, какой он сногшибательный, как он бросил женщину за борт, утопил. <...> народ же не может не ощущать, что он бросил за борт женщину неповинную» («Надо иметь мужество...», 1971) [Шукшин 2009, 8: 151]. Шукшин мыслил исторически – и признавал за самоотверженным бунтарём право на «кровь по совести»: «Что сделало Разина народным героем? Редкая, изумительная, почти невероятная способность к полному самоотречению. Таких героев в истории человечества немного. Способный к самоотречению, он идёт на смерть без страха и – живёт в благодарной памяти людской, в песне, в легенде» («От прозы к фильму», 1971) [Шукшин 2009, 8: 113].

Решение разинского парадокса показывает, что провокация сомнением у Шукшина побуждала к беспощадной трезвости мысли – она апеллировала к высоким чувствам, к мужеству знать и любить вопреки нелицеприятному знанию. Герой рассказа «Забуксовал» (1973) страдает от открытия, что на Руси-тройке едет Чичиков, что, безусловно, снижает смысл движения. Самый бесшабашный, неприкаянный и малопрятный испытатель человеческой подлинности действует как «иску-

ситель» [Шукшин 2009, 6: 111] («Гена Пройдисвет», 1973). Он не верит в смирение сильного и пришёл «разоблачить» неопита в фальшивых словах и чувствах: «Душу пошёл насилловать... уважения захотел... Врать начал! Если я паясничая на дорогах <...> то я знаю, что за мной – Русь: я не пропаду, я ещё буду человеком» [Шукшин 2009, 6: 116]. Рефлексия шукшинских чудиков поражает ясностью мысли, запредельно одно – непримиримость к малейшей фальши, ко лжи, даже «во спасение души». Она требует действенного разоблачения – через провокацию на живые реакции, на самораскрытие не в слове, так в драке...

**Идейно-художественные вызовы:
физиология правды, апология вождя,
жертва наивом**

Аналитическая резкость художественной позиции Шукшина, преданность суровой правде обусловили провокативность его эстетики для поэтики реализма 60–70-х и лирико-дидактической «деревенской прозы». Она действует как сильный раздражитель, когда правда переживаний подана с полной достоверностью. Шукшин вывел на экран безобразное, показал его как выражение духовного взлёта, вдохновения – так раскрываются страдания несостоявшегося великого трагического актёра в рассказе «Миль пардон, мадам!» (1968). Это не игра, а природное вживание в образ. Действо перекрывает все эстетические нормы, захватывает зрителей вопреки абсурду самой истории, в единстве места, времени и действия.

Поначалу Бронька «красив и нервен», но отчаяние от проваленной «миссии», несостоявшееся возмездие буквально корёжит его: «Бронька весь напрягся, голос его рвётся, то срывается на свистящий шёпот, то неприятно, мучительно взвизгивает. Он говорит неровно, часто останавливается, рвёт себя на полуслове, глотает слюну... – Сердце вот тут... горлом лезет. Где Гитлер? <...> – Бронька кричит, держит руку, как если бы он стрелял. Всем становится не по себе. <...> Бронька роняет голову на грудь, долго молча плачет, оскалился, скрипит здоровыми зубами, мотает безутешно головой. Поднимает голову – лицо в слезах. И опять тихо, очень тихо, с ужасом говорит: – Я промахнулся» [Шукшин 2009,

3: 172–173]. Эмоциональные перепады монолога не выстроены, а выстраданы героем. Суггестия безусловна, но сопереживание страданию двойственно – автору важно не покорить зрителя, которому становится «не по себе», а побудить к эмпатии – к сочувствию-раздумью о причине безумной игры перед случайной публикой и над той ценой, какую платит человек за нереализованность дара.

Перенесение этой сцены на экран в фильме «Странные люди» (1969) Шукшин признал неудачным. Он почти согласился с упреками, «что Евгений Лебедев в „Роковом выстреле“ изображает не момент артистического вдохновения, а клиническую картину навязчивой идеи», ибо визуализация мучительного страдания меняет фокус восприятия: «грязный, обросший, залитый слезами, задыхающийся Лебедев – Пупков, изгиляющийся над самим собой, вносит совершенно иные акценты в образ знакомого читателям героя» («От прозы к фильму», 1971) [Шукшин 2009, 8: 112]. Очевидно, что режиссёр менее уверен в себе, чем писатель, хотя на 20 лет опередил приход натурализма в русское кино. Важно, что Шукшин вернулся к «неудаче», когда готовился к съёмкам фильма о кровавом восстании и думал об ответственности художника, о разнице восприятия словесного и зримого образа: «...если мне предстоит экранизировать написанное, то я не должен забывать, что на экране мой персонаж обретёт плоть. И болезненные гримасы, размазанные слёзы, перекошенный рот будут воздействовать на зрителя со всей силой реальности» [Шукшин 2009, 8: 113]. Одной из причин, тормозивших картину о Разине, были упреки в живописании насилия. Шукшин апеллировал к авторитету Евангелий, не скрывавших «жестокость» Христа: «...четыре автора на это пошли. Вот в чём страшная сила искусства, которая работает много веков, если не как бог, то как литературный образ» («Надо иметь мужество», 1971) [Шукшин 2009, 8: 151]. Признание Разина спасителем-искупителем может показаться если не демагогическим, то достаточно странным для худсовета киностудии им. Горького.

Вторая «провокация», связанная с образом вождя, – это неожиданное для постсталинской эпохи признание: авторитарная воля есть условие «собрания» народа. И название

«Я пришёл дать вам волю» приобретает ещё один смысл: вожьд («славный вожь») [Шукшин 2009, 4: 165]) *своей суровой волей* превращает аморфную людскую массу в народ, открывает силы, побуждает к достойному существованию. После встречи с Шолоховым в 1974 году Шукшин записывает: «Мы с вами распустили нацию. Теперь предстоит тяжёлый труд – собрать её заново. Собрать нацию гораздо сложнее, чем распустить» [Шукшин 2009, 8: 293]. Раздумья о роли волевого и жестокого лидера в сплочении людей отражены в рассказе «Наказ» (1972). Идёт спор между молодым председателем-демократом и его дядей, который наставляет: «к голове... твёрдость нужна, характер» [Шукшин 2009, 6: 71]. В пример приводится не Стенька и не Сталин, а мальчишка, победивший в детском сражении, но он подан как природный «вождь» с безусловным авторитетом и человеческим обаянием: «душа была стойкая» [Шукшин 2009, 6: 75]. Интересно, что в рабочих записях Шукшин смотрел на фигуру организатора драки с тревогой: «Парнишка жестокий и талантливый. Куда потом двинет в жизни? Кто будет?» [Шукшин 2009, 6: 318]. В рассказе «парнишка» не жесток, но весел и непреклонен, чем и заражает других.

В свете этой идеи – воспитания ответственности народа за свою судьбу – «мыслитель-государственник» Н. Н. Князев («Штрихи к портрету», 1973) предстаёт уже не только догматиком, но мучеником примитивного понимания долга, заложником тоталитарного опыта, в конечном счёте – жертвой сочетания искренности и бездарности. Создатель «чудиков» продолжал исследование наива – уже в социально-деятельном выражении. О манипуляции простодушием, об имитации искренности написан рассказ «Выбираю деревню на жительство» (1973), в котором прожжённый плут не только провоцирует мужиков на местный патриотизм, но сам охотно входит в роль мученика городской жизни. Регулярные упражнения в благородной любви к деревне не меняют образ мысли и жизни, «чувства добрые» неглубоки, но оказываются сродни эйфоретикам и формируют зависимость: «Никуда он не собирался ехать, ни в какую деревню, ничего подобного в голове не держал, но не ходить на вокзал он уже не мог теперь –

это стало потребностью. <...> Он теперь не мог без этого» [Шукшин 2009, 6: 165].

Беспощадная аналитическая зоркость исключала строгую «партийность» Шукшина в противостоянии духовных сил 70-х годов. В фильме «Печки-лавочки» (1972) герой-простак насмешливо «протестировал» интеллигенцию, в сказке «До третьих петухов» (1975) осмеяны мифы русской литературы: Бедная Лиза весьма честолюбива, Обломов, как и все «лишние», – «лодырь беспросветный» [Шукшин 2009, 7: 193]. Свой миф тоже подан иронично – Атаман всё норовит помахать саблей. Зато устами Ивана-дурака признана ответственность самого народа за предательство, безволие – и в прошлом и в настоящем: «Такой и пришёл – кругом виноватый» [Шукшин 2009, 7: 231].

Таким же «провокационным» было отношение к «неофициальному», подпольному искусству, претендующему на жестокую правду и трагическую исключительность. Шукшин видел в этом позу, отчуждение от жизни, в конечном счёте – недоодарённость и, хуже того, неспособность любить. Вместе они порождают агрессию и соответствующие произведения – вызовы «оптимизму», по сути – претензии на гениальность. В рассказе «Пьедестал» (1973) честолюбивая жена побуждает тщеславного простака создать мрачное полотно под названием «Самоубийца», которое подняло бы его над всеми, вывело в лидеры андерграунда. Когда приглашённый профессионал строго судит картину: «тут ни примитивизма, ни реализма» [Шукшин 2009, 6: 157] – оскорблённый «пьедестал» едва ли не спускает его с лестницы. Жёсткое изображение мучеников нонконформизма в разгар их идеологических преследований морально рискованно, но мотивировано защитой ценностей и интересов самой жизни. Анемия культурной, интеллектуальной среды 70-х, подаваемая как нонконформизм и свобода, раздражала писателя: он видел не жертв застоя, но поколение, заражённое энтропией, недоодарённое, а потому активно-безвольное. Тексты, описывающие современное, «раскованное сообщество», мыслились как контрпровокация – писатель не стеснялся едкой и грубой сатиры, сознавая уязвимость героя-протагониста («Други игрищ и забав», «Привет Сивому!», «До третьих петухов»).

Жертва наивом, который утратил и чистоту, и разумность, и обаяние, сохраняя «искренность» и волю к действию, была обусловлена всё той же преданностью жизни, которая требовала мысли. Мысли сложной, глубокой, беспощадной к самому дорогому и – ответственной. Шукшину достало мужества не укрываться в удобной нише высокого простодушия, компенсируя (или прикрывая?) избытком любви нелицеприятное понимание сути человека и его поступков. Он признал Егора Прокудина предателем: «Но так случилось, что он ушёл от корней, ушёл от истоков, ушёл от матери. И уйдя – предал. Предал! Вольно или невольно, но случилось предательство, за которое он должен был поплатиться» («Я родом из деревни...», 1974) [Шукшин 2009, 8: 167]. Более того, суровая правда прозвучала и про самого дорогого героя: «По сути дела, произошло предательство под Симбирском. <...> сам Разин распорядился: казакам сесть в челны, оставить мужиков» («Стенька для меня – вся жизнь», 1967) [Шукшин 2009, 8: 139]. В жертву правде принесён не только наив, но и народный миф: «Может быть, нам будет дороже такая фигура, как бы несколько скомпрометированная. Может быть, дороже станет такой человек. Я в этом уверен, но мне хотелось убедить других» [Шукшин 2009, 8: 139]. Давать как идеал скомпрометированного героя – инспирация мудрости или имморальная провокация? Для Шукшина отноше-

ние к Степану Разину говорило о способности любить народ, верить в его душевно-духовную, нравственную силу и в преданность справедливости.

Итоги

Напомним о радикальности творческой позиции Шукшина, можно сделать ряд выводов. Провокация правдой, идеалом – испытанный способ духовной мобилизации, начиная с шутов или юродивых, но сравнение чудиков с ними неточно. При всей непредсказуемости шукшинских героев, мотивы их поступков не иррациональны, а глубоко рефлексивны. Они, как и автор, следуют воле естественного разума, где парадокс – выражение свободы мысли. Мышление Шукшина – образец интеллектуальной честности сознания, живущего страстями. Его провокации эвристические, поскольку захватывают глубиной видения проблем и побуждают к пониманию через сопереживание. Истина требует знать правду до конца, резкость формы испытывает чуждость души и мужество духа. Прямота сложной игры – парадокс провокатора-гуманиста. Современные провокаторы от искусства живут в замкнутом круге – успех обеспечивается кураторами и медийной поддержкой. Шукшин выбрал и выстрадал одиночество, но его проза, пьесы, фильмы прямо обращены к народу, мобилизуя духовно-нравственную волю.

ЛИТЕРАТУРА

- Голев, Н. Д. Тексты рассказов В. М. Шукшина как воплощение энергии конфликта: опыт типологии антропотекстов и языковых личностей / Н. Д. Голев. – Текст: электронный // Сибирский филологический журнал. – 2003. – № 3–4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teksty-rasskazov-v-m-shukshina-kak-voploschenie-energii-konflikta-opyt-tipologii-antropotekstov-i-yazykovyh-lichnostey> (дата обращения: 02.12.2019).
- Гомес, К.-Дж. Протестная реакция зрителей на морально-провокационное искусство / К.-Дж. Гомес // Известия Уральского федерального университета. Сер. 3. Общественные науки. – 2018. – Т. 13, № 3 (179). – С. 124–134.
- Дмитриев, А. В. Провокация: социофилософские очерки: монография / А. В. Дмитриев, А. А. Сычев. – Москва: ЦСПиМ, 2017. – 336 с.
- Козлова, С. М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина / С. М. Козлова. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1992. – 180 с.
- Напреенко, Г. Истина, недоступная для Другого: об искусстве как провокации / Г. Напреенко. – Текст: электронный // Theory & Practice. Границы искусства. – 2015. – 16 июня. – URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10664-pr provocacion> (дата обращения: 30.11.2019).
- Напреенко, Г. Провокация как средство сохранения человечности / Г. Напреенко. – 31 июля 2017. – URL: <https://newtonew.com/culture/pr provocaciya-kak-sredstvo-sohraneniya-chelovechnosti> (дата обращения: 30.11.2019). – Текст: электронный.
- Пригов, Д. А. Книга книг: избранные / Д. А. Пригов. – Москва: Зебра Е; ЭКСМО, 2002. – 639 с.
- Распутин, В. Г. Твой сын, Россия, горячий брат наш... О Василии Шукшине / В. Г. Распутин. – 1989. – URL: https://dom-knig.com/read_191550-116 (дата обращения: 05.11.2019). – Текст: электронный.

Словарь иностранных слов русского языка. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/29620/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%9A%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF (дата обращения: 10.11.2019). – Текст: электронный.

Сорокин, В. Первый субботник / В. Сорокин. – Москва: Ad Marginem, 2000. – 308 с.

Сычев, А. А. Провокация в истории искусства / А. А. Сычев. – Текст: электронный // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Культура. История. Философия. Право. – 2017. – № 4. – С. 15–27. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/provokatsiya-v-istorii-iskusstva> (дата обращения: 30.11.2019).

Хисамова, Г. Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В. М. Шукшина): специальность 10.02.01 «Русский язык»: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Хисамова Г. Г. – Уфа, 2009. – 48 с.

Шеметова, Т. Н. Искусство провокации и идеальный провокатор / Т. Н. Шеметова. – Текст: электронный // Обсерватория культуры. – 2014. – № 1. – С. 11–17. – URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/3/141> (дата обращения: 02.12.2019).

Шукшин, В. М. Собрание сочинений: в 8 т. / В. М. Шукшин. – Барнаул: Издательский дом «Барнаул», 2009. Далее цитируется это издание, первая цифра указывает на том, вторая – на страницу.

Эсмаили, С. Художественный конфликт в малой прозе В. М. Шукшина: (структура, типология): специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореферат дис. ... канд. филол. наук / Эсмаили С. – Москва, 2014. – 21 с.

REFERENCES

- Dmitriyev, A. V., Sychev, A. A. (2017). *Provokatsiya: sotsiolo-filosofskie ocherki* [Provocation: Social and Philosophical Sketches]. Moscow, CSPiM. 336 p.
- Esmaili, S. (2014). *Khudozhestvennyi konflikt v maloi proze V. M. Shukshina: (struktura, tipologiya)* [Literary Conflict in V. M. Shukshin's Short Stories (Structure, Characterization)]. Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 21 p.
- Golev, N. D. (2003). *Teksty rasskazov V. M. Shukshina kak voploshchenie energii konflikta: opyt tipologii antropotekstov i yazykovykh lichnostei* [The Texts of V. M. Shukshin's Stories as the Embodiment of the Energy of a Conflict: an Experiment of the Typology of Anthroptexts and Linguistic Personages] In *Sibirskii filologicheskii zhurnal*. No. 3–4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teksty-rasskazov-v-m-shukshina-kak-voploshchenie-energii-konflikta-opyt-tipologii-antropotekstov-i-yazykovykh-lichnostey> (mode of access: 02.12.2019).
- Gomes, K.-G. (2018). *Protestnaya reaktsiya zritelei na moral'no-provokatsionnoe iskusstvo* [Remonstrative Reaction of the Audience to the Morally Provocative Art] // In *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 3. Obshchestvennye nauki*. Vol. 13, No. 3 (179), pp. 124–134.
- Khisamova, G. G. (2009). *Dialog kak komponent khudozhestvennogo teksta (na materiale khudozhestvennoi prozy V. M. Shukshina)* [Dialog as a Component of the Literary Text (on the Material of V. M. Shukshin's Fictional Prose)]. Avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. Ufa. 48 p.
- Kozlova, S. M. (1992). *Poetika rasskazov V. M. Shukshina* [The Poetics of V. M. Shukshin's Tales]. Barnaul, Izdatel'stvo Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta. 180 p.
- Napreenko, G. (2015). *Istina, nedostupnaya dlya Drugogo: ob iskusstve kak provokatsii* [The Truth Inaccessible to Other: on Art as a Provocation]. In *Theory & Practice. Granitsy iskusstva*. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10664-provocation> (mode of access: 30.11.2019).
- Napreenko, G. P. (2017). *Provokatsiya kak sredstvo sokhraneniya chelovechnosti* [Provocation as a Means to Save the Humanity]. URL: <https://newtonew.com/culture/provokatsiya-kak-sredstvo-sohraneniya-chelovechnosti> (mode of access: 30.11.2019).
- Prigov, D. A. (2002). *Kniga knig: izbrannyye* [The Book of Books: The Chosen Ones]. Moscow, Zebra, EKSMO. 639 p.
- Rasputin, V. G. (1989). *Tvoi syn, Rossiya, goryachii brat nash... O Vasiliy Shukshine* [Your Son, Russia, Our Ardent Brother... About Vasilii Shukshin]. URL: https://dom-knig.com/read_191550-116 (mode of access: 5.11.2019).
- Shemetova, T. N. (2014). *Iskusstvo provokatsii i ideal'nyi provokator* [The Art of Provocation and the Ideal Agent Provocateur]. In *Observatoriya kul'tury*. No. 1, pp. 11–17. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/3/141> (mode of access: 02.12.2019).
- Shukshin, V. M. (2009). *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected Edition, in 8 vols]. Barnaul, Izdatel'skii dom «Barnaul».
- Slovar'inostrannykh slov russkogo yazyka* [The Dictionary of the Foreign Words in the Russian Language]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/29620/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%9A%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF (mode of access: 10.11.2019).
- Sorokin, V. (2000). *Pervyi subbotnik* [The First Litter Pick]. Moscow. 308 p.
- Sychev, A. A. (2017). *Provokatsiya v istorii iskusstva* [Provocation in the History of Art]. In *Vestnik Permskogo natsional'nogo issledovatel'skogo politekhnicheskogo universiteta. Kul'tura. Istoriya. Filosofiya*. Pravo. No. 4, pp. 15–27. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/provokatsiya-v-istorii-iskusstva> (mode of access: 30.11.2019).

Данные об авторе

Плеханова Ирина Иннокентьевна – доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь (Иркутск, Россия).

E-mail: oembox@yandex.ru.

Author's information

Plekhanova Irina Innokent'evna – Doctor of Philology, Professor, Independent Researcher (Irkutsk, Russia).