

Танатология повести В.Распутина «Последний срок»

Эстетическим основанием классического танатологического нарратива является, как правило, насильственная трагическая смерть героя, факт которой создает в идейно-эмоциональном комплексе финала неизменный аристотелевский катарсис: «посредством страха и сострадания очищение подобных страстей». Насильственной представляется и смерть от болезни, наступающей героя в расцвете его человеческой зрелости, когда он достиг всего, чего хотел, и мог бы насладиться своим счастливым достоянием. Таковы, в частности, «Смерть Ивана Ильича» Л.Толстого и «Архиерей» А.Чехова, определившие реалистическую традицию художественной танатологии с характерной для нее редукцией трагического пафоса вследствие «одомашнивания», обытовления смерти как ситуации экзистенциального бытия человека. В то же время «принудительный» характер смерти героя усиливается религиозно-нравственными дидактическими интенциями автора, так что «история болезни и смерти» функционирует и как метод духовного преображения героя и как урок, притча, мистерия для читателя.

Натурфилософские тенденции в деревенской прозе 1960-х обусловили интерес к естественной жизни и смерти человека и, вместе с тем, к самой природе и телеологии его смертности. В.М.Шукшин в своих рассказах пристально следит, как умирает деревенский старик («Как умирал старик»), городской интеллигент («Залетный»), вообще человек («Жил человек»). Причем, следуя классической традиции, Шукшин фокусирует внимание на духовном состоянии героя в момент смерти, пытаясь осознать в этой пороговой «крайней ситуации» смысл жизни. Распутин же в повести «Последний срок» развертывает художественную антропологию и телеологию смерти во всей полноте ее телесно-физической, душевной и духовной ипостасей.

Первым умирает тело. В описании процесса физической регрессии умирающей старухи Распутин, с одной стороны, прибегает к природным параллелям: старуха в течение своих последних лет вела растительный образ жизни: зимой лежала, весной оживала, летом «выползала во двор, грелась на солнышке»; когда лето «пошло на убыль, старуха стала обмирать»; «в начале осени <...> уже не пила, не ела, а только спала», «высохла» и «вся пожелтела» [1,с.4,5]. Точно также и нежданное воскресение старухи описывается в терминах несвоевременной растительной регенерации: не по-осеннему жаркое

солнце вызывает движение соков, крови в иссохшем, «расстеленном на постели» теле: «Солнце наконец поднялось в кровать, и старуха подставила под него руку (точно, ветвь – С.К.), набирая тепло для всего тела» (149).

С другой стороны, Распутин проявляет в описании физического процесса смерти значительную долю сциентизма. Толстой отрицает возможность знания о том, что происходит внутри человека в момент умирания, рассматриваемого как великое таинство последнего знания о жизни и смерти в общении с Богом. Только сарказма удостоиваются рассуждения медицинских светил о «слепой кишке» или «блуждающей почке» как причин смертельной болезни. У Чехова – писателя-врача – клиническая симптоматика, представленная со знанием дела, тем не менее, поглощается психологическими рефлексиями героя. Сциентизм Распутина, воспитанный ученым XX-м веком и советским просвещением, достаточно последователен, так что описание умирающей старухи вызывает ассоциации с легендарным дискурсом смерти русского физиолога, академика И.П.Павлова, на который, кстати, ссылается Шукшин в рассказе «Космос, нервная система и шмат сала»: «А знаешь ты, что когда академик Павлов умирал, то он созвал студентов и стал диктовать, как он помирает <...> Вот, говорит, сейчас у меня холодеют ноги<...> Потом сердце стало останавливаться<...> Они плакали и писали» [2,с.12-13]. В повести Распутина эта позиция нарратора, диктующего изнутри своего героя, особенно очевидна в описании процесса реанимации: «Что-то происходило в ней <...> что-то внутри заработало <...> что-то стало биться в старухины глаза <...> дыхание направилось <...>» и т.д. (23-26). В эту диктовку включается, едва обретя голос, сама «покойница»: «У меня и животишко уж в узелок завязался» (27), «Я ить совсем себя не чуяла, ни рук на мне, ни ног...» (31). Картина физиологии возвращения к жизни невольно вызывает еще одну аналогию из области научной фантастики, в жанре которой написан рассказ Э.По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», в котором герой-рассказчик экспериментирует с умирающим: воздействуя гипнозом, он удерживает его в состоянии между жизнью и смертью в течение семи месяцев, вырвав наконец из души почти разложившегося тела признание «Я умер». Соматическое описание физиологического акта, вследствие его объективной данности, у Э.По и Распутина почти дословно совпадает, а самая достоверность факта призвана убедить читателя в том, что душа умирающего, действительно, находилась в промежутке между тем и этим светом. Ср., у Э.По: «Я заставил веки затрепетать... Затем из неподвижных разинутых челюстей послышался голос ...

звуки были хриплые, отрывистые, глухие <...> Они дают некоторое представление об их нездешнем происхождении <...> голос доносился до нас <...> словно издалека, или из глубокого подземелья» [3,с.634, 636]. У Распутина: «Изнутри донесся не то стон, не то храп, будто не материн вовсе, чужой, будто, занятая своим делом, огрызнулась смерть»; «Из груди посыпались слабые сухие звуки, похожие на клохтанье»(10, 24): «Я вить там была», – скажет чуть позже старуха. Но придя в сознание, старуха Анна, в отличие от мистера Вальдемара, только собственным усилием воли собирает себя по частям, удерживая свой бранный состав «на чашечке весов»(6), на границе жизни и смерти в течение нескольких дней, подобно тому, как она и в своей нелегкой жизни «только на характере держалась». В этом смысле акт воскресения мотивируется Распутиным как рефлекторное повторение опыта жизни, опозитизированного в риторике волшебной сказки: «После каждого несчастья она заново собирала себя из старых косточек, окропляла живой водой и подталкивала: ступай, живи, без тебя никто на твое место не заступит...» (132).

Однако, когда речь в повести Распутина заходит о пределах человеческой воли относительно сроков жизни и смерти, сциентизм автора колеблется между физикой природы и метафизикой: «Чудом это получилось или не чудом, никто не скажет: увидав своих ребят, старуха стала оживать»(23). Авторская метафизика растворяется в сознании деревенской старухи, убежденной, что ей «Бог помог. ...Бог узнал и от чьей-то доли мне ишо маленько дал. ...Тепери назад надо»(90). Тем не менее, автора не покидает интуитивное желание, говоря словами П.Сартра, «насладиться трансцендентным» [4,с.39]: «День выдался с умыслом для старухи <...> хотел помочь ей, чтобы не находиться ей больше на суровом, судном месте <...> чуть подтолкнуть оттуда, где она застряла» (22).

Мотив смерти в танатологическом сюжете неизменно связывает два акта – умирание и воскресение – как две неразрывные стороны вечно обновляющейся жизни, как выражение двойственной – духовно-телесной – природы человека.

Метафизика воскресения Распутина отсылает к русской литературно-философской традиции. Причем, телесно-физическая натурализация этого акта Распутиным органично вписывается в рамки православного толка. В отличие от западного христианства, где воскресение Христа отошло на второй план, а главным религиозным центром церковного года стало Рождество, в

православной церкви и богословии центральным событием остается смерть и воскресение Господа. При этом, как утверждает В.Н.Лосский, «Дело Христа – реальность физическая, и, следует даже сказать, биологическая. На кресте смерть поглощена жизнью»; «Ведь и человеческая личность одинаково продолжает пребывать как в своем теле, возвращенном земле, так и в своей душе. Поэтому мы и почитаем мощи святых» [5,с. 286, 287]. В этом смысле реальное воплощение и воскресение Христа принципиально отличается от теофаний – Богоявлений. В Евангелии от Луки говорится: «Они, смутившись и испугавшись, подумали, что видят духа, но Он сказал им: <...>Посмотрите на руки мои и на ноги мои; это Я Сам; осяжите меня и рассмотрите; ибо дух плоти и костей не имеет, как видите у меня» (От Луки.Гл.24:37,39). По сути, подобно ученикам Христа, ведут себя дети воскресшей Анны. Первое проявление жизни в теле старухи смутило и напугало их, и только просьба старухи дать ей каши убедила их в ее телесном воскресении.

Вся *душевная* работа героини Распутина в короткий срок отпущенной ей второй жизни («вдругорядь живу») сосредоточена, прежде всего, на волевом усилии восстановления своей плоти и управления ею, затем на переживании чуда возвращения на этот свет и его открытии заново, наконец, на неспешном свершении *дела* воскресения: повидать детей, проститься с ними и верной подругой Миронихой. Однако помимо этих ближних забот в целесообразности возвращения к жизни героини Распутина открывается универсальный, бытийственный смысл воскресения.

Телеология воскресения, как она представлена в четвероевангелии и трактуется в православных догматах, заключается прежде всего в утверждении боговоплощенности Христа при рождении, воскресении и грядущем пришествии, в необходимости собрать, объединить рассеявшихся и растерявшихся учеников, вернуть им веру и радость веры, дать надежду обещанием вечного присутствия среди них: «Я с вами во все дни до скончания века» (От Матфея.Гл.28:20), наконец, дать наказ своим последователям нести учение в народ: «Как послал Меня Отец, так Я посылаю вас»(От Иоанна.Гл.20:21).

Сакральная сверхсобытийность нарратива «Последнего срока» вольно или невольно оказывается связанной, как в персонажном, так и в авторском планах, с евангелической парадигмой. Воскресшая старуха убеждает детей своих, что послана Богом, задавая телеологический аспект посланничеству. Особенность

этой миссии у Распутина, в отличие от его литературных предшественников, заключается в том, что осуществить ее должна женщина-мать, весь смысл жизни которой состоял в детях и в работе для детей. Подобно тому, как воскресение Христа совершается в кругу его учеников, воскресение старухи имеет целью ее детей. Ср.: «Не о всем мире молю, но о тех, которых Ты дал Мне, потому что они Твои», – обращается Христос к Богу-Отцу (От Иоанна.Гл.16:9). Моление матери о своих детях, тем более необходимо, что потусторонняя позиция воскресшей из мертвых создает момент истины: с болью и тревогой она вынуждена признать, что дети не удалась. Ей кажется, что только любимица Таньчора и при таком беспристрастном смотре того, что она оставляла после себя, могла бы оправдать ее ожидания, но дочь не появилась. Как пишет Ежи Фарино: «Сюжетное отсутствие Таньчоры имеет смысл сдвинутого миропорядка и затерявшегося в нем человека ...Озабоченность умирающей старухи о Таньчоре получает в этом свете более глубокий смысл – это озабоченность об устроенности и устойчивости человеческого бытия и его преемственности» [6,с.109]. Последним духовным усилием умирающая мать пытается собрать, удержать «заблудшие души» своих детей в родном доме, на родной земле, жизненной силой которой, как и силой семейной соборности укрепить их собственный дух, воскресить и преобразовать для новой жизни. Содержанием последнего наказа матери своим детям: «Не забывают брат сестру, сестра – брата. И сюда тоже наведывайтесь, здесь весь наш род»(41) – воскресение героини Распутина может быть сопоставимо с воскресением Христа, как оно толкуется В.Н.Лосским: «Воскресением Христа вся полнота жизни прививается иссохшему древу человеческого рода, чтобы его оживить» [5, с. 285]. Еще одной заботой воскресшего Христа было не только дать наказ, но и знамение своего вечного присутствия среди учеников. Подобное обещание знамения присутствия дает детям старуха Анна: «И я тут буду, никуда отсюда не стронусь. Посидите надо мной, а я вам какой-нибудь знак дам, что чую вас, какую-нить птичку пошлю сказать» (41), знамение, которое можно истолковать как народную репродукцию ниспослания Духа Святого в виде голубя.

Когда все *дела* воскресения завершены, и старуха решает окончательно умереть, т.к. больше ей на этом свете «делать нечего», автор дает своей героине еще один срок жизни, развертывая в ее представлении метафизическую диалектику жизни-смерти-послесмертия. Традиционно образная модель этой диалектики строится на основе архетипических метафор

движения в пространстве – горизонтального (переправа, путь, переход) или вертикального (спуск, погружение, провал, подъем) и реализует житейский, культурный опыт умирающего, интегрирующий, в свою очередь, его самые сильные потаенные желания. Так, смертный путь героя Толстого имеет вертикальный вектор стремительного движения то в образе «камня, летящего вниз», то провала «в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то» [7,с.178] При этом ощущение движения осознается героем в рамках культурного горизонта человека нового технического века «С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги» (178). Наконец, в «опыте-пределе» [8,с.69] Ивана Ильича осуществляется в высшей идеальной мере его постоянное желание «жить хорошо и приятно»: «Как хорошо и как просто, – подумал он. <...> Страха никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет. <...> Так вот что! – вслух проговорил он. – Какая радость» (178). В повести Чехова последнее видение-чувствование агонизирующего архиерея обусловлено постоянным пребыванием его при жизни в замкнутом, темном пространстве храма или кельи и высоким его положением в церковной иерархии, что, в целом, питало его потаенное страстное желание странствовать просто человеком по земному простору, освещенному ярким солнцем.

В повести Распутина эсхатологические образы даются не как предсмертные видения героя, а как представления сознания героини, основанные на фольклорных источниках: поговорках («Легкая смерть», «Смерть не за горами, а за плечами», «Человек рождается на смерть, а умирает на жизнь» и пр. [9, с.270]), старинных песнях, которые «любила слушать» старуха («...ей чудилось, что эти песни поют у кого-то на поминках, после того, как снесли в землю гроб, и она про себя подтягивала им, провожая незнакомую освободившуюся душу, которую не иначе и встречать на том свете будут таким же старинным пением» (86), обрядовых похоронных плачах, причитаниях, традицию которых пытается передать старуха своей старшей дочери, выпевая причет с «высветленным, почти торжественным» лицом, вслушиваясь в слова, «ласковые, безнадежные и в то же время, имеющие обратный и единственный смысл» (152). Околосмертный опыт распутинской старухи вбирает в себя и житейские представления восточных учений о переселении душ («...ей показалось, что до теперешней своей человеческой жизни она была на свете еще раньше,<...> что она видела землю не в первый раз» 138), которые она очищает от «богохульства», ссылаясь на двойное рождение птицы «сначала в яйце, потом из яйца», и сама эта забота не впасть в богохульство ориентирует ее

эсхатологию на православную традицию, являя собой в целом сложный конгломерат различных влияний как национальную черту народного религиозного сознания.

Чаяние героиней Распутина «легкой смерти» обусловлено опытом ее нелегкой жизни, а накопленная телом тяжесть труда создает ощущение движения вниз, но не стремительного, как у Ивана Ильича, а медленного, спокойного, отдохновенного «погружения в глубину» или спуска по лестнице «куда-то вниз, приостанавливаясь на каждой ступеньке, чтобы осмотреться и различить, сколько еще осталось ступить», «немея от страха и радости, которых она никогда не испытывала», а с лестницы напротив спускается ласковая сестра ее – смерть (130). Эта неожиданная метафора как эхо-антиномия пастернаковской «сестры моей – жизни» как будто порывает с традиционными образами смерти. Смерть предстает не «костлявой, как скелет, злой старухой с косой заплечами»(127), не мистическим призраком. В танатологической концепции Распутина естественная смерть как органический процесс разложения жизни неразрывно связана с последней: как близнецы, живой человек и смерть рождаются вместе, и как неповторим в своей личности каждый человек, так единственна в своем роде и его смерть, у каждого – своя: «Старуха верила, что у каждого человека своя собственная смерть, созданная по его образу и подобию, точь-в-точь похожая на него» (127).

Образы лестниц в воображаемой героиней картине послесмертия – часть строительной метафоры вечного храма, в который вводит ее сестра-смерть, также как и мотив колокольного звона, который «ударит громко, празднично, как в далекую старину, когда народ оповещали о рождении долгожданного наследника» – еще один образ, эксплицирующий смысл смерти как нового рождения для вечной жизни. Пройдя через храм, душа Анны оказывается на месте ее вечного покоя. Ей, как булгаковскому Мастеру, присужден не «свет», а «покой» – в «старом, изношенном домишке с маленькими закрытыми изнутри окнами, а звездное завораживающее сияние проходит сквозь стены, сквозь крышу»(?). Эсхатологические образы реализуют потаенные желания старухи как человека и матери. В открывшейся картине храма-мира – «задержать в глазах и душе красоту земли и неба», которая скрыта была «в круговерти» трудов и забот, не дававших «вздыхнуть, оглядеться по сторонам» (131). В образе дома с окошками, «каждое из которых воспоминания о ком-нибудь из ребят», – постоянное желание всегда, в любой час видеть своих детей –

единственный «свет в окошке». Изношенный домишко, таким образом, еще и метафора дома-тела старухи-матери, «изжившегося до самого донышка».

Отчуждая метафизику послесмертия в сознание героини, Распутин, с одной стороны, не только переводит семантику фантазмов в риторический план, но и мотивирует их обусловленность реальностью. Так, образ вечного дома коррелирует с реальным состоянием старухи, лежащей в темной избе с сияющими в окне звездами; колокольные звоны вечного храма могут быть ассоциативным развитием реального звукового впечатления: «где-то за окном позванивало на скотине ботало» (129). С другой стороны, солилоквиум как принцип повествования позволяет автору разделить с героиней представления народной эсхатологической утопии.

В опыте-пределе героев осуществляются, таким образом, их конечные цели. Понятие же цели, как пишет Ю.М.Лотман в статье «Смерть как проблема сюжета», «включает в себя представление о некоем конце события», что, в свою очередь, связано «в сфере действительности с особой смысловой ролью смерти в жизни человека, <...> а в области искусства – определяет собой доминантную роль начал и концов, особенно последних» [10,с.417-18]. Классическим примером совпадения конечной цели героя, конца его жизни и конца текста служит повесть Толстого. Тогда как нарратив Чехова нарушает этот канон, а Распутин его разрушает. Классическое совпадение, как у Толстого, в повести Распутина представлено как должное в персонажном плане, т.е. с точки зрения самой умирающей старухи и окружающих ее людей. Однако автор, вопреки должному и ожидаемому концу – смерти старухи, продолжает повествование, дав героине еще день жизни – «лишний, ненужный» в значении исчерпанности события смерти-воскресения, но имевший «особый умысел» в широком гноселогическом значении и для героини, и для автора. Старухе «казалось, что сегодня ...ей может открыться то, чего не знают при жизни»(149). Первое знание состояло в открытии пропасти, лежащей между волей человека (воля к смерти старухи) и божьей волей. В этом смысле страдания старухи, переживающей и этот день как «ворованный», и свою вину за неоправдавшиеся надежды окружающих на скорые похороны, может быть истолковано как наказание за грех гордыни, проявившейся в ее уверенности в собственной власти над смертью, и в ее споре с Богом, «отнимающим» жизнь у невинных детей. Второе открытие – осознание пропасти между веком «последних старинных старух», основанном на принципах трудовой, соборной, праведной жизни, и новым веком других людей, «других старух», – грамотных,

толковых, с пониманием, че к чему в мире деется (144), но утративших напрочь твердые основы бытия, ставшего зыбким и призрачным (пьянство Михаила, бездетность Люси, бесхарактерность Варвары, странность Ильи, странствия и пропажа Таньчоры). Третье, как следствие второго, открытие пропасти между идеалом и реальностью. Идеал легкой смерти в кругу родных и близких, которые по старинному обычаю обмоют, «обвоют», похоронят с честью и достоинством, без стыда перед людьми, разбит действительной реальностью исхода старухи.

Последнее обстоятельство обнажает, кроме того, общий конструктивный принцип танатологического сюжета – его двоемирие. Читателю дан мир в представлении, то есть в воспоминаниях, желаниях, видениях умирающего героя и мир как он есть. Своеобразным медиатором между идеальным и реальным мирами выступает, как правило, ребенок (гимназистик у Толстого, Катя у Чехова, подросток у Шукшина, Нинка у Распутина). Еще безгрешный, ребенок не принадлежит до конца этому грешному миру, но, оставаясь в нем, готов принять его грехи и страдания. Эта их двойственность – не от мира сего и от сего мира – особенно очевидна в образах чеховской «хитренькой» Кати с ее ангелоподобным сияющим ореолом рыжих волос и распутинской Нинки – «холесенькой» и в то же время хитрой и сластолюбивой. Дети в рамках данного нарратива еще и носители правды перед лицом смерти в противовес «утешительной лжи» взрослых. Они искренне жалеют и сострадают умирающим, и их жалко, остающихся в этом мире.

Расподобление идеального и реального миров в повести Толстого происходит в зачине, но негативная доминанта в изображении безусловно плохого этого мира уравновешивается высокой ценностной модальностью финала как обретения героем истинного мира. В повести Чехова расподобление «мира в представлении» и «мира как он есть» осуществляется в финале. Причем, в отличие от нарратива Толстого, достижение конечных целей и смерть героя не совпадают с концом повествования, содержанием которого и является реальный мир, то есть в концепции Чехова – обыкновенный, вечный, с вечными своими буднями и праздниками. И поскольку, смертная тоска героя состояла в том, что он был лишен этого обыденного мира, а блаженство смерти – в обретении его, постольку и в повести Чехова ценностные характеристики того и другого миров уравновешены. В то же время событие смерти не заслоняет этого мира, празднующего Светлое Воскресение, которое функционирует на сверхсобытийном сакральном уровне как семантическое эхо

смерти-преображения-воскресения архиерея. В событийном же плане смерть героя, утрачивая свои сакральные ценности, выступает как момент личностной экзистенции, безразличной для универсума.

В нарративе Распутина резкий сдвиг сюжетной рамки (приезд – отъезд детей Анны) от финального события конечной смерти выдает очевидную аксиологическую асимметрию. Все сакральные, нравственные, экзистенциальные ценности сосредоточены на смерти-воскресении в мире-представлении, тогда как реальная смерть старухи без погребения и воскресения оказывается абсолютно бескачественной, мало того, обесмысливающей первое реальное воскресение героини, так как его цели собирания, примирения, укрепления рода не достигнуты. В этом свете мифо-ритуальная поэтика смерти в представлениях старухи и полное отсутствие таковой в финале включает повесть Распутина не только в философско-религиозную парадигму, но и в историо-культурософскую. Культ предков и соответственно мифо-ритуальная эстетика смерти фундировали, как известно, возникновение и развитие человеческой культуры. Финальная, бескачественная смерть героя в повести Распутина отражает культурную диссолюцию современного общества. Кроме того, конец старухи ночью, после распада родового круга и после «истории» придает финалу апокалипсический характер. Апокалипсический мотив мог быть редуцирован продолжением повествования о том, как Михаил, наиболее сопричастный матери как локально, так и духовно в идее преемственности рода, герой, обещающий возможность нравственного преображения, предал бы умершую мать земле. Но автор не реализовал этой возможности, предопределив уже вполне откровенную апокалиптику в повести «Прощание с Матерой».

Эволюцию нарратива смерти от ее высокого сакрального смысла к экзистенциальному и от него к обесмысливанию и ценностной бескачественности представляет динамика малой прозы Шукшина от рассказов «Как умирал старик», «Залетный», «Горе» к рассказу «Жил человек», что в целом отражает общие тенденции в истории русской художественной танатологии.

Литература.

1. Распутин В.Г. Последний срок; Прощание с Матерой; Пожар. Повести. – М., 1986. Далее в тексте цитируемые страницы издания указываются в круглых скобках.

2. Шукшин В.М. Космос, нервная система и шмат сала. /В.М.Шукшин. Собр. соч. в 8 тт. Т.3. – Барнаул,2009.
3. По Эдгар. Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром. Пер. с англ. З.Александровой./Эдгар По. Стихотворения. Проза. – М., 1976
4. «Мистицизм есть экстаз, то есть отрыв от себя ... это интуитивное наслаждение трансцендентным» – Сартр Жан Поль.Один новый мистик //Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – С-Пб., 1994.
5. Лосский В.Н. Опыт мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. – М., 1991.
6. Фарино Ежи. Введение в литературоведение. Учебное пособие. СПб, 2004.
7. Толстой Л.Н.Смерть Ивана Ильича./Л.Н.Толстой. Собр. Соч. в 12 тт. Т.10. – М., 1975. Далее цитируемые страницы издания указываются в круглых скобках.
8. «Опыт-предел есть опыт этой пустоты, что на краю всякой исполненности <...>, того, чего остается достичь, когда все достигнуто, что остается узнать, когда все познано : самого недоступного, самого неизвестного» – Бланшо Морис. Опыт-предел. //Танатография эроса. – С.Пб., 1994.
9. Золотые россыпи русского разговора. Пословицы, поговорки, фразеологизмы, меткие выражения./Сост. Ю.Ф.Овсянников. – Ставропольское книжное издательство, 1998.
- 10.Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета.//Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. – М.,1984
- 11.Чехов А.П. Архиерей./ А.П.Чехов. Полное собрание соч. и писем в 30 тт. Сочинения, т.10. М., 1977