

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В. П. АСТАФЬЕВА»
(КГПУ ИМЕНИ В. П. АСТАФЬЕВА)

На правах рукописи

ВАЛьяНОВ Никита Александрович

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР М. А. ТАРКОВСКОГО:
ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ, ГЕРОЙ**

10.01.01 – русская литература

диссертация

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук,

профессор

Наталья Вадимовна Ковтун

Красноярск – 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ПОЭТИКЕ М. А. ТАРКОВСКОГО	25
1.1 Пространство и время как категории художественного мира	26
1.2 Поэтика художественного пространства в прозе М. А. Тарковского.....	51
1.2.1 Деревня как «пограничное» пространство.....	52
1.2.2 Топос дома.....	62
1.2.3 Топос города	71
1.2.4 Идиллическое пространство тайги	78
1.2.5 Река и дорога как атрибуты переправы. Мифологема пути.....	88
1.3 К вопросу пространственной оппозиции «Запад-Восток» («Тойота-Креста», «Полёт совы»)	96
1.4 От кризисного к идиллическому: поэтика художественного времени.....	122
ГЛАВА 2. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ М. А. ТАРКОВСКОГО	136
2.1 Литературный герой в структуре художественного мира.....	136
2.2 Типология героев в современной традиционалистской прозе	144
2.3 Система литературных персонажей в прозе М. А. Тарковского.....	149
2.3.1 Образ избранного героя	151
2.3.2 Образ героя-маргинала.....	166
2.3.3 Сюжетное перемещение героев: город – деревня – тайга.....	178
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	198
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	203

ВВЕДЕНИЕ

Михаил Александрович Тарковский – один из самых заметных авторов современной традиционалистской прозы, чьё художественное мастерство вызывает неподдельный интерес у писателей, поэтов, публицистов, критиков, литературоведов, широкой читательской аудитории. В границах собственного художественного мира сибирский писатель реализует сюжетные конструкты, мотивные комплексы, задаёт идейно-тематическую направленность и проблематику, присущие, в целом, поэтике традиционализма¹. Еще точнее, он предстает как продолжатель неопочвеннического направления – уже в литературных произведениях раннего этапа формируется характерная картина мира².

Малая проза писателя традиционно анализируется через призму классической литературы, отмечается и влияние древнерусской письменности, на историко-культурной почве которой выстраивается художественный пласт авторского повествования. Стоит отметить преемственность народно-православных традиций, образов и сюжетов, отраженных в отдельных текстах, имеющих сакральную семантику в национальном культурном дискурсе. Немаловажное значение для сибирского прозаика имело литературное творчество ведущих представителей классического реализма – Н. Гоголя, И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского, И. Бунина. Отметим и влияние наследия И. Шмелёва, М. Пришвина, А. Платонова, Ю. Казакова, художественного опыта писателей-«деревенщиков» (В. Шукшин, В. Распутин, В. Астафьев и др.)³.

Темы, образы и мотивы, означенные представителями «классического традиционализма», получают собственное художественное осмысление в

¹Ковтун Н.В. Современный традиционализм: поминки по утопии vs. возрождение реализма (вместо введения) // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Серия Универсалии культуры. Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2016. С. 7-14.

²Ковтун Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2013. 352 с.

³Беляева Н. В. Русская литературная традиция в прозе современного писателя Михаила Тарковского // Русская словесность: научно-теоретический и методический журнал. 2008. № 5. С. 41-44.

текстах М. Тарковского – конструируется авторский миф, обыгрывается идея преемственности, характерная для поэтики «нового реализма» в целом⁴. Ряд исследователей относит творчество автора именно к «традиционалистской» ветви этого направления, продолжающей идеи «деревенской прозы»⁵. Живой интерес современников вызывает не только проза писателя, но и уникальность судьбы автора, что нередко формирует неоднозначную критическую оценку в литературоведческой рефлексии. Об этом упоминает и П. Басинский, утверждая, что «судьба “третьего Тарковского” требует не меньшего осмысления, чем его творчество»⁶.

М. Тарковский родился 24 октября 1958 года. Выходец из московской творческой интеллигентной семьи, с детства окруженный искусством, он, тем не менее, со школьных лет путешествует по Сибири, увлекается полевой зоологией, в 1976 году поступает в Московский государственный педагогический институт им. В. И. Ленина (по специальности география и биология). По окончании учебного заведения долгое время работает на Енисейской биостанции, посещает экспедиции, занимается исследованиями экологии птиц и животных, а также обследованиями сибирских заповедных территорий. Неподдельный интерес к живой природе навсегда определит индивидуальный выбор М. Тарковского, который станет охотником и писателем в одном лице: «Способ жизни – охота, а писательство – это рефлекс», – отметит он позже в интервью⁷. В 1995 году Михаил Александрович уезжает на поселение в Туруханский район Красноярского края, в северный посёлок Бахта. Позже писатель и критик О. Павлов отметит: «Михаил Тарковский идёт своим путём. Идёт не за громким именем, а потому что хочет достичь своей цели – теперь уже, наверное, не быть, а

⁴ Kovtun N. Modernists and Traditionalists in the Perspective of Fiction Manifestos of the 21st Century // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. 2017. № 5. P. 718-732.

⁵ Бондаренко В. Новый реализм // День литературы. 2003. № 8.

⁶ Басинский П. Третий Тарковский // Российская газета. № 7030 (162). 24.07.2016. URL.: <https://rg.ru/2016/07/24/pavel-basinskij-sudba-mihaila-tarkovskogo-uzhe-sostoialas.html>

⁷ Кравченко И. «Способ жизни – охота, а писательство – это рефлекс» [интервью с писателем М. А. Тарковским] // Аргументы недели. 2007. № 1.

остаться самим собой», он «не сделал из своей громкой фамилии судьбы <...> всегда пятился от мира искусства и входил в этот мир “чужаком”»⁸.

Творческую деятельность М. Тарковский начинает в 1986 году, будучи студентом Литературного института им. А. М. Горького. В это время он проявляет себя, прежде всего, как поэт. Первый литературный опыт Тарковский приобретает в 1987 году, когда в столичном журнале «Октябрь» публикуется его стихотворный цикл «Письма в Москву». По замечанию критика К. Кокшеневой, сборник является «своеобразной поэтической рефлексией на сопоставление двух миров: городского и природного»⁹. Эта идея предопределяет уже раннее письмо М. Тарковского, станет основополагающей в его творчестве.

Начиная с 1986 года, писатель публикуется на страницах известных литературных журналов – «Наш современник», «Новый мир», «Москва», «Октябрь», «Юность», «Знамя», «Литературная учеба». Поэзией автора интересуются читатели альманахов «День и ночь», «День поэзии». Произведения прозаика печатают сибирские издания – «Зов тайги», «Енисей», «Сибирская горница», «Северные просторы», «Красноярский рабочий», «Литературная газета». В 1991 году выходит первый сборник «Стихотворения», куда включены ранние поэтические труды М. Тарковского. Как прозаик он заявляет о себе в 1993 году, когда в специализированном журнале «Охота и охотничье хозяйство» публикуется его первый рассказ «Васька». Автор показывает становление характера главного героя, подростка Васьки, который пытается доказать своему соседу, что он готов заниматься промысловым трудом, быть настоящим охотником. Автор демонстрирует, с одной стороны, всю тяжесть таёжного труда, с другой, – необычайную прелесть уединенной лесной жизни, поэтизируя охотничий труд на берегах Енисея. В повествовании возникает народный тип праведницы, воплощенный в облике бабушки главного героя, с которой

⁸ Павлов О. Пути и тропы. Проза судьбы М. Тарковского // Литературная газета. 2001. 14-20 марта. С. 9.

⁹ Кокшенева К. А. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь. Т. 3. С. 474-476.

автор напрямую связывает образ ангела-хранителя, защитницы, спасительницы рода.

Стоит отметить, что последнее десятилетие XX века стало плодотворным для начинающего автора – он публикует ряд рассказов, повестей и эссе: «Ветер» (1995), «Портрет охотника» (1998), «Девятнадцать писем» (1998), «Стройка бани» (1998), «Ложка супа» (1999), «Лерочка» (1999) и т. д. В начале новой эпохи выходят его повести: «Шыштындыр» (2000), «Гостиница «Океан» (2001), «Отдай мое» (2003), «Кондромо» (2003), «Бабушкин спирт» (2004), «Фундамент» (2004). Особое внимание обращает на себя повесть «Стройка бани» (первоначальные варианты – «Таинственная влага жизни», «Стройка Иваныча»). В. Астафьев одним из первых отозвался об этом произведении и назвал прозу М. Тарковского «удивительной»¹⁰. За эту повесть писатель отмечен литературной премией журнала «Наш современник», а его творчество отныне становится объектом пристального внимания со стороны критиков и литературоведов.

Художественные произведения М. Тарковского, написанные в 1990-е годы, принято считать *ранней прозой*, итог которой – выход в свет издания «За пять лет до счастья» (2001). Это первая книга прозы, в которой обобщается начальный этап творчества писателя, здесь же определена центральная тема его зрелого письма – тема человека и природы. Ранний (и отчасти зрелый) этап творчества М. Тарковского ознаменован произведениями традиционалистской направленности. Это концептуальные тексты, завершающие эстетические искания классической «деревенской прозы». Автор акцентирует внимание на процессах разрушения национальной культуры, традиции, крестьянского дома, семьи. К произведениям названного ряда следует отнести рассказы «Ледоход» (2001), «Вековечно» (2001), «Петрович» (2001), «Фундамент» (2004), повести «Стройка бани» (1998), «Ложка супа» (1999), «Бабушкин спирт» (2004).

¹⁰Мильман З. Притяжение сибирского старца // Огонек. № 37. 1998. Коммерсант. URL.: <http://www.kommersant.ru/doc/2286052?isSearch=True>

Авторские тексты пронизаны ностальгическими мотивами, сохраняют представление о патриархальной деревне как избранном месте, писатель разрабатывает традиционные литературные образы (крестьянин, народный праведник, «хранитель древностей»), которые постепенно сменяются персонажем кризисного мышления (человеком границы), вводится автобиографический образ героя-интеллекта, сквозными становятся образы охотника, промысловика. Сюжетной основой художественного повествования раннего М. Тарковского можно назвать *мотив ухода/прощания/расставания*, идейно вписанный в историко-литературную ситуацию рубежа XX-XXI веков.

В творчестве писателя значима онтологическая проблематика. Литературные произведения зрелого этапа («Каждому своё», «Енисей, отпусти!», «Замороженное время», «За пять лет до счастья», «С высоты», «Отдай моё») отличает натурфилософская направленность. Отношения героев (рыбаков, охотников, экспедиторов) с природным миром тесны, нерушимы. В центре авторского внимания оказывается герой-интеллигент (как правило, писатель), который не только является наблюдателем происходящего, но и прямым участником событий жизни в тайге. Для художественной прозы М. Тарковского характерна ситуация «утопических поисков автобиографическим героем “земли обетованной”»¹¹. В его художественном мире избранным пространством становится тайга. Особенное переживание сокровенных персонажей, их метафизическое ощущение живого природного мира, собственного существования, обращение к вопросам бытия отражают идею того, что это герои идиллии¹².

Изображение идиллического хронотопа подразумевает воссоздание собственного сакрального миропространства (Гошка Потеряев,

¹¹ Счастливецва Ю.А. Проза Алексея Варламова 1980-1990-х годов: жанрово-стилевое своеобразие: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2007. С. 4.

¹² См.: Балашова Е. А. В. Шукшин и М. Тарковский: пространство идиллического героя // Шукшинский текст: опыт прочтения. Межвузовский сборник научных статей, посвященных восьмидесятилетию В.М. Шукшина. Барнаул, 2009. С. 50-57; Митрофанова А. А. Идиллия Михаила Тарковского // Современность в зеркале рефлексии: язык – культура – образование: материалы международной научной конференции. Иркутск: ИГУ, 2014. С. 432-438.

«Замороженное время»; Прокопич, «Енисей, отпусти!»; Иваныч, «Стройка бани»). Пространство текста функционально разделяется: тайга явлена исключительно мужским топосом, деревня – женским. У М. Тарковского присутствует двойной взгляд на этот идиллический мир: с одной стороны, это восприятие мужиков-охотников, с которыми повествователь часто воссоединяется, с другой – суждение особенного персонажа – интеллигента, за которым сохраняется его столичное прошлое (Андрей, «Лес»; Алексей, «Шаштындыр»). Таким образом, М. Тарковский, сохраняя в образе героя черты городского, цивилизационного бытия, разрешает проблему поиска идеала, сакрального места на земле.

Как и в ранних текстах, в зрелой прозе автора ощутим конфликт городского и деревенского («Замороженное время», «Отдай моё», «Кондромо», «Стройка бани»), ставший ключевым для традиционалистов в целом. Сквозным мотивом художественного повествования становится *мотив духовного очищения, экзистенциального исповедания*¹³. Тайга воссоздана как сакральное пространство, Сибирь приобретает значение благословенной земли, топоса возрождения¹⁴, что роднит поэтику автора с миром В. Астафьева¹⁵. М. Тарковский обращается к проблемам сохранения традиции, возрождения крестьянского уклада жизни, восстановления внутренней гармонии – так формируется этика его художественной прозы: воспитание мужественного характера в условиях одичалой тайги – «природа пестует сильных духом и губит слабых»¹⁶. Отметим, что вослед Ф. Абрамову, В. Шукшину, В. Астафьеву, М. Тарковский видит опору мира в мужчине, хозяине своей судьбы и земли, в то время как В. Распутин в центр мироздания поставит мудрых старух или дев-богатырок¹⁷.

¹³ Габдуллина В. И. Мотив «возрождение Сибирью» в эпистолярном, художественном и публицистическом дискурсе Достоевского // Алтайский текст в русской культуре: сборник статей / под ред. М. П. Гребневой. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. Вып. 6. С. 86-99.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Ковтун Н. В. Природа и религия как основа жизненного уклада в повести В.Астафьева «Стародуб» // Вестник ТГУ. Филология. 2009. № 1 (5). С. 71-83.

¹⁶ Павлов О. Пути и тропы. Проза судьбы М. Тарковского // Литературная газета. 2001. 14-20 марта. С. 9.

¹⁷ Ковтун Н.В. «Женский вопрос» в творчестве В. Распутина // Филологические науки. 2015. № 1. С. 58-75.

В своих произведениях М. Тарковский рассказывает о том, насколько глубинна, загадочно-притягательна енисейская таежная жизнь. Он предоставляет читателю шанс ощутить душевную гармонию между тайгой как некой хранительницей природной вневременной мудрости и охотником, промысловиком. Онтологические мотивы, которые постоянно звучат на страницах его рассказов, очерков и повестей, по проблематике, поэтике, идейно-тематическому наполнению, стилевому обозначению сближают произведения автора с творчеством В. Астафьева.

Отметим значимость и художественно-публицистической деятельности М. Тарковского. В 2002 году в журнале «Октябрь» появляется цикл очерков «Жизнь и книга», где писатель размышляет о том, как сложилась судьба его односельчан, о которых он когда-то написал в своих произведениях. Задаваясь вопросом, «несет ли он ответственность за дальнейшую судьбу своих героев», пытаясь понять, «не оказывает ли на нее влияния “участие в рассказе”»¹⁸, автор саморефлексирует и приходит к мысли о том, что «именно об этих людях перво-наперво и хотелось писать»¹⁹. В этот цикл вошли 15 очерков: «Пашин дом», «Петрович и Дед», «Новый дом тети Шуры», «Туристы», «Баптист», «Жаркое сибирское лето» и др. В очерках писатель словно возвращает нас к героям художественных текстов для того, чтобы продолжить повествование и сообщить о том, как сложилась дальнейшая жизнь его земляков. В этом, мы полагаем, заключается особенность повествовательной манеры М. Тарковского.

В 2003 году московское издательство «Андреевский флаг» выпускает вторую книгу М. Тарковского «Замороженное время» и презентует ее на книжной ярмарке в Германии. В этом же году за опубликованную в журнале «Октябрь» повесть «Кондромо» писатель получает премию им. И. Белкина.

В 2004 году М. Тарковский публикует два цикла очерков – «С людьми и без людей» и «Енисейские очерки», а также пишет повести «Бабушкин

¹⁸ Тарковский М. А. Жизнь и книга // Октябрь. 2002. № 9. Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2002/9/tark.html>

¹⁹ Там же.

спирт» и «Енисей, отпусти». В 2007-2009 гг. автор работает над повестью «Тойота-Креста», которая, по его словам, стала важным этапом в литературной деятельности – это произведение, которое М. Тарковский писал несколько последних лет: «За это время я ничего не печатал, но именно это молчание и позволило найти-нащупать главную ноту этой повести», – признается писатель в предисловии к изданию книги 2009 года²⁰. Уже в 2016 году выходит полная версия романа из трёх частей – «Кедр», «Крест», «Распилыш»²¹. В 2009 году издан трёхтомный цикл, объединённый идейно-тематическим замыслом, проблемным содержанием и жанровым своеобразием: «Замороженное время», «Енисей, отпусти», «Тойота-Креста».

В 2014 году новосибирский издательский дом «Историческое наследие Сибири» выпускает ещё одну книгу сибирского прозаика – «Избранное», куда автор отобрал лучшие, на его взгляд, прозаические произведения за последние двадцать лет – рассказы, повести, очерки, эссе. Здесь впервые наиболее полно опубликованы поэтические труды. В этом же году автор зарекомендовал себя как детский писатель: он издаёт поэму в стихах «Сказка о Коте и Саше». С 2014 года М. Тарковский является главным редактором обновленного красноярского литературно-художественного альманаха «Енисей», в котором он публикует статьи, очерки и эссе («Речной писатель», «Русский язык на берегах Енисея», «О писательском ремесле»)²². Одним из значительных литературных событий в творческой жизни автора стала публикация повести «Полёт совы» (2017), в которой писатель обращается к проблемам современного школьного образования.

Вопрос о том, к какому литературному направлению русской словесности следует относить творчество М. Тарковского, остается дискуссионным. Так, например, ряд критиков и литературоведов смело вписывает художественную систему писателя в парадигму традиционной

²⁰ Тарковский М. А. Тойота-Креста. Новосибирск: Историческое наследие Сибири, 2009. С. 5.

²¹ Тарковский М. А. Тойота-Креста: роман. М.: Издательство «Э», 2016. 416 с.

²² Енисей // Красноярский литературно-художественный и краеведческий альманах. Красноярск ИД «Класс Плюс». 2016. № I. 200 с.

прозы (К. Кокшенёва²³, Н. Беляева²⁴, М. Ремизова²⁵, О. Павлов²⁶). Уже в начале 2000-х годов, размышляя о судьбе реализма, критик В. Бондаренко выделил три основных направления: *новая традиционалистская проза, символический («игровой») реализм и «новый реализм»*²⁷. Он объединяет М. Тарковского с писателями первой группы, сплотившимися вокруг журналов «Октябрь», «Новый мир» и «Литературной газеты», – О. Павловым, А. Варламовым, П. Басинским – представителями неотрадиционализма. Критик называет этих художников «бунтарями внутри либерального направления» и справедливо замечает, что их вполне можно считать «традиционалистами нового поколения»²⁸.

В поздней статье «Нулевые» (2010) В. Бондаренко, однако, говорит о сближении М. Тарковского с молодой волной реалистов – З. Прилепиным и Р. Сенчиным²⁹. Эту идею подчеркивает Н. Ковтун в итоговом учебном пособии «Русская традиционалистская проза XX – XXI вв.: генезис, мифопоэтика, контексты»³⁰ и статье «Историоризация мифа: от благословенной Матёры к Пылево... (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина)»³¹. Исследовательница считает, что поздний роман М. Тарковского «Тойота-Креста» (2016), насыщенный православной символикой, евразийскими схемами о необходимости движения России на Восток, куда она принесет свет христианства, по идеологии, поэтике близок «новым реалистам», жаждущим открыть стране иные возможности для

²³ Кокшенева К. А. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь. Т. 3. С. 474-476.

²⁴ Беляева Н. В. Русская литературная традиция в прозе современного писателя Михаила Тарковского // Русская словесность: научно-теоретический и методический журнал, 2008. № 5. С. 41-44.

²⁵ Ремизова М. С. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. М.: Совпадение, 2007. С. 139-147.

²⁶ Павлов О. Пути и тропы. Проза судьбы М. Тарковского. 2001. С. 9.

²⁷ Бондаренко В. Новый реализм // День литературы. 2003. № 8.

²⁸ Там же.

²⁹ Бондаренко В. Нулевые // Гражданский литературный форум России. URL: <http://glfr.ru/biblioteka/vladimir-bondarenko/nulevie--vladimir-bondarenko.html>

³⁰ Ковтун Н.В. Русская традиционалистская проза XX – XXI вв.: генезис, мифопоэтика, контексты. Уч. пособие. М.: Флинта: Наука, 2017. С. 571-596.

³¹ Ковтун Н. В. Историоризация мифа: от благословенной Матёры к Пылево... (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина) // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 4 (17). С. 81-87.

реализации высокой исторической миссии. Не случайно избранный герой произведения, шофер Жека, скачущий на железном «коне» – белой «Тойоте-Кресте» – подсвечен авторитетом Георгия Победоносца и Ермака. В этом же ключе рассуждает коллега М. Тарковского по цеху – Р. Сенчин, свидетельствующий, что роман «Тойота-Креста» оказался «несколько в стороне от основного корпуса произведений...»³².

Подробнее поэтику «нового реализма» в литературе рубежа XX-XXI веков рассматривает А. Серова³³. Автор работы выявляет ключевые характеристики литературного направления – среди важнейших отмечает «релятивность эстетики», «эkleктичность в использовании средств разных художественных методов», «реалистическую интенцию на максимально глубокое постижение объективных законов действительности», «создание целостного и непротиворечивого образа реальности и связь художественных образов с социальной почвой»³⁴. Исследовательница выявляет основные предпосылки возникновения литературного течения, обозначает его эстетические и мировоззренческие особенности. В центр исследовательского внимания выдвигается анализ репрезентативных литературных произведений и манифестов «нового реализма» – показательными в этом отношении считаются художественные тексты Р. Сенчина, С. Шаргунова, З. Прилепина. Основанием для исследования стали авторские наблюдения о том, что на рубеже XX-XXI веков после нескольких десятилетий нахождения на периферийных позициях наблюдается «возвращение реализма в культурное пространство, а образцы “новореалистической” словесности демонстрируют черты литературы переходного характера»³⁵.

³² Сенчин Р. Книга жизни Михаила Тарковского // Rara Avis. Открытая критика. 2016. URL: http://rara-rara.ru/menu-texts/kniga_zhizni_mihaila_tarkovskogo

³³ Серова А. А. Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2015. 290 с.

³⁴ Там же. С. 21.

³⁵ Там же. С. 22.

«Новый реализм» как художественно-эстетическое мировоззрение рассматривает Е. Ротай³⁶. На примере творчества избранных авторов исследовательница выявляет «константы» художественного мира, анализирует концепцию личности в авторских произведениях, обращается к проблеме диалога и специфике художественного конфликта в текстах современного реализма. Е. Ротай убеждается в том, что «“новые реалисты”, критикуя постмодернистскую эстетику, <...> отстаивают интересы классической литературной традиции с её психологическим антропоцентризмом и социальным критицизмом»³⁷.

«Новый реализм» демонстрирует ключевой принцип повествования – детальное, скрупулезное описание «новой реальности» – «без идеализации, без символики, без обобщения, на уровне физиологических очерков описывается грязный реальный мир нынешней молодежи»³⁸. Подчеркнутая жёсткость описываемых сцен, их предельная достоверность, натуралистические детали обрамляют пространство текстов «новых реалистов».

Подчеркнем, мы рассматриваем творчество избранного писателя в контексте неотрадиционализма – одного из приоритетных художественных направлений актуальной словесности, апеллирующего к авторитету классической «деревенской прозы» (с её национальными мифологемами, легендами, традициями, образами и мотивами) и одновременно подчеркивающего идею восстановления эстетической гармонии с учетом предшествующего опыта рефлексии, разочарований и катастроф³⁹. Подобной точки зрения придерживается и автор, настаивающий на преемственности с писателями-традиционалистами, выдвигающий в качестве принципиально важных для себя художников – В. Астафьева и В. Распутина. Последнему

³⁶ Ротай Е. М. «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2013. 24 с.

³⁷ Там же. С. 3.

³⁸ Бондаренко В. Новый реализм // Завтра. 2003. № 34 (509). URL: <http://zavtra.ru/content/view/2003-08-2071/>

³⁹ См.: Скляр О. Н. «В заговоре против пустоты и небытия»: Неотрадиционализм в русской литературе XX века. М., 2014. С. 9-10.

М. Тарковский посвящает отдельную главу в итоговом романе «Гойота-Креста».

Своевременность настоящего исследования обусловлена, таким образом, сменой художественной парадигмы на рубеже XX-XXI веков⁴⁰, выдвиганием на литературную авансцену реалистического направления, потеснившего постмодернизм. Актуализируется интерес к изучению текстов отечественного традиционализма (к проблематике, идеологии, мифопоэтике, художественной образности). Одним из ключевых научных проектов в этом контексте становится проект сибирских литературоведов, реализованный в нескольких принципиально важных изданиях: «“Деревенская проза” в зеркале утопии» (Новосибирск, 2009), «Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика» (Красноярск, 2013), «Кризис литературоцентризма: утрата идентичности vs. новые возможности» (Москва, 2014), «Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX-XX веков» (Москва, 2014), «Сибирская идентичность в зеркале литературного текста: тропы, топосы, жанровые формы XIX-XXI веков» (Москва, 2015), «Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия» (Москва, 2016), «Русская традиционалистская проза XX-XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты» (Москва, 2017). Одновременно стоит отметить отсутствие развернутых специальных работ, посвящённых художественному миру М. Тарковского как писателя, завершающего направление традиционализма в отечественной литературе XXI столетия.

Особым образом выделим интерес сегодняшних исследователей к проблемам региональной прозы – северной, алтайской, сибирской. Необходимо добавить, что «сибирский текст» (воплощенный и в творчестве

⁴⁰ Плеханова И. И. Константы переходного времени. Литературный процесс рубежа XX-XXI веков. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 2010. 493 с.

М. Тарковского) как феномен русской литературы вызывает особый научный интерес у отечественных и западных славистов⁴¹.

Обращение к аксиологическим основам как определяющему фактору развития традиционной культуры позволяет заключить, что прежний ценностный потенциал, формировавшийся столетиями патриархальным русским обществом, исчерпан. Тенденция развития гедонистической, массовой культуры минимизирует роль традиции, сводя ее до фона, смещая на второстепенный план, в этих условиях остро позиционируется проблема сохранения национального историко-культурного достояния, национальной идентичности⁴². На рубеже XX-XXI веков актуализируются вопросы исторической и культурной памяти, языка, традиции как наивысшей народной ценности, подчеркнуто желание устойчивости, поиск сильного героя, способного указать выход из исторического тупика, предотвратить экологическую катастрофу⁴³. Преодоление кризиса личностного бытия становится важнейшим идеологическим вектором в истории русского общества и культуры на рубеже XX-XXI веков.

Пристальное внимание писателей, исследователей к поэтике современного отечественного традиционализма определило круг основных тем, идей и проблем, так или иначе связанных с сохранением национальной идентичности, возрождением исконной миссии человека на земле, культивированием непреходящих ценностей и, как следствие, духовным обновлением русского общества. В прозе писателей-традиционалистов

⁴¹См.: Чмыхало Б.А. Молодая Сибирь: регионализм в истории русской литературы. Красноярск, 1992; Анисимов К. В. Вопросы поэтики литературы Сибири: учебное пособие. Красноярск: РИО КГПУ, 2001; Сибирь в контексте мировой культуры. Опыт самоописания: монография. Томск: ТГУ, 2003; Анисимов К. В. Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX веков: особенности становления и развития региональной литературной традиции. Томск: ТГУ, 2005; Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве: монография. Красноярск: СФУ, 2010; Сибирская идентичность в зеркале литературного текста: тропы, топосы, жанровые формы XIX-XX веков. Серия Универсалии культуры. Вып. VI: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2015.

⁴² Гусакова Т. Ф. Гедонизм как вектор современной культуры // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. 2006. № 2. С. 60-69.

⁴³ Ковтун Н. В. Современный традиционализм: поминки по утопии vs. возрождение реализма (вместо предисловия) // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. М., 2016. С. 11.

крестьянская культура представлена незаслуженно отвергнутой, но тем более желанной, хранящей сокровенное знание, которого лишена современность⁴⁴.

Художественные тексты «деревенской прозы», вышедшие из-под пера В. Белова, Ф. Абрамова, В. Распутина, раннего В. Шукшина, В. Астафьева, послужили нравственным уроком для отечественных читателей, погрузили в глубокие размышления и западноевропейскую интеллигенцию. Существенное внимание к проблемам традиционалистской прозы высказали западные русисты: К. Партэ⁴⁵, К. Кларк⁴⁶, Y. Brudny⁴⁷, Д. Браун⁴⁸, Д. Гиллеспи⁴⁹, Р. Портер⁵⁰, Д. Хоскинг⁵¹, К. Менерт⁵². Стоит отметить, что в настоящее время сохраняется исследовательский интерес к творчеству В. Распутина, В. Астафьева, В. Личутина, Б. Екимова.

С именем М. Тарковского главным образом связана идея сохранения традиционных ценностей, исторической и культурной памяти, народных традиций, дефицитность которых в условиях развития современной цивилизации очевидна. Художественный опыт писателя примечателен тем, что демонстрируется отказ от благ большого города, намечен уход в мир природы, которая наделяется идиллическими признаками. М. Тарковский утверждает самоценность человеческого бытия в пределах абсолютного времени и пространства, реализует мысль о цельности, общности Человека и Универсума как двух тесно взаимосвязанных категорий существования.

О том, что в произведениях сибирского писателя все чаще встречаются мотивы и сюжеты его предшественников – «деревенщиков», пишут коллеги по цеху: Э. Русаков, О. Павлов и Р. Сенчин, литературоведы – М. Ремизова,

⁴⁴ Ковтун Н. В. Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX-XXI веков // Сибирский филологический журнал. 2013. № 1. С. 77-87.

⁴⁵ Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. Томск, 2004. 204 с.

⁴⁶ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. / Пер. с англ. под ред. М. Литовской. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 260 с.

⁴⁷ Brudny Yitzhak M. Reinventing Russia. London: Harvard University Press, 1998. 364 p.

⁴⁸ Brown E. Russian Literature since the Revolution. Cambridge. L., 1982

⁴⁹ Gillespie D. Valentin Rasputin and Soviet Russian Village Prose. London: Modern Humanities Research Association, 1986.

⁵⁰ Porter R. Four Contemporary Russians Writers. N.Y.: Oxford, 1989.

⁵¹ Hosking G. The Russian peasant rediscovered "Village prose" of the 60's // "Slavic rev." Seattle, 1973. Vol. 32. № 4.

⁵² Mehnert K. The Russians and their favorite books. Stanford. California, 1983.

Н. Ковтун, А. Митрофанова, К. Кокшенёва, а также критики – П. Басинский, В. Яранцев и В. Бондаренко. Да и сам М. Тарковский, определяя свое место в современном литературном процессе, именует свою прозу «деревенской», признавая, что эта проза будет жить, пока будет жива Россия⁵³.

Актуальность диссертации заключается в осмыслении художественного мира как отдельного автора, так и направления современного традиционализма в целом, которое творчеством Тарковского «испытывается» на перспективность. Исследование позволяет выявить трансформацию принципиально значимых для национальной картины мира топосов и героев. Анализ художественного мира писателя открывает новые возможности для исследования традиционализма в новейшую эпоху, выявления идеи преемственности идеологических и художественных постулатов направления.

Новизна работы обусловлена комплексным подходом к анализу прозы М. Тарковского – описанием этапов развития художественной картины мира писателя через призму смены акцентов: от *кризиса национальной идентичности*, маркированного в ранних текстах автора, осуществляется переход к *неотрадиционалистской поэтике*, художник рассматривает *возможности сохранения традиционных ценностей*, герой-интеллигент преодолевает «цивилизационную усталость» путем интуитивного продвижения к естественным основам бытия. В случае М. Тарковского это не направление «обратно» к исконному, скорее, некий особый путь, намечающий поиски внутреннего смысла, а не внешних – социальных и поведенческих – стереотипов. Пафос прозы художника можно определить как удивление человека перед открывшейся ему неизвестной и неизведанной стороной национального бытия. Кроме того, отметим, что впервые в художественном мире М. Тарковского комплексно исследуется категория хронотопа, а также поэтика художественного образа.

⁵³Ананичев А. Утонувшая в песнях проза // Литературная Россия. № 6. 2001. URL: <http://old.litrossia.ru/archive/76/courier/1778.php>

Свою основную задачу М. Тарковский видит в возрождении, актуализации тех народных традиций, которые еще в перестроечное время «отпели» ведущие представители «деревенской прозы». Если обратиться к специфике художественного мира писателя, то стоит отметить, что он переворачивает структуру традиционного повествования «деревенской прозы»: пространственная модель «деревня-город» оказывается обратимой. Герой М. Тарковского уезжает жить из города в деревню (тайгу) – интеллигент, получивший образование, стремится овладеть исконно русским ремеслом, на крестьянской земле почувствовать себя настоящим человеком. В литературе рубежа веков (А. Варламов, О. Павлов, П. Басинский) сохраняется традиционный для «деревенской прозы» основной конфликт – «крестьянин-интеллигент», «деревня-город», «свой-чужой», который находит своё отражение в литературном творчестве М. Тарковского. Как отмечает исследовательница А. Митрофанова, в творчестве М. Тарковского реализуется соединение двух национальных типов сознания – народного (крестьянского) и европейского (интеллектуального)⁵⁴.

Цель исследования – выявить ключевые особенности художественного мира М. Тарковского в контексте современной традиционалистской прозы, исследовать систему персонажей и пространственно-временную картину мира.

Основные задачи диссертационного исследования:

- 1) рассмотреть ключевые концепции художественного пространства и времени как важнейших эстетических категорий современного литературоведения, опорных понятий для формирования художественного мира автора;
- 2) исследовать поэтику художественного пространства в творчестве М. Тарковского;

⁵⁴ Митрофанова А.А. Идиллия Михаила Тарковского // Современность в зеркале рефлексии: язык-культура-образование. Иркутск: ИГУ, 2009. С. 432-438.

- 3) определить особенности художественного времени в прозе автора;
- 4) выявить типологию героев в современной традиционалистской прозе;
- 5) рассмотреть систему литературных персонажей в художественных текстах избранного писателя.

Объектом настоящего исследования выступает проза М. Тарковского, рассматриваемая в контексте современного традиционализма.

Художественная проза М. Тарковского исследуется на **предмет** выявления образов героев, специфики хронотопа, особенностей поэтики.

Материалом диссертационной работы являются художественные тексты писателя раннего и зрелого этапов творчества – рассказы, повести, итоговый роман «Тойота-Креста», на основе которых выявляются идейно-эстетические установки авторского мировидения. Концептуальными являются литературные произведения, вошедшие в сборник «Избранное» (2014), роман «Тойота-Креста» и повесть «Полёт совы».

Методологической базой исследования послужили научные труды представителей тартуско-московской семиотической школы, посвященные проблеме художественного пространства и времени – Ю. Лотмана, Б. Успенского, В. Топорова, а также работы М. Бахтина, А. Есина, Н. Гея, В. Шкловского, М. Эпштейна, Н. Тамарченко, Ф. Федорова. В философии – труды П. Флоренского, М. Элиаде, О. Шпенглера. Основой исследования являются научные работы, раскрывающие пространственно-временную взаимосвязь в структуре произведения – труды Т. Касаткиной, И. Никитиной, А. Термиболат, Н. Фаликовой, Н. Шутой.

В области литературоведения отметим труды, посвященные проблеме героя (Л. Гинзбург, Ю. Лотман, М. Бахтин, Б. Томашевский, Л. Чернец).

Немаловажную роль сыграли статьи и монографии, посвященные проблемам жанра, сюжета и композиции, общей типологии героев в современной традиционалистской прозе – исследования К. Партэ, Н. Ковтун,

И. Плехановой, Т. Рыбальченко, Т. Никоновой, А. Большева, И. Новожеевой, Н. Цветовой. Проблеме народного характера в литературе традиционализма посвящены диссертации С. Кожевниковой, С. Королёвой, Н. Крижановского, Ю. Перепелицыной, И. Чеканниковой, Е. Холодковой.

Следует признать, что творчество М. Тарковского как писателя, завершающего современный традиционализм, остается исследовано достаточно фрагментарно. Литературоведов интересуют *биографические и мировоззренческие истоки произведений* (И. Кириллов, К. Кокшенева, О. Павлов, Н. Савельев, Р. Сенчин); *преемственность художественной традиции* (Н. Беляева); *проблематика, идейно-тематическое содержание отдельных произведений* (И. Борисова, А. Митрофанова, М. Ремизова, Э. Русаков, Р. Сенчин, В. Яранцев); *поэтика творчества* (А. Елтышев, И. Каргашин, В. Курбатов, В. Океанский); *особенности жанра и композиции* (Н. Беляева, Ж. Галиева), *образная система* (Е. Балашова, И. Балаян), *тема человека и природы* (А. Давыдова, В. Яранцев).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Литературное творчество М. Тарковского представляется самобытным этапом развития современной традиционалистской прозы. Особенностью поэтики автора является её «рубежность», «переходность».

2. От раннего к зрелому этапу творчества намечается смещение мотивно-проблемного комплекса: от поэтики кризиса, разрушения, утраты к онтологической проблематике, идее идиллического мироустройства героя в пространстве тайги.

3. Система художественных образов прозы М. Тарковского многогранна: на смену патриархальным персонажам в зрелом творчестве приходят «пограничные» фигуры. В центре авторского внимания в поздних текстах оказывается герой-интеллектуал, способный преодолеть хаотический мир современной цивилизации, покидающий городские пределы и направляющийся в заповедное пространство тайги. Сюжетное перемещение

героев М. Тарковского обусловило их деление на «подвижных» и «неподвижных». На основании этого выявлено несколько моделей жизнеустройства персонажей: *деревня-город*; *деревня-город-деревня*, *тайга-город-тайга*; *город-(деревня) тайга*.

4. Художественный мир М. Тарковского ориентирован, прежде всего, на пространственные категории. Наблюдается трансформация ключевых национальных топосов (дом, деревня, город, тайга, река, дорога). Деревня, в отличие от классической «деревенской прозы», становится «пограничным» топосом – в творчестве писателя она не является средоточием народной жизни, автор демонстрирует образ угасающей русской деревни. Хронотоп дома, выписанный в «деревенской прозе» как сакральное миропространство, в творчестве М. Тарковского постепенно приобретает черты профанного: появляются образы «вечно пьющей избы», «бедовой избёнки» – дом становится пристанищем для «блудных» персонажей. Пространство дома топохронично (намечается выход в природное). Кризисными характеристиками, признаками «другого» наделяется пространство города.

5. Чертами идиллического хронотопа в художественном мире писателя отмечены тайга, река и дорога.

6. Художественное время в текстах М. Тарковского преломляется, трансформируется – автор вводит определённые временные коды (обращение в прошлое, эффект «замороженного»/приостановленного времени). *Циклическое* время в прозе писателя является основным, сюжетообразующим, сближает человека и природу. *Психологическое* время отображает картину мира, заложенную в сознании персонажей, оно связано с их внутренним миром. *Биографическое время* отражает индивидуальный авторский опыт. На смену *кризисному* хронотопу в прозе автора постепенно приходит *идиллический*, что подчеркивает авторские надежды на созидание новых культурных традиций.

7. В итоговом романе «Тойота-Креста» избранным представлено пространство дороги, которое соединяет Восток и Запад, Японию и Россию,

периферию и столицу. В пределах дороги и существует избранный герой, напоминающий отчасти персонажей З. Прилепина, живущих по «пацанским» законам, готовых брать ответственность на себя⁵⁵

В диссертационной работе используются **методы:** структурно-типологический, семиотический, сравнительно-исторический.

Теоретическая значимость. Диссертационное исследование содержит значимые теоретико-литературные аспекты изучения современной русской словесности, непосредственно посвященные проблематике и поэтике традиционалистской прозы. Изучение художественного мира М. Тарковского является составной частью исследования эстетики неотрадиционализма как актуального направления в русской литературе рубежа XX-XXI веков.

Практическая значимость. Материалы диссертационной работы могут быть применимы при изучении курса современной русской литературы, профильных курсов, посвященных вопросам современного отечественного традиционализма, проблематике и поэтике неотрадиционализма, исследованиям русской прозы рубежа XX-XXI веков, культурологии.

Апробация научной работы. Материалы диссертационного исследования были представлены на Международных и Всероссийских научных и научно-практических конференциях, форумах, семинарах и чтениях:

- Научно-практическая конференция с международным участием «XV Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения “Князь Владимир. Цивилизационный выбор Руси”» (Красноярск, 2015);
- Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Молодёжь и наука: проспект Свободный», посвященная 70-летию Великой Победы (Красноярск, 2015);

⁵⁵ Бердникова О. А. Автор и герой в поисках свободы: о русской прозе XX-XXI веков // Смотрите, кто пришел: герой и автор в современной прозе, поэзии, драматургии. Материалы Всероссийской научной конференции. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2015. С. 4-9.

- Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер) культура в коммуникативном пространстве человека», посвященная Году литературы в России (Красноярск, 2015);
- VI Международная научно-практическая конференция «Алтайский текст в русской культуре» (Барнаул, 2015);
- Международный научный семинар «Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия» (Красноярск, 2015);
- Научно-практическая конференция с международным участием «XVI Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения “Традиция и новации: культура, общество, личность”» (Красноярск, 2016);
- Ежегодная научно-практическая конференция «Слово. Словесность. Словесник» (Рязань, 2016);
- IV Всероссийская научно-методическая конференция «Филологические открытия» (Владивосток, 2016);
- Научный семинар «Геопоэтика писателей Сибири и Алтая» (Барнаул, 2016);
- I Международный научный форум «Сибирский филологический форум» (Красноярск, 2016);
- Научно-практическая конференция с международным участием «XVII Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения “1917-2017: уроки столетия”» (Красноярск, 2017);
- Всероссийская научно-практическая конференция «Феномен В.П. Астафьева как регионально-национальное самосознание эпохи» (Красноярск, 2017);
- Научные чтения «Свет слова...»: к 90-летию со дня рождения Ю. Казакова (Таруса, 2017);
- Международная научно-практическая конференция «Русский язык и литература в поликультурной среде» (Красноярск, 2017).

- Межрегиональная научно-практическая конференция «XVIII Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения “Нравственные ценности и будущее человечества”» (Красноярск, 2018).

Основные положения исследования отражены в 18 научных публикациях, из них – 5 статей в ведущих рецензируемых научных журналах, включенных в перечень ВАК Министерства образования и науки РФ.

Структура диссертации. Исследование состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. Библиографический список включает 299 источников. Общий объем диссертации – 234 страницы.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ПОЭТИКЕ М. А. ТАРКОВСКОГО

Пространство и время как универсальные философско-эстетические категории являются неотъемлемым компонентом структуры художественного мира писателя.

Д. Лихачев утверждает, что мир художественного произведения предполагает свою особую пространственно-временную размерность, особым образом организованную совокупность героев, особую событийность, свои параметры соотношения человека и среды⁵⁶. В. Топоров указывает, что мир литературного произведения являет собой некую художественную модель мира, которую при тесном взаимодействии организуют человек и среда. Под человеком исследователь понимает конкретного персонажа, а под средой – художественное пространство⁵⁷.

Существенно для нашего исследования и понимание С. Бочарова, который обозначает художественный мир как «совокупность произведений того или иного писателя, систему идей, образов, тем и мотивов в разных произведениях автора»⁵⁸. О художественном мире как о цикле литературных текстов рассуждает Ф. Федоров – исследователь представляет его как систему, в которой «элементы каждого отдельного произведения вступают в связь с элементами других произведений»⁵⁹. Он пишет: «Единство, системность, “целостность” художественного мира predeterminedены авторской точкой зрения: именно она приводит к некому общему знаменателю его различные компоненты <...>, в этом смысле художественный мир есть воплощение авторской идеологии»⁶⁰. Ю. Лотман проводит разграничение «художественного мира» и «текста»: «Поэтический

⁵⁶ Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74-84.

⁵⁷ Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т.2. С. 161.

⁵⁸ Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. 296 с.

⁵⁹ Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. С. 7.

⁶⁰ Там же. С. 8.

мир не принадлежит области того, о чем художник говорит в своих произведениях, а относится к гораздо более глубокому пласту: к тому, как он видит и ощущает мир»⁶¹.

Под **художественным миром** в нашей работе мы понимаем, прежде всего, мир конкретного художественного произведения как систему взаимодействия героя с окружающей средой в соответствии с заданными ей пространственно-временными координатами; это поэтическая реальность художника (совокупность литературных текстов), отражающая цельность бытия и мировидение автора на идейно-тематическом, сюжетно-мотивном и образном уровнях повествования.

1.1 Пространство и время как категории художественного мира

Проблема художественного пространства и времени (по теории Ю. Лотмана) является актуальной в современной научной картине мира. К вопросу о динамике пространственно-временных взаимоотношений нередко обращаются представители различных научных сфер. Особое внимание этому явлению уделяется в научных исследованиях гуманитарного цикла (литературоведении, философии, искусствоведении, культурологии, социологии и др.). В настоящее время существует множество различных концепций, раскрывающих те или иные особенности пространства и времени. Наука и искусство XX века ставят по отношению ко времени и пространству схожие вопросы, и в каждой из сфер духовной деятельности эта проблема решается по-разному.

В истории философии существует два основных подхода к изучению проблемы пространства и времени – субстанциональный и реляционный. Согласно субстанциональной концепции (Демокрит, Платон) пространство и время рассматриваются как самостоятельные категории бытия, которые существуют независимо от материальных объектов. Пространство представляет собой бесконечную пустоту, которая вмещает в себя все тела, а

⁶¹ Лотман Ю.М. Избранные статьи. М., 1993. С. 593-594.

время явлено как «чистая» продолжительность. Данная теория в общем виде была сформулирована ещё Демокритом⁶², в дальнейшем она получила свое логическое развитие в трудах И. Ньютона, который утверждал абсолютную теорию пространства и времени⁶³. Сам учёный полагал, что свойства пространства и времени не зависят от характера протекающих в мире материальных процессов.

Вторая – реляционная концепция – рассматривает пространство и время не как особые, не зависящие от материи сущности, но как формы существования вещей. Эти идеи в своих трудах развивали Аристотель, Лейбниц, И. Кант, Г. Гегель, Ф. Энгельс. Стоит отметить, что обе концепции не связаны тем или иным образом с материалистическим или идеалистическим пониманием мира – каждая концепция развивалась на своей основе.

В концепции Платона время рассматривается как разделенное на «теперь» и «вдруг»⁶⁴. В диалоге «Парменид» философ проводит различие между двумя временными категориями: в отличие от субстанциально значимого «теперь», обретающего определенность настоящего посредством укорененности в пространственно-временном континууме («здесь» и «сейчас»), «вдруг» обозначается Платоном как феномен, лишенный места («ατορον») и не совпадающий ни с одной временной точкой. Аналогично этому Ж. Делёз обозначит два типа времени – Хронос и Эон. Мыслитель определяет, что время Хроноса «циклично <...> зависит от материи, которая ограничивает и заполняет его», в то время как каждая отдельная событийная цепочка – это «бестелесный Эон», который освободился от собственной материи, ускользая одновременно и в прошлое, и в будущее. Философ утверждает, что, «согласно Эону, только прошлое и будущее присущи или содержатся во времени <...> Не прошлое и будущее отменяют здесь

⁶² Ахундов М.Д. Статус пространства и времени в структуре физической теории // Физическая теория. М.: Наука, 1980. С. 364.

⁶³ Ньютон И. Математические начала натуральной философии / Пер. с лат. и комм. А. Н. Крылова, предисловие Л. С. Полака. М: Наука, 1989.

⁶⁴ Платон. Парменид, Кратил и другие диалоги. СПб: Наука, 2014. 550 с.

существующее настоящее, а момент «вдруг» низводит настоящее до прошлого и будущего»⁶⁵. Выход из ритма цикличности (Хроноса) сопровождается выходом в вечность (Эон).

Достижения современной науки позволяют сделать вывод о предпочтительности реляционной пространственно-временной картины мира. На её основе развивается теория относительности А. Эйнштейна, которая предполагает неразрывность пространства и времени, причины и следствия. Так, в одной из его работ («Математические основы теории относительности») на основе постоянства скорости света была раскрыта взаимосвязь пространства-времени. Учёный выявил, что пространство и время не могут быть одинаковыми везде и поэтому в различных системах отсчёта проявляются совершенно по-разному⁶⁶. Идеи А. Эйнштейна оказали огромное влияние на результаты в других научных сферах. Постепенно стали рассматривать социальное, биологическое, психологическое время-пространство. В дальнейшем на базе эйнштейновской концепции свою теорию хронотопа в естествознании предложит А. Ухтомский, а в художественной эстетике и философии – М. Бахтин.

Первоначально термин «хронотоп» как универсальная категория был переосмыслен в естествознании А. Ухтомским. Учёный понимал хронотоп как «живые и неизгладимые из бытия события <...> зависимости, функции, в которых мы выражаем законы бытия»⁶⁷. Исследователь обращает внимание на различие физического и психологического времени – в последнем события и эмоции могут заново переживаться, образуя своеобразные доминанты. Человек, по мнению учёного, обретает смысл своего существования лишь тогда, когда он может «сродниться» с заранее заданной средой, освоить установленное пространство⁶⁸. М. Бахтин использовал теоретические

⁶⁵ Делез Ж. Логика смысла // Пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Академический Проект, 2011. С. 82-91.

⁶⁶ Эйнштейн А. Собрание научных трудов в четырех томах: Т. II. Работы по теории относительности (1921-1955) / Под ред. И. Е. Тамма, Я. А. Смородинского, Б. Г. Кузнецова. М.: Издательство «Наука». 1966. 279 с.

⁶⁷ Ухтомский А. А. Доминанта. СПб.: Питер, 2002. С. 398.

⁶⁸ Ухтомский А. А. Доминанта души: из гуманитарного наследия. Рыбинск. Рыбинское подворье. 2000. С. 80.

положения А. Ухтомского, перенеся их в гуманитарную область знания, в частности, применив пространственно-временной аспект к анализу мира художественного произведения.

К проблеме художественного пространства-времени в современном литературоведении особый интерес. Стоит отметить труды представителей тартуско-московской школы: Ю. Лотмана⁶⁹, Б. Успенского⁷⁰, С. Неклюдова⁷¹, В. Топорова⁷². В различных аспектах художественный хронотоп рассматривают П. Флоренский⁷³, Н. Гей⁷⁴, Г. Пospelов⁷⁵, А. Есин⁷⁶, В. Хализев⁷⁷, Н. Тamarченко⁷⁸, А. Эсалнек⁷⁹, Н. Фаликова⁸⁰, М. Дудорова⁸¹, А. Термиболат⁸², Т. Керимов⁸³. Вопросы, связанные с хронотопом, затрагивали В. Иванцов⁸⁴, В. Чередниченко⁸⁵, Г. Хотинская⁸⁶, М. Гаврилова⁸⁷, Н. Шутая⁸⁸ и др.

⁶⁹ Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251-293.

⁷⁰ Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970. 256 с.

⁷¹ Неклюдов С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16-26 августа 1966. Тарту, 1966.

⁷² Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: сб. ст. / АН СССР, Институт славяноведения и балканистики. М.: Наука, 1983. С. 227-284.

⁷³ Флоренский П. А. Анализ форм пространственности и времени в изобразительных искусствах / П.А. Флоренский. М.: Наука, 1993. 274 с.

⁷⁴ Гей Н. К. Искусство слова (О художественности литературы). М.: Наука, 1967. 364 с.

⁷⁵ Пospelов Г.Н. Искусство и эстетика. М., 1984. 325 с.

⁷⁶ Есин А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. М., 2004. С. 182-197.

⁷⁷ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 438 с.

⁷⁸ Тamarченко Н. Д. Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко М., 2004. Т. 1. 512 с.

⁷⁹ Эсалнек А. Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. Практикум. М.: Флинта Наука, 2003. 216 с.

⁸⁰ Фаликова Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. 1992. № 2. С. 45-57.

⁸¹ Дудорова М. В. Концепт «пространство» в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Анненского) // Дергачевские чтения. 2000 Рус. лит.: нац. развитие и регион. особенности. Екатеринбург, 2001. Ч. 2. С. 81-83.

⁸² Термиболат А. Б. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе: монография. Алматы: Ценные бумаги, 2009. 504 с.

⁸³ Керимов Т. Х. Поэтика времени. М.: Академический проект, 2005. 192 с.

⁸⁴ Иванцов В.В. Пространственно-временная организация художественного мира Маканина: дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2007. 114 с.

⁸⁵ Чередниченко В.И. Реалистические формы изображения действительности: дис. ... канд. филол. наук. Тбилиси. 1986. 302 с.

⁸⁶ Хотинская Г. А. Художественное время как эстетический феномен: Саратов. Изд-во Саратовского ун-та. 1992. 261 с.

⁸⁷ Гаврилова М.В. Пространство и время в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1996. 206 с.

⁸⁸ Шутая Н.К. Художественное время и пространство в повествовательном произведении (на материале романа Достоевского «Бесы»): дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 125 с.

А. Цейтлин в монографии «Время в романах Достоевского»⁸⁹ одним из первых поднял вопрос об исследовании времени в пространстве художественного текста. Автор прослеживает взаимосвязь времени и внутренней психологии героев романа. Исследователь полагает, что особенности восприятия времени во многом зависят от мировидения самого писателя. А. Цейтлин указывает, что время – «основная и неперенная предпосылка сюжетного развёртывания»⁹⁰.

А. Гуревич пишет о целостности пространства и времени в культурологии: «Мы подчас не сознаем, что пространство и время не только существуют объективно, но и субъективно переживаются и осознаются людьми, причем в разных цивилизациях и обществах, на различных стадиях общественного развития, в разных слоях одного и того же общества и даже отдельными индивидами эти категории воспринимаются и принимаются неодинаково»⁹¹.

Проблему хронотопа в литературоведении развивают представители формализма (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский). В. Шкловский выделяет время реальное и художественное, отмечая при этом, что время литературного процесса не тождественно времени городских часов⁹². Он вводит понятие конвенциональности художественного времени. Конвенция времени – условие взаимосвязи реального и художественного времени (или композиционного и бытового времени). Исследователь утверждает, что композиционное время в отличие от бытового не протекает по исторической хронологии⁹³. Автор приводит собственную типологию времени: *пунктирное время* (выделение основных моментов, отмеченных в силу своей важности); *предметное время* (когда восприятие времени происходит через изменение качества вещей); *параллельное время* (когда сопоставляются время события и

⁸⁹ Цейтлин А. Г. Время в романах Достоевского (к социологии композиционного приёма) // Родной язык в школе. 1927. Кн. V. С. 3-17.

⁹⁰ Цейтлин А. Г. Время // Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1929-1939. Т. 2. С. 11.

⁹¹ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.

⁹² Шкловский В. Б. Избранное: в 2 т. М.: Художественная литература. Т. 2. 1983. 642 с.

⁹³ Там же. С. 88.

время рассказываемое); *внутреннее время* (время личного сознания героя, его собственные размышления)⁹⁴.

Б. Эйхенбаум подробно анализирует дискретность художественного времени как особое его свойство. Литературовед приходит к выводу, что выведение персонажа из хронологии художественного повествования позволяет детально рассмотреть и переосмыслить психологический портрет героя, раскрывая его внутренний мир. Б. Эйхенбаум выходит за пределы формалистского подхода, отмечая, что художественное время может являться средством раскрытия психологического состояния героя. В некоторых работах исследователь соотносит реальное и концептуальное время⁹⁵.

Б. Томашевский излагает концепцию фабульного времени и времени повествования – в его теории художественное время является важнейшей композиционной частью, лежит в сюжетной основе произведения. Само событие, действующий герой, его поступки ограничены временными пределами⁹⁶. Так автор вводит понятие «временной рамки»⁹⁷.

Представители структурализма в отечественной филологии нередко рассматривали пространство и время в лингвистическом аспекте. Р. Якобсон подробно излагает положения о создании пространственно-временных художественных образов посредством лексических и грамматических единиц. По мнению автора, совокупность грамматических форм и пространства-времени позволяет сформировать целостную композицию художественного произведения⁹⁸.

В современном литературоведении существует две основные концепции художественного пространства и времени – это отдельные общепринятые научные позиции М. Бахтина и Ю. Лотмана. Особое значение

⁹⁴ Там же. С. 80-84.

⁹⁵ Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: сб. статей. Л.: Художественная литература, 1986. 456 с.

⁹⁶ Томашевский Б.В. Краткий курс поэтики. М.: КДУ, 2006. 192 с.

⁹⁷ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие для вузов по направлению «Филология», специальностям «Филология», «Литературоведение» [Вст. ст. Н.Д. Тamarченко] / Б. В. Томашевский. М.: Аспект пресс, 1996. 334 с.

⁹⁸ Якобсон Р.О. Работы по поэтике: переводы. М.: Прогресс, 1987. 464 с.

в теории хронотопа имеют литературоведческие труды М. Бахтина, который стал рассматривать время и пространство как единую художественно-эстетическую категорию, именуемую хронотопом⁹⁹: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем»¹⁰⁰.

Хронотоп выступает фундаментальным понятием исследования бытия. Об этом рассуждает С. Иконникова: «Каждый факт, каждое историческое событие, художественный памятник, любое явление повседневной жизни неизбежно вписывается в систему пространственно-временных координат»¹⁰¹. Н. Гей по этому поводу замечает, что время и пространство – «исходные величины, с которыми имеет дело писатель, константы содержания и формы литературного произведения»¹⁰². А. Лосев, ссылаясь на теоретические положения Г. Макогоненко, указывает, что «рассмотрение хронотопа знакомит нас с одной очень важной, но всё же только одной функцией категорий пространства и времени в художественном произведении, когда они выступают в своей «неразрывности». Так же закономерно и оправданно выяснение индивидуальной роли этих категорий в структуре произведения»¹⁰³.

В нашей работе мы придаем особое значение категории художественного пространства и в этом отношении опираемся на научные работы Ю. Лотмана и других представителей отечественного структурализма (В. Топорова). Отметим и позицию М. Эпштейна, который предпочитает

⁹⁹ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121-291.

¹⁰⁰ Там же. С. 122.

¹⁰¹ Иконникова С.Н. *Хронотоп культуры как основа диалога поколений*. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 69-74.

¹⁰² Гей Н.К. *Искусство слова*. М.: Наука, 1967. С. 270.

¹⁰³ Лосев А.Ф. *Введение в общую теорию языковых моделей*. М., 2004. С. 238.

говорить о «топохроне» современной действительности, отмечая зависимость времени от пространства: «<...> хронос вытесняется и поглощается топосом. Хронос стремится к нулю, к внезапности чуда, к мгновенности революционного или эсхатологического преобразования; а топос, соответственно, стремится к бесконечности, к охвату огромной страны, континента, а далее и всего мира»¹⁰⁴. Ему вторит Г. Лебедев, который утверждает, что культура выступает как совокупность системно-связанных топохронов; симметрично хронотопу исследователь отражает художественно-эстетическую сущность топохрона в культурном пространстве: «Семантика, смысловое содержание топохрона, через топоним (название, закрепленное за локусом), развертываемый в хронотоп, составляет высший доступный сегодня исследованию уровень структурированного движения культурной энергии»¹⁰⁵.

О сосуществовании двух антиномичных категорий (хронотоп / топохрон) в современном искусстве рассуждает Р. Тазетдинова¹⁰⁶. Исследовательница делает вывод о том, что бахтинский «хронотоп» не универсален, он «оказывается полезным лишь в случае искусств, имеющих сюжет, разворачивающийся во времени и пространстве», и поэтому не подлежит должному широкому толкованию в сфере искусства. Введенное Бахтиным понятие хронотоп представляет собой «попытку описать лишь художественное пространство и только лишь художественно-литературного текста»¹⁰⁷, в то время как топохрон является основанием воплощения пространства в изобразительном искусстве (архитектуре, скульптуре) как некой «памяти о пустоте», художественный язык провозглашает здесь классический идеал пространственности. Автором предпринимается попытка соотнесения / совмещения литературного хронотопа и нелитературного

¹⁰⁴ Эпштейн М. О топохроне / М. Эпштейн. URL: http://www.emory.edu/INTELNET/es_topochron.html

¹⁰⁵ Лебедев Г. Топохрон в культурном пространстве. К 70-летию Льва Самойловича Клейна // Культурология как она есть и как ей быть: Международные чтения по теории, истории и философии культуры. СПб., 1998. С. 235-241.

¹⁰⁶ Тазетдинова Р. Р. К вопросу о хронотопичности художественного пространства-времени // Вестник Вятского государственного университета. 2010. Т. 4. № 3. С. 33-39.

¹⁰⁷ Там же. С. 38.

топохрона. Р. Газетдинова затрагивает понятие «симфоры», где возможна взаимосвязь и замена двух категорий во всех видах искусства, она выводит формулу: пространство↔время (топохрон) = время↔пространство (хронотоп).

Таким образом, мы говорим о пространственно-временном континууме, где особое внимание автора уделено топосу и локусу; условно говоря, классический хронотоп обращается в топохрон, время здесь «опространствлено», однако имеет все внешние признаки. Замедление, «остановление» времени в границах литературного произведения обуславливает расширение художественного пространства, которое выражается подробными описаниями пространственных координат, места действия, психологического состояния персонажа, деталей, интерьера, пейзажа. В этом смысле следует говорить о начале нового этапа в изучении художественного пространства. В последнее время в литературоведении весьма заметно возросло внимание именно к «пространственному» подходу изучения художественных произведений¹⁰⁸. Среди ключевых работ, посвященных проблеме художественного пространства, отметим труды И. Никитиной¹⁰⁹, Д. Щукиной¹¹⁰, Т. Цивьян¹¹¹. Актуальное значение приобретает системное исследование ключевых топосов русского мира, отраженных в художественном поле культуры – этому посвящена монография Л. Горницкой и М. Ларионовой «Место, которого нет... Острова

¹⁰⁸ См.: Прашерук Н. В. Феноменология И. А. Бунина: авторское сознание и его пространственная структура: дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1999; Ткачева Р. А. Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2002; Замятин Д. Н. Империя пространства: географические образы в романе А. Платонова «Чевенгур» // Филологические науки. 2000; Кочеткова М. А. Художественное пространство в рассказах И. А. Бунина 1890-х-1910-х гг. и в повестях «Деревня», «Суходол»: дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2005; Новик А. А. Романы Андрея Белого «Серебряный голубь» и «Петербург»: нереальное пространство и пространственные символы: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2006; Шимко Е. С. Мифологическое пространство в рассказах А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. Таганрог, 2006. Салимова Д. А. Время и пространство как категории текста: теория и опыт исследования (на материале поэзии М. И. Цветаевой и З. И. Гиппиус). М., 2009; Кондратьева В. В. Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов на Дону, 2012.

¹⁰⁹ Никитина И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: дис. ... д-ра филос. наук. М., 2003. 286 с.

¹¹⁰ Щукина Д. А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. СПб., 2003.

¹¹¹ Цивьян Т. В. Модель мира и ее лингвистические основы. М., 2006. 208 с.

в русской литературе»¹¹². Геопэтика становится одним из актуальных направлений современного литературоведения¹¹³, что связано, главным образом, с процессами глобализации и регионализации и полноценно отражено в художественной практике: «Символические смыслы, мотивированные геополитикой советских лет, окончательно обрушились, и новая художественная символика (знаковые ее ресурсы) нередко формируется на основе локальных истории, мифологии, географии»¹¹⁴.

Поэтику художественного пространства в литературоведении активно исследует Ю. Лотман. В отличие от М. Бахтина, который утверждал ведущую позицию времени в хронотопе, структуралист настаивает на том, что «даже временное моделирование часто представляет собой надстройку над пространственным языком»¹¹⁵. Литературовед концептуализирует художественное пространство как универсальное, «первичное и основное» средство художественного моделирования, которому отводится главенствующая роль¹¹⁶. В этом смысле рассуждения Ю. Лотмана весьма близки представлениям о хронотопе Ж. Гюйо, утверждающего, что лишь с помощью пространства можно прийти к представлению о времени. Художественное пространство, по Ю. Лотману, представляет собой авторскую модель мира, выраженную на языке его пространственных представлений, а также моделирующую разные связи картины мира: временные, социальные, этические¹¹⁷. Художественное пространство в тексте всегда структурировано. Так, например, Ю. Лотман понимает художественное пространство как систему иерархических уровней. Это обусловлено тем, что внутри тех или иных его разновидностей, с точки

¹¹² Горницкая Л. И. Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов-на-Дону: ЮНЦ РАН, 2013. 226 с.

¹¹³ См.: Богумил Т. А. Геопэтика В. М. Шукшина: коллективная монография / Т. А. Богумил, А. И. Куляпин, Е. А. Худенко; науч. ред. А. И. Куляпин. Барнаул: АлтГПУ, 2017. 176 с.; Геопэтика Сибири и Алтай в отечественной литературе XIX-XX веков: Сборник научных статей / отв. ред. А. И. Куляпин. Барнаул: АлтГПУ, 2017. 131 с.

¹¹⁴ Абашева М.П. Дискурс региональной идентичности в современной русской прозе // Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI вв. сборник научных статей: в 2 ч. Минск, 2007. Ч. 1. С. 56-63.

¹¹⁵ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 293.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же. С. 252-253.

зрения более абстрактных моделей пространства, могут быть выделены уровни сообщения и кода («подъязыка»). Исследователь отмечает: пространство может быть точечным, линейным, плоскостным, объёмным. Кроме того, оно может иметь вертикальную / горизонтальную направленность, что достаточно актуально в свете анализа художественного образа.

Достаточно убедительным у Ю. Лотмана оказываются теоретические положения относительно множества пространств, которые сосуществуют в том или ином художественном тексте. Сам исследователь замечает: «<...> художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие <...>»¹¹⁸. Структуралист рассматривает художественное пространство как знаковую систему, абстрактный язык, способный выражать различные содержательные понятия, в том числе, темпоральные.

Ю. Лотман отмечает: «... пространственная структура того или иного текста, реализуя пространственные модели более общего типа (творчества определенного писателя, того или иного литературного направления, той или иной национальной или религиозной культуры), представляет всегда не только вариант общей системы, но и определенным образом конфликтует с ней, деавтоматизируя ее язык»¹¹⁹. Исследователь настаивает на понимании культуры как «оппозиционной» (сосуществование двух бинарных систем). Так, наряду с понятием «верх – низ» существует иная система «замкнутый – разомкнутый». Замкнутое пространство в тексте создается художником посредством бытовых топографических образов (дома, сада, города, родины), которые наделяются конкретными признаками (теплый, родной, знакомый). Замкнутое пространство противостоит внешнему (разомкнутому) пространству и его признакам («чужой», «холодный», «незнакомый»).

¹¹⁸ Там же. С. 258-259.

¹¹⁹ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства // Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб», 1998. С. 211-221.

Одним из ключевых тезисов в отношении художественного пространства для нас станет понимание основных форм его организации – *хронотоп дома и дороги*. Это топосы, которые создают образ литературного героя. Поэтому, опираясь на теоретические положения Ю. Лотмана, мы делим персонажей на два типа – «подвижных» и «неподвижных». Исследователь впервые затрагивает вопрос о принадлежности персонажа месту – отсюда возникают понятия «топоса» и «границы». Граница делит пространство художественного произведения на два взаимно непересекающихся подпространства – под этим делением литературовед подразумевает оппозиционные категории: «небо-земля», «своё-чужое», «живые-мертвые», «бедные-богатые»¹²⁰. Они не просто создают пространственную (или формально-содержательную) модель отдельного произведения, художественного мира писателя, но структурируют авторское мировоззрение в целом.

Ю. Лотман выделяет несколько типов художественного пространства: бытовое, географическое, психологическое, социальное и т.д.

В художественно-словесной и философской практике XX века сложилось представление и о других типах художественного пространства, так или иначе отражённых в структуре литературных произведений: символического (Э. Кассирер)¹²¹, мифопоэтического (Е. Мелетинский, В. Топоров)¹²², сакрального, утопического (Н. Ковтун)¹²³, профанного (М. Элиаде)¹²⁴, маргинального (В. Тэрнер)¹²⁵.

Необходимо подчеркнуть, что в литературоведении широко известно понятие «пространственной модели», получившее теоретическое осмысление в трудах Д. Лихачева, Ю. Лотмана и В. Топорова. Ю. Лотман, не отрицая

¹²⁰ Там же. С. 220.

¹²¹ Кассирер Э. Философия символических форм. М., СПб., 2002. Т.2. 280 с.

¹²² Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.; Топоров В.Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1980. Т. 2. С. 161-166; Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983.

¹²³ Ковтун Н. В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск: СО РАН, 2009. 494 с.

¹²⁴ Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

¹²⁵ Тернер В. Символ и ритуал. М.: Прогресс, 1983. 239 с.

теории хронотопа М. Бахтина, рассматривает пространство и время как автономные категории и настаивает на моделирующей функции художественного пространства: «...пространство в тексте есть язык моделирования, с помощью которого могут выражаться любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений. Поэтому, пространственная организация есть одно из универсальных средств построения любых культурных моделей»¹²⁶.

Пристальное внимание к изучению художественного пространства в отечественном литературоведении породило «спациальное» (от лат. spatium – «пространство») направление, о перспективности которого уже в 1980-е годы писал В. Топоров: «В настоящее время вырисовываются перспективы особой “спациализированной” поэтики, отсылающей как к самому тексту, так и к “правилам” чтения (литературоведчески-читательский аспект) сквозь призму пространственности»¹²⁷. Исследователь приходит к выводу о взаимосвязи художественного текста и пространства, потому как текст обладает признаком пространственности и размещается в «реальном» пространстве; а само пространство есть текст¹²⁸.

Продолжая идеи Ю. Лотмана, В. Топоров подробно излагает концепцию «пространственного наслоения», пространство конструируется из ярусов и модусов¹²⁹. Учёный останавливается на изучении индивидуальных образов художественного пространства, «семантически богатых и/или сакрализованных». Литературовед настаивает на том, что художественное пространство высвобождает место для сакральных объектов, открывая через них свою высшую суть, давая этой сути жизнь, бытие, смысл»¹³⁰. В одной из своих работ учёный, обращаясь к рассмотрению архаичной модели мира, выделяет так называемое «не-пространство», основанием которого является Хаос, состояние, предшествующее первотворению: «Вещи не только

¹²⁶ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб: «Искусство – СПб», 1998. 704 с.

¹²⁷ Топоров В. Н. Пространство и текст. М., 1983. С. 115-134

¹²⁸ Там же. С. 227.

¹²⁹ Топоров В. Н. Пространство и текст. М., 1983. С. 115-134.

¹³⁰ Там же. С. 239.

констатируют пространство, через задание его границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно»¹³¹. Затрагивая вопрос о пространственной иерархии, В. Топоров, вслед А. ван Геннепом и М. Элиаде, утверждает трехчленную структуру модели мира: небо – земля – подземелье (либо: рай – мир людей – ад). При этом подобная художественная вертикаль задается аксиологически, с ней связано сосуществование различных противоположностей – добро и зло, жизнь и смерть, стыд и честь, свет и тьма и т.д. Вертикальная ось, по В. Топорову, достаточно отчетливо изображает иерархическую структуру расположения объектов в пространстве: внизу – покойники, души предков, демоны, злые божества, хтонические существа; посередине – люди и животные; наверху – птицы, ангелы и высшие божества¹³².

Подобную структуру художественного пространства в теории культуры выстраивает Г. Сковорода. Концепция трех миров, предложенная исследователем, предполагает отражение пространственно-временных координат в контексте «духовного». Недоступным и замкнутым пространством представлен рай-сад как высший свет, пространство Бога. Мир низшего – ад («темница» человеческой души) тоже замкнутое отдаленное пространство, но в отличие от рая оно темное и тесное. Земля выступает пространством срединным и включает в себя оппозицию райского / адского: «чистое – грязное», «праведное – греховное», «божественное – мирское». Средний пласт вертикальной оси представляет собой движение в пространстве, изменение временных циклов, подвижность мировых стихий, людей, животных. В указанной концепции формируется особый, «духовный» хронотоп, в котором пространство реализует идею человеческого пути (нисхождения / восхождения по вертикали), а время характеризуется как Вечность.

¹³¹ Топоров В. Н. Пространство и текст. М., 1983. С. 239.

¹³² Там же.

Широкое распространение в изучении категории пространства получили труды французского феноменолога Г. Башляр. Мыслитель исследует поэтику «счастливого пространства». Автор акцентирует собственное внимание на психологическом восприятии пространства, анализирует способы его воздействия на человеческую психику, в частности, на важнейшие её категории: память, восприятие, воображение. Часть работы посвящена исследованию феномена дома, где представлено изложение структуры данного топоса от подвала до чердака, демонстрируется зависимость человеческих мыслей и чувств от восприятия пространства¹³³.

Для общей характеристики художественного пространства в современном литературоведении используют понятия «*локус*» и «*топос*». Зачастую эти термины употребляют как синонимичные, однако их следует различать. Так, например, данные понятия разграничивает В. Прокофьева. Под «*локусом*» исследовательница понимает пространственный ориентир или «единицы ассоциативного отражения действительности», которые воплощены в художественном произведении с помощью тропов, обладающие «психологической реальностью, способностью вызывать чувственно-мысленные представления»¹³⁴. Для локуса как пространственного образа важны признаки «относительной тождественности существующему в реальной действительности объекту и культурной значимости этого объекта для социума, на основе чего формируется когнитивная база и фиксируются стереотипные и индивидуальные представления о нём»¹³⁵. Изучение локусов сводится к трем основным концептам: *страна-город-дом*. В целом же, локус – любое включенное в текст пространство, как внешнее, так и внутреннее.

Топосом называют «значимое для художественного текста (или группы художественных текстов – направления, эпохи, национальной литературы в целом) “место разворачивания смыслов”, которое может коррелировать с

¹³³ Башляр Г. Поэтика пространства / Пер. Н. Кулиш. М.: Ад Маргинем Пресс», 2014. 350 с.

¹³⁴ Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского университета. 2005. № 11. С. 90.

¹³⁵ Там же.

каким-либо фрагментом (или фрагментами) реального пространства, как правило, открытым». Одновременно топос – набор устойчивых речевых формул, общих проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы. Так, например, в первом значении можно рассматривать топос Петербурга, топос Сибири, во втором – топос смерти, топос тишины, в более узком значении топос анализируют как «общее место», стереотипный, «клишированный образ, мотив, мысль»¹³⁶ (топос дворянской усадьбы, топос дома, топос города).

С образом художественного пространства исследователи также связывают такие понятия, как «архетип» и «мифологема». Под мифологемой ученые понимают «сознательное заимствование автором мифологических мотивов», под архетипом – «бессознательную их репродукцию»¹³⁷. Однако исследователи различают эти понятия по принципу принадлежности к психологии и мифологии соответственно: архетипы как первичные досодержательные схемы всегда нуждаются в «образной» реализации. Такое воплощение они получают в мифологеме, наполняясь смыслом, содержанием, идеей. Поскольку архетипы лишь схемы образов, их предпосылка, то следует понимать, что только мифотворчество позволяет трансформировать архетипы в образы. Ю. Пыхтина размышляет о том, что следует говорить не о «пространственных архетипах», а о «пространственных мифологемах» (или «архетипических пространственных образах»).

С изучением художественного пространства соотносят и такие понятия как «сквозной пространственный образ»¹³⁸, художественный концепт¹³⁹,

¹³⁶ Махов А. Е. Топос // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1076.

¹³⁷ Козлов А. С. Мифема, мифологема // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) 6 концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада. ИНИОН. 1999, С. 224.

¹³⁸ Пыхтина Ю. Г. Сквозные пространственные образы в русской литературе: монография. GmbH: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 150 с.

¹³⁹ Васильева Т. И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта // Филологические науки: вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2012. № 7 (18). В 2-х ч. Ч. 1. С. 51-54.

пространственный мотив¹⁴⁰. Пространственные образы являются содержательной формой пространственных концептов, они могут быть сквозными, интертекстуальными как в творчестве одного писателя, направления или эпохи, так и в национальной картине мира в целом. Не стоит отождествлять понятия «сквозной пространственный образ» и пространственный мотив, они связаны лишь значением повторяемости, но в структуру мотива изначально могут быть заложены пространственные характеристики (И. Силантьев).

Объединяя все понятия воедино (локус, топос, архетип, мифологема, сквозной пространственный образ, художественный концепт пространственный мотив), Ю. Пыхтина называет их «пространственными образами»¹⁴¹. Исследовательница предлагает собственную классификацию сквозных пространственных образов:

- архетипические образы или мифологемы как некоторые постоянные топосы и локусы, пронизывающие всю мировую литературу и культуру и образующие набор сюжетов, мотивов и ситуаций (дом, дорога, ад, рай);
- интертекстуальные внутри национальной литературы топосы и локусы (образ дворянской усадьбы, деревни, города);
- индивидуальные пространственные образы («Я-пространство» как внутренний мир героя, или психологическое пространство);
- бинарные и пограничные топосы и локусы (небо/земля, верх/низ, столица/провинция, город/деревня);
- открытые (пейзажные образы) и замкнутые пространства (образ избы, сада, квартиры);
- социокультурное (страна, город) и природное (море, степь, тайга) пространство.

¹⁴⁰ Силантьев И. В., Тюпа В. И., Шатин И. В. Мотивный анализ: учебное пособие / под ред. Силантьева И.В. Новосибирск: Нов. гос. ун-т., 2004. 239 с.

¹⁴¹ Пыхтина Ю. Г. К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении // Вестник ОГУ. 2013. № 11 (160). С. 29-36.

Более общую, расширенную систему художественных топосов и локусов предлагает В. Прокофьева¹⁴².

- национальные и интеркультурные локусы и топосы, обладающие «устойчивостью» образа в мировой и национальной литературе (дом и его художественные модели: дворянская усадьба, изба, квартира, коммуналка, барак, общежитие);
- локусы цивилизации (страна, город, дом) и природные топосы (море, река, степь);
- локусы реальные (исторические, наблюдаемые в действительности) и виртуальные (воображаемые, фантастические);
- локусы и топосы, появившиеся как следствие развития или трансформации рода, жанра, направления, или течения (например, использование локуса «Оренбург» в региональной оренбургской прозе);
- локусы интертекстуальные в национальной литературе, присущие многим художественным произведениям (дом, дорога, город, деревня) или индивидуальные, авторские, которые могут стать общенациональными (лаз, котлован, остров Крым, Беловодье, Китеж);
- оппозиционные локусы и топосы (дом/антидом/бездомье; столица/провинция; город/деревня; запад/восток);
- соотнесенность «локус/топос – персонаж» (выявление двух типов пространств и героев в зависимости от события; открытому пространству соответствуют «подвижные» персонажи, замкнутому – «неподвижные»).

Хронотоп конкретного литературного произведения понимается как сложнейшая комплексная система, состоящая из различных типов хронотопа – они сменяют друг друга на протяжении всего времени, закрепляются традицией, при этом художественное значение и функции хронотопа всегда

¹⁴² Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского университета. 2005. № 11. С. 87-94.

изменчивы. Н. Фаликова по этому поводу замечает: «Каждая эпоха рождает новые формы художественного отражения действительности <...>. Традиции обновляются, и черты старых хронотопов возрождаются в новых литературных формах»¹⁴³.

В статье «Формы времени и хронотопа в романе» М. Бахтин приводит типологию художественного времени. По мнению учёного, уже в античной литературе существовало три его основных типа – авантюрное, авантюрно-бытовое, биографическое. В работе «К истории типологии романа» М. Бахтин рассматривает и психологическое время¹⁴⁴, в монографии «Проблемы поэтики Достоевского» обращается к кризисному и карнавальному времени¹⁴⁵. В литературоведении также выделяют следующие типы художественного времени: идиллическое время в отчем доме (притча о блудном сыне, жизнь Ильи Обломова в Обломовке и др.); мистерийное время (схождение в преисподнюю бедствий; «Божественная комедия» Данте, «Хождение Богородицы по мукам»), которые отчасти в редуцированном виде сохранились и в новейшей литературе.

К проблеме художественного времени в русском литературоведении обращались Д. Лихачёв¹⁴⁶, Б. Успенский¹⁴⁷, А. Есин. В отечественной филологии поэтика художественного времени получила лингвистическое осмысление в трудах А. Потебни¹⁴⁸, А. Буланова¹⁴⁹, В. Гречнева¹⁵⁰.

Д. Лихачёв в «Поэтике древнерусской литературы» рассматривает художественное время как объект, субъект и орудие художественного повествования: «Наиболее существенны для изучения литературы исследования художественного времени: времени, как оно воспроизводится в

¹⁴³ Фаликова Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики. С. 53.

¹⁴⁴ Бахтин М.М. К исторической типологии романа // Эстетика словесного творчества. Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.

¹⁴⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-1970 гг. Собр. Соч., Т. 6. М., 2002.

¹⁴⁶ Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 352 с.

¹⁴⁷ Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970. 256 с.

¹⁴⁸ Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. 344 с.

¹⁴⁹ Буланов А.М. Семантика художественного времени (Тургенев Достоевский – Чехов) // Проблемы языка и стиля в литературе. Волгоград, 1978. 276 с.

¹⁵⁰ Гречнев В.Я. Категория времени в литературном произведении // Анализ литературного произведения. Л., 1976. С. 126-144.

литературных произведениях, времени как художественного фактора литературы»¹⁵¹. Автор выделяет следующие типы времени: авторское время, читательское время, грамматическое время. Кроме того, на основе анализа фольклорных жанров он выделяет такие типы времени, как исполнительное время, открытое / закрытое время, замкнутое время. Исследователь утверждает: «Наиболее древние представления о времени, засвидетельствованные русским языком, не были в той мере эгоцентричны, как эгоцентричны наши современные представления <...>»¹⁵².

Отдельное внимание исследователь уделяет и поэтике художественного пространства, называя его «моделью мира», которое формируется и выстраивается автором произведения в соответствии с логикой художественного замысла. Как и В. Шкловский, Д. Лихачёв считает, что композиционное выстраивание художественного времени и пространства в тексте зависит не только от литературного направления, но и определённого жанра произведения.

Б. Успенский в работе «Поэтика композиции» затрагивает проблему соотношения «множества точек зрения»¹⁵³. Он указывает на совмещение временных планов, происходящих в результате совпадения личностных позиций литературного героя и автора, и выделяет два типа адресата: внешний (он находится за пределами изображаемого художественного мира) и внутренний (который непосредственно является участником происходящих событий, будучи помещённым в центр авторского повествования). Учёный замечает, что именно «языковое выражение» переводит пространство во время¹⁵⁴. Он выводит понятие «семиозиса», концептуальным основанием которого является история с ее семиотическим потенциалом. Автор таким образом рассматривает проблему восприятия пространства и времени через осознание исторического события. Выдвигаются два условия: расположение

¹⁵¹ Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 1979. С. 209.

¹⁵² Там же. С. 286.

¹⁵³ Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. 357 с.

¹⁵⁴ Там же. С. 103.

тех или иных событий в строгой хронологической последовательности и установление фактора причинности. Исследователь пишет, что «опыт восприятия пространства предстает как первичный в гносеологическом отношении <...> он может определять восприятие времени – время может осмысляться как пространство»¹⁵⁵.

Особое внимание в этом отношении Б. Успенский уделяет проблеме восприятия времени: «<...> представление о будущем определяется пониманием того, как соотносятся друг с другом настоящее и прошлое»¹⁵⁶.

Немаловажное значение проблеме художественного времени уделяет Н. Гей, который утверждает, что «время всегда присутствовало в словесном образе как непосредственная данность этого образа, но как осмысление человеческого бытия оно труднее всего давалось освоению, и в этом нет ничего противоестественного не потому только, что время не доступно наглядно чувственному изображению <...>, но и потому что проблема времени всегда заводила в тупик человеческий разум»¹⁵⁷. Исследователь делает вывод о том, что «воспроизведение времени в словесном искусстве» оказалось тесно связано с «проникновением в глубинные закономерности жизни человека и общества», «<...> время все глубже вторгается в образ, и это определило последующее движение литературы и усложнение художественной правды»¹⁵⁸.

Е. Перова рассматривает поэтику художественного времени в религиозном аспекте¹⁵⁹, соотносит различные типы времени с конкретными видами хронотопа (мгновения, вечности). Особое значение исследовательница придает сакральному времени (с ним связан процесс

¹⁵⁵ Успенский Б. А. Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Школа: Языки русской культуры, 1996. С. 41.

¹⁵⁶ Там же. С. 15.

¹⁵⁷ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика и стиль. М.: Наука, 1975. С. 259.

¹⁵⁸ Там же. С. 269.

¹⁵⁹ Перова Е.Ю. Элементы религиозного мировосприятия в концепции художественного времени (на материале отечественного литературоведения) // Русское литературоведение XX в.: имена, школы, концепции: материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 26–27 ноября 2010 г.) / под общ. ред. Клинга О.А., Холикова А. А. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 208-214.

вертикального становления», духовного восхождения) и линейному (характеризующемуся как время преходящее, текучее, обыденное).

Затрагивая вопрос о типологии художественного времени в современном литературоведении, отметим, что классификация происходит по нескольким основаниям. Нам известны исторически сложившиеся в теории науки концепции времени – *линейное* и *циклическое*, которые в определенной степени отражают бытие человека. Нередко в философии упоминают о третьей концепции времени – *атемпоральной*. Атемпоральное (или ахронное) время (по Ю. Лотману) характеризуется как мгновение «золотого века», гармонии, безоблачного, счастливого и мирного существования. Этот тип времени отличает «статичный», «завершенный», «остановившийся» характер, оно противостоит развитию, прогрессу. По сути своей атемпоральное время близко идиллическому восприятию, однако зачастую исследователи относят его к разновидности циклического времени.

По характеру условности, например, выделяют *абстрактное* (характеризуется состоянием «вечности», «неопределенности») и *конкретное* время («привязано» к истории, дате, событию). В зависимости от характера восприятия момента, ситуации существует *объективное* время (данное в восприятии автора/читателя) и *субъективное* (переживаемое героем, отраженное в его внутреннем мире). Отдельно литературоведами рассматривается *бессобытийное* (реальное время, равное нулю) и *эпическое* время (по М. Бахтину, это «абсолютное прошлое»).

Особое значение имеет типология сюжетного (или фабульного) времени в произведении. Здесь художественное время является объектом изображения, способствует обрисовке героев или событий, либо семантически дополняет конкретные ситуативные моменты. В этом смысле отметим такие типы времени, как *историческое*, *биографическое*, *хроникально-бытовое*, *авантюрное*, *кризисное*, *мистическое*, *фантастическое*, *идиллическое* и *мифологическое* время.

Подытоживая историко-теоретические сведения относительно проблемы художественного пространства-времени, обратимся к одной из последних научных работ, посвящённой категории хронотопа, рассматриваемой как универсальная матрица, код современной культуры¹⁶⁰. А. Термиболат приводит классификацию хронотопов, реализуемых в поле художественно-эстетического и философского осмысления. Автор выделяет следующие типы хронотопов: социальный, культурно-исторический, психологический, биологический, физический. Одним из центральных положений в работе исследовательницы становится выявление основных уровней в структуре хронотопа. Первый уровень – рассказчика и персонажа, второй – героя-повествователя, действующих лиц и воображаемого читателя, третий – автора и читателя, четвертый – непосредственно самого произведения.

А. Термиболат обобщает несколько основных научных концепций категории пространства и времени, сложившихся в междисциплинарном дискурсе. Так, одним из широко распространенных подходов к исследованию хронотопа является лингвистический анализ, в рамках которого хронотоп рассматривается как универсальная категория, «необходимый атрибут семантического пространства художественного текста». Согласно лингвистической теории, хронотоп представляет собой существенную часть авторского «концепта мира», служит для пространственно-временной организации образов персонажей, во вторичном, по своей сути мире художественных событий и действий, и наряду с координирующей функцией выполняет характерологическую¹⁶¹.

Следующий подход – психологический. Здесь особое значение при исследовании хронотопа отводится психологии творчества. В рамках обозначенной концепции ученые рассматривают мироощущение писателей,

¹⁶⁰ Термиболат А. Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения / Филологические науки в России и за рубежом. Общие вопросы литературоведения. Теория литературы // Молодой ученый. СПб; Реноме, 2012. С. 6-9.

¹⁶¹ Жданова Л. А. Модели пространства и времени в советском новоязе // Категоризация мира: пространство и время: Материалы научной конференции. М.: Издательство МГУ, 1997.

их отношении к действительности, литературным героям, изображаемым событиям. В центре внимания оказываются вопросы памяти, сознания, человеческого воображения.

Одним из наиболее востребованных учений становится синергетический подход, согласно которому категория времени-пространства представлена как система, для которой характерно чередование упорядоченности и хаоса. В контексте указанной теории, основными характеристиками хронотопа становятся изменчивость, относительность. Цель синергетического метода заключается в самоорганизации художественной системы, структурной частью которой является и хронотоп как своеобразная система координат¹⁶².

В рамках гетерологического учения пространство и время представлены как категории, которым свойственна сингулярность (становление, переходность, подвижность). Сингулярность хронотопа заключается в отсутствии его связи и одновременной сопричастности с другими моментами бытия. Релятивистская концепция хронотопа утверждает его относительность и многомерность. В границах данного учения хронотоп представлен как возможная форма существования бытия, для которой характерна условность, миражность, иллюзорность.

Деконструктивистский подход рассматривает хронотоп как некое «имя», присваиваемое «повторению / замещению моментов “сейчас” как откладывающей / смещающей игре difference». Отсчет времени начинается «по степени скуки, которая сопровождает его течение», а «экспериментальным коррелятом времени» выступают значения, которые «пронизывают его»¹⁶³. В литературоведении подобная теория приемлема для художественной эстетики постмодернизма¹⁶⁴.

¹⁶² Барабошина Н. В. К методологическому обоснованию понятия «хронотоп» // Вестник ОГУ. Теория и история культуры. 2012. № 143. С. 243-247.

¹⁶³ Новейший философский словарь. Постмодернизм. Минск: Современный литератор, 2007. С. 86.

¹⁶⁴ Колмакова О. А. Категория художественного времени в произведениях русского постмодернизма // Русская литература XX– XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): материалы IV Международной научной конференции. Москва: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2014. С. 285-289.

В. Савельева рассматривает четыре основных сюжетобразующих хронотопа в литературе, каждый из которых может лежать в основе как целостного художественного мира писателя, так и в его отдельных конкретных текстах¹⁶⁵. Исследовательница выделяет циклический хронотоп, который подчёркивает идею вечной повторяемости и круговорота пространства и времени мира. В художественном произведении он представлен как «архетипическая ситуация, когда время-пространство уже дано человеку и в целом мало в чём зависит от него». Ведущим здесь является циклическое или биографическое время, а также бытовое, географическое или социальное пространство.

Следующий вид хронотопа – линейный – выражает авторскую мысль об историческом (поступательном) движении от прошлого к настоящему и будущему. Третий тип – хронотоп вечности. На художественно-повествовательном уровне он формирует «ситуацию покоящегося пространства и остановленного времени». Основной отличительной характеристикой этого вида хронотопа является то, что время в нём «существует всё сразу», а пространство выражено как «состояние, в котором одновременно потенциальны все пространства». Четвёртый – нелинейный хронотоп – раскрывает идею многомерности человеческого бытия.

В современной науке сложилось универсальное понимание проблемы пространства-времени: хронотоп представлен не только как художественно-образное воплощение реальной действительности, отражённой в границах конкретного литературного текста, но и как «единое культурно-историческое время-пространство»¹⁶⁶. В отечественной литературе XX-XXI веков писатели используют пространственно-временную композицию как особый, осознанный художественный приём, по сути, начинается «игра» со временем и пространством. Сопоставляя разные по своему содержанию категории пространства и времени, художники ставят перед собой сложную задачу – им

¹⁶⁵ Савельева В. В. Художественный текст и художественный мир. Алматы: ТОО «Дайк-пресс», 1996. 192 с.

¹⁶⁶ Иванова Н. Выйти из ряда. К поэтике идеологического романа. // Октябрь. 1991. № 10. С. 179.

необходимо выявить как конкретные свойства хронотопа «здесь и сейчас», так и универсальные категории бытия, осмыслить мир в его единстве¹⁶⁷.

Размышляя о проблеме художественного пространства, особое внимание стоит обратить на поэтику «вещного» мира в структуре литературного произведения. По мнению А. Чудакова, одним из ключевых компонентов художественной картины мира являются предметы, рассеянные в пространстве-времени. В изображении вещей, считает исследователь, авторское видение мира выражается не менее отчетливо, чем на уровне идей или «духовных феноменов»¹⁶⁸. «Представление о реальном предмете, попав в сферу действия мощных сил художественной системы, не может сохранить свою дохудожественную сущность. В процессе создания произведения оно поглощается художественным организмом, «усваивается» им»¹⁶⁹. Об этом размышляет П. Флоренский, который утверждает, что предметы как «сгустки бытия» создают атмосферу пространства, они неспособны размещаться в ракурсах заранее определенной перспективы. Как справедливо полагает мыслитель, каждый предмет и каждая деталь художественного пространства имеет не просто символическое, но сюжетообразующее значение¹⁷⁰.

1.2 Поэтика художественного пространства в прозе М. А. Тарковского

Как уже ранее было отмечено, особое внимание в нашей работе уделяется пространственной организации прозы М. Тарковского. Художественное пространство организует систему персонажей, которая, в свою очередь, становится вторым по значимости компонентом авторской картины мира. Вероятно, это обусловлено тем, что вся традиционалистская проза выстроена на пространственных категориях¹⁷¹. Герои М. Тарковского

¹⁶⁷ Есин А. Б. Время и пространство // Литературоведение. Культурология. Избранные труды. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 82–97.

¹⁶⁸ Чудаков А. П. Слово-вещь-мир: от Пушкина до Толстого: очерки поэтики русских классиков. М.: Современный писатель, 1992. С. 3–5.

¹⁶⁹ Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. С. 3.

¹⁷⁰ Флоренский П. А. Исследования по теории искусства // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. URL: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm

¹⁷¹ Степанова В. А. Хронотоп прозы В. Распутина // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика,

находятся в постоянном движении (отсюда мы разделяем их на «движущихся» и «неподвижных») – они преодолевают границы того или иного топоса. Пространство формирует, преобразует персонажа, тем самым, герой явлен как функция пространства. Пространственное перемещение персонажа нередко организует событие, выстраивает конфликт, поэтому огромное внимание уделяется проблеме топоса.

В художественном мире М. Тарковского сформирован традиционный для «деревенской прозы» комплекс хронотопов. Наиболее распространены здесь пространственные категории: тайга, деревня, город, дом, а также река и дорога, рассматриваемые как своеобразные атрибуты переправы. Если говорить о реализации художественного времени в поэтике автора, то следует выделить такие типы времени, как циклическое, кризисное, идиллическое, биографическое, психологическое.

1.2.1 Деревня как «пограничное» пространство

Деревня является одним из ключевых архетипов в структурно-поэтической системе современной традиционалистской прозы¹⁷², это ведущий образ, сосредоточенный в художественном мире писателя, центральное место действия. Сакральность деревни подчеркивается отдельностью от остального (внешнего) мира. Изба как внутренний хронотоп становится центром мироздания, средоточием деревенского пространства, наполняющим его сокровенными смыслами. Река, лес, дорога, мост, напротив, являются внешними хронотопами – границами. Они зачастую

литературная рефлексия. Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В.Ковтун. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 160-177.

¹⁷² См.: Теракопьян Л. Пафос преобразования. Тема деревни в прозе 50-70-х годов. М., 1978; Цветов Г. А. Тема деревни в современной советской прозе. Л., 1985; Никонова Т. А. Прощание: размышления над страницами «деревенской прозы». Воронеж, 1990; Цветов Г.А. Русская деревенская проза: эволюция, жанры, герои. СПб., 1992; Большакова А. Ю. Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына. М., 1998; Нация и менталитет: феномен «деревенской прозы» XX века, 2000. Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. Томск, 2004; Ковтун Н. В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск, 2009. Плеханова И. И. Творчество В. Распутина и философия традиционализма // Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы. Иркутск, 2012; Ковтун Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика. Красноярск, 2013; Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В.Ковтун. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. Теракопьян Л. Пафос преобразования. Тема деревни в прозе 50-70-х годов. М., 1978.

имеют особую магическую силу, сама же деревня предстает «малой родиной». В отечественном фольклоре «перейти границы» означало стать уязвимым для злых духов, которые могли причинить вред или даже убить. Американская славистка К. Партэ, ссылаясь на работу К. Кларк, пишет: «Каждая деревня имела постоянный набор составляющих: жилые дома и надворные постройки <...> огороды, сады, пруды, бани, колодцы, церковь, колокольню, кладбище»¹⁷³. Подобный национальный образ деревни (с которым, по сути, и связано «светлое прошлое») предстаёт в классических текстах писателей-традиционалистов (Ф. Абрамова, А. Солженицына, В. Распутина, В. Астафьева). Неслучайно в современном литературоведении пространство деревни рассматривается как национальное¹⁷⁴, символическое¹⁷⁵, мифопоэтическое¹⁷⁶, утопическое¹⁷⁷, идиллическое¹⁷⁸. С образом деревенского пространства тесно связано понятие традиции, патриархального уклада жизни. Главными персонажами являются героитруженики (праведники, правдоискатели). Образ русской деревни как сакральной национальной мифологемы представлен в текстах А. Солженицына («Матрёнин двор»), В. Белова («Привычное дело»), Ф. Абрамова («Дом», «Деревянные кони»), В. Распутина («Последний срок», «Прощание с Матёрой», «Изба»), В. Астафьева («Последний поклон»), В. Личутина («Скитальцы», «Из хроники поморской деревни»), Б. Екимова («Холюшино подворье»).

Однако если художественные тексты зрелого этапа «деревенской прозы» ещё пронизаны «воспевательным» / «сохранительным» пафосом – в качестве непреходящих ценностей выступает труд на земле, хозяйственный

¹⁷³ Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. Томск, 2004. С. 23.

¹⁷⁴ Большакова А. Ю. Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына. М., 1998; Нация и менталитет: феномен «деревенской прозы» XX века. М., 2002.

¹⁷⁵ Волосков И. В. Православная символика в традиции древнерусской словесности // Научные исследования и разработки, социально-гуманитарные исследования и технологии. 2015. Т. 4. № 4. С. 58-61.

¹⁷⁶ См.: Королёва С. Ю. Художественный мифологизм в прозе о деревне 1970-90-х годов. Пермь, 2006; Ковтун Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика. Красноярск, 2013.

¹⁷⁷ Ковтун Н. В. «Деревенская проза» в зеркале Утопии. Новосибирск: СО РАН, 2009. 494 с.

¹⁷⁸ Сальникова Я. В. Идиллическая модель мира в произведениях В. Белова 60-70-х гг. о «малой родине» // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2011. № 1 (17). С. 130-136.

уклад жизни, связь с природой, народные традиции и мораль, а ключевой задачей становится поэтизация народной крестьянской души, то в поздних произведениях внимание художников уже обращено к проблеме угасания традиции, актуализируются эсхатологические мотивы¹⁷⁹.

О разрушении русской деревни как национальном бедствии в 1960-1970-е годы заговорили В. Белов, Ф. Абрамов, В. Распутин, В. Астафьев. Апокалиптическими тонами пронизана их публицистика в 1990-е годы. В очерке «Я пишу о Севере» Ф. Абрамов отмечал: «<...> Старая деревня с её тысячелетней историей уходит сегодня в небытие <...>, рушатся вековые устои, исчезает та многовековая почва, на которой всколосилась вся наша национальная культура»¹⁸⁰. Развал деревенского быта беспокоит и В. Белова, который уверовал в спасительную миссию крестьянства: «<...> Крестьянство – это спасение нации и государства, языка, традиций, культуры каждого народа»¹⁸¹.

Огромную боль за разрушенные устои крестьянского (как христианского) бытия испытывал В. Распутин: «Остался безземельным крестьянин – осталась без хозяина земля – осталось бездомным общество»¹⁸². В отличие от своих предшественников – Ф. Абрамова и В. Белова, он понимал: возвращение прежних традиций и ценностей невозможно, однако восстановление памяти, уважение к национальным традициям является насущной необходимостью. В 1990-е годы Распутин выйдет к читателю с

¹⁷⁹ См.: Партэ К. «Последний срок: метафоры утраты в деревенской прозе» // Русская деревенская проза: светлое прошлое. Томск, 2004. С. 87-105; Цветова Н. С. Традиционная проза второй половины XX века: сюжеты, герои, поэтика. СПб., 2007; Козлова С.М. Танатология повести В. Распутина «Последний срок» // Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы / Отв. ред. И. И. Плеханова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2012. С. 173–183. Ковтун Н. В. Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы // *Respectus Philologicus*. 2011. №. 19 (24). С. 65–81; Хрящева Н. П. Распутин и Платонов: семантика кладбищенского хронотопа // Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы / Отв. ред. И. И. Плеханова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2012. С. 162–173; Ковтун Н. В. Интуиции смерти и опыт ее переживания в позднем творчестве В. Распутина // Нарративные традиции славянских литератур: от средневековья к новому времени. Коллективная монография. Новосибирск: СО РАН, 2014. С. 267-276; Степанова В. А. Трансформация моральных мотивов в поздней прозе В. Распутина // Сибирский филологический журнал. 2016. № 1. С. 77-84; Цветова Н. С. Эсхатологическая топика в русской традиционной прозе второй половины XX-начала XXI вв. Архангельск, 2011.

¹⁸⁰ Абрамов Ф. А. Я пишу о Севере: собр. соч. в 6 т. СПб.: Художественная литература: 1993. Т. 5. С. 10-11.

¹⁸¹ Белов В. И. Внемли себе. Записки смутного времени. М.: Скифы. 1993. С. 15

¹⁸² Распутин В. Г. Возвращение к России // Сибирь. 1991. № 1. С. 3-4.

принципиальными текстами («Изба», «В ту же землю»), откроет современности иных героев – мужчину-трикстера и баб-богатырок¹⁸³. Писатель утверждает программу духовного восстановления народа на основе «новой религиозности», связанной, прежде всего, с трансформацией идеи матриархата и славянского язычества¹⁸⁴.

1970-е годы для классической «деревенской прозы» становятся периодом «отрезвления» и прощания. В это время происходит не иначе, как «отпевание» русской деревни, отмечены необратимые изменения в самом крестьянском мире. Знаковые тексты В. Распутина («Последний срок», «Прощание с Матёрой»), В. Астафьева («Последний поклон») становятся символом уходящей русской деревни. Картину катастрофы деревенского быта предрекает Ф. Абрамов в последнем романе тетралогии «Братья и сёстры» – «Дом» (1978)¹⁸⁵. Итак, разрушены главные опоры – вера, дом, утрачены духовные связи между родителями и детьми, братьями и сёстрами, гибнет, горит и опускается на дно сам крестьянский дом как олицетворение народной Руси. Главными героями повествования становятся не праведники, а маргиналы, «пожогщики». Власть, желающая устроить новый мир на крестьянской земле, ожидающая туристов и интуристов, сталкивается с новой силой – архаровцами, для которых русская земля, народ лишены всякой ценности.

Отечественная литература 1980-1990-х годов ознаменована апокалиптической поэтикой. Ключевые произведения этого периода («Пожар» В. Распутина, «Печальный детектив», «Людочка» В. Астафьева, «Всё впереди» В. Белова, «Прощай Россия, встретимся в раю» В. Крупина) передают атмосферу отчаяния, потерю надежды на просветление и возрождение крестьянской России. Итоговая повесть В. Распутина «Дочь

¹⁸³ Ковтун Н. В., Степанова В. А. Проблема гендерной идентификации мужских образов в творчестве В. Распутина: дуализм психически-интеллектуальных доминант // Филологический класс. 2014. № 2 (36). С. 7-14.

¹⁸⁴ Ковтун Н. В. Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX-XXI вв. // Сибирский филологический журнал. 2013. № 1. С. 78.

¹⁸⁵ Ковтун Н. В. Юродское странствие в поэтике Ф. Абрамова // Сибирский филологический журнал. 2010. № 3. С. 93-102.

Ивана, мать Ивана» (2003) демонстрирует надлом нации, вынужденной отстаивать уже само право на жизнь, одновременно в тексте слышен призыв к сопротивлению, самостоянию, актуален поиск нового героя, способного взять ответственность на себя, найти выход из исторического тупика.

Поэтика «предчувствия конца», «поминок по всему» усилила апокалиптическое звучание прозы 2000-х годов. Прежде всего, стоит отметить тексты О. Павлова («Конец века»), Р. Сенчина («Зона затопления») А. Варламова («Затонувший ковчег»)¹⁸⁶. Топос деревни в художественной прозе последнего трактуется в нескольких аспектах: с одной стороны, как «некий ковчег в современном, тонущем в безнравственности и распрях мире», «место, где еще осталась самобытная культура и духовность». С другой стороны, деревня является «корнем» существования, с которым обязательно нужно воссоединиться¹⁸⁷.

Уже в ранних текстах М. Тарковского деревня предстает пространством пограничным. Художественное действие в произведениях писателя, как правило, разворачивается в посёлке («Вековечно», «Петрович», «Дед»), в тайге («Васька», «Каждому своё», «Охота», «Осень», «Енисей, отпусти!») или в городе («Гостиница “Океан”»). В деревню герои лишь возвращаются – из тайги или из города, однако сама деревня средоточием жизни уже не является. Вся жизнь литературных персонажей связана с таёжным промыслом. Уход патриархального героя из пределов художественного мира знаменует иной тип персонажа – с одной стороны, «пограничную» фигуру, с другой – интеллектуала, который способен овладеть промысловым трудом на сибирской земле. В. Степанова справедливо замечает, что герои М. Тарковского «не живут земледельческим

¹⁸⁶ Беляева Н. В. Некоторые аспекты изучения современной прозы // Учительское сообщество. 2014. URL: <http://uchitel.uss.dvfu.ru/н-в-беляева-некоторые-аспекты-изучени/?pag=968>

¹⁸⁷ См.: Русская литература XX века: Проза 1980-х-2000-х гг. / сост. Т. А. Никонова. Воронеж, 2003. 295 с.; Личманова Т. О. Художественная концепция личности в прозе А. Н. Варламова, М. П. Шишкина, О. О. Павлова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Армавир, 2016. 26 с.

трудом, не пашут, их удел – добыча, охота, рыбалка»¹⁸⁸. Соответственно, деревенское пространство как ключевой образ традиционалистской прозы оттеняется, смещается на иной план. Однако в некоторых литературных произведениях образу деревни уделено особое авторское внимание («Ледоход», «Бабушкин спирт», «Фундамент», «Замороженное время»). Автором все чаще выписывается образ уходящей патриархальной деревни.

Уже в ранней прозе писателя намечается образ разрушенной деревни, соотносимый с кризисом национального самосознания. В рассказе «Ледоход» (2001) автор показывает «разорённую во времена укрупнения деревню Селиваниху», «заросшую лопухами и крапивой»¹⁸⁹, что напоминает образ послевоенной Руси в «Пастухе и пастушке» В. Астафьева. Деревня становится своеобразным пристанищем, куда каждое лето приезжают экспедиторы, рыболовы, охотники, чтобы реализовать таёжный промысел. В начале повествования автор словно продолжает распутинский сюжет («Прощание с Матёрой»), заявляет: «Деревню разорили во времена укрупнения: хотели целиком переселить в соседнюю Бахту, но никто не согласился, и все разъехались кто куда»¹⁹⁰. Однако причина здесь совсем иная, нежели у В. Распутина: не затопление, а укрупнение, разорение.

Главная героиня рассказа – тетя Надя – осталась единственным жителем Селиванихи. Образ героини соотносится с распутинскими старухами. Одним из ведущих художественных приёмов, используемых писателем, является антитеза. Образ жизни героини, её миропонимание противостоит внешнему: старуха пытается сохранить традиционный уклад, она способна к самостоянию, несмотря на то, что деревня заселяется городскими экспедиторами. Так, например, заросшие крапивой ямы, гнилые оклады, оставшиеся от старых построек, тётя Надя продолжает называть прежними именами: интернат, звероферма, будановский дом, магазин,

¹⁸⁸ Степанова В. А. Хронотоп прозы М. Тарковского: переосмысление традиционализма // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. 2017. № 1 (39). С. 216-222.

¹⁸⁹ Тарковский М. А. Избранное. Новосибирск. Историческое наследие Сибири, 2014. С. 23.

¹⁹⁰ Тарковский М. А. Избранное. 2014. С. 23.

пекарня. Для нее прежняя деревня-дом уже не просто часть воспоминаний, словами Г. Башляр, она встроена в неё физически. Дом прошлого, деревня теперь – «комплекс присущих нам привычек»¹⁹¹, эти воспоминания-грёзы помогают выжить в настоящем.

Достаточно обратиться к эпизоду, когда тете Наде строят новый дом – старая изба приходит в негодность, разваливается, напоминает «тонущий корабль» (кстати, и здесь заметим проявление кризисности). И героиня, наследуя традиции, памяти предков, устраивает в новом доме быт по-старому: «Тетя Надя заботилась об одном: чтобы все в новом доме было как в старом»¹⁹². Отметим и бережное отношение к единственной лошади Белке, на которую тетя Надя уповает до последнего: даже когда появляется «буран» (на котором теперь можно быстрее привезти необходимые продукты), она продолжает запрягать лошадь, а предложение продать её воспринимает как личное оскорбление. В этом отношении знаковой является сцена продажи Белки: «Подымался туман, расплывались и ломались очертания берегов, лодки видно не было, и казалось, что над Енисеем висит в воздухе конь»¹⁹³. Символом традиции, повторяемости бытия становится ледоход на Енисее: именно с ним тетя Надя связывает надежды на лучшее. В традиционализме цикличность понимается как основание, структурирующее судьбу «праведных» героев¹⁹⁴. Но если в «Ледоходе» дается возможность как-то сохранить минувшее (в тексте изначально заявлено само присутствие традиции), то уже в иных произведениях авторские упования безосновательны.

Образ «полузаброшенной» деревни возникает в рассказе «Таня» (2001). Автор уделяет этому особое внимание, семантически (с помощью частицы «только») он усиливает художественный мотив запустения деревенского пространства, тем самым, подчеркивая его «безжизненность». В тексте

¹⁹¹ Башляр Г. Поэтика пространства. М., 2014. С. 54.

¹⁹² Там же. С. 26.

¹⁹³ Тарковский М. А. Избранное. С. 29.

¹⁹⁴ Степанова В. А. Хронотоп прозы М. Тарковского: переосмысление традиционализма. С. 216-222.

возникает «пространственная» оппозиция «живое – мёртвое». М. Тарковский пишет: «Жилым выглядел только тёти-Надин дом <...>», затем как бы противопоставляя логически продолжает: «Три брусковых дома <...> стояли среди зарослей крапивы и иван-чая казенными кубами»¹⁹⁵.

В рассказе «Петрович» (2001) мы видим «пограничного» персонажа Серёгу, которого главный герой встречает в поезде. Молодой путник несколько лет назад покинул родную деревню, сам работает шофёром в Москве, иногда приезжает к матери в Брантовку. Герой, как и его деревенские друзья, которые разъехались по городам, не видит смысла связывать свою дальнейшую судьбу с деревней. Уже здесь заметно, как разрушаются классические принципы «деревенского» текста. Деревня как сакральное пространство лишается границ, она обречена на гибель – отдана молдаванам, которые «валят лес и вагонами отправляют в Молдавию»¹⁹⁶. По сути, продолжается тема, заявленная в «Пожаре» (1985) В. Распутина.

В повести «Бабушкин спирт» (2004) представлена картина уходящей гармонии, деревенский народ отравлен пагубным зельем, происходит разложение сакрального центра. Раскол деревенского пространства на два лагеря – трезвых и пьяных (условно напоминающий ад и рай), где одна сторона выживает за счет другой, – объясняется разрушением традиции, былого уклада жизни. Разложение соборности, цельности деревни приводит жителей либо к смерти, либо же к воссоединению и построению нового пространства, что и происходит в рамках повествования.

В рассказе «Фундамент» (2004) образ старинной русской деревни К. подается автором неоднозначно: с одной стороны, как традиционное жизненное пространство, где деревенская жизнь еще немного теплится: сохранились амбары, коровники, овощехранилища, русские избы, удивляющие своей «разномастностью». Автор канонично изображает картину расположения домовых построек: «Тесно тянулись один в другой

¹⁹⁵ Тарковский М. А. Избранное. С. 19.

¹⁹⁶ Там же. С. 7.

переходящие домики, едва разделенные воротами <...> высились хоромы <...> рубленые из мачтового сосняка»¹⁹⁷. С другой стороны, внимание рассказчика акцентируется на деталях, которые указывают на пограничное, гибнущее состояние «деревни», которая когда-то была столицей, сегодня это – «перевалочная база кержаков».

Тема кержаков, важнейшая в классическом традиционализме, профанируется. Сами старообрядцы, образы которых сакрализованы в творчестве А. Солженицына, В. Распутина, представлены как маргиналы: «Тут же бродили какие-то бородатые то ли бичи, то ли кержаки, то ли бичи, то ли бичи-кержаки»¹⁹⁸. Далее автор повествует: «То они пили, то вдруг не пили, и нужно было разбираться, по правде они не хотят пить или только притворяются, то были заняты на разгрузке, то на загрузке, то разувались, то обувались, то вязли в дразге с начальником <...> сидели и пили на пилораме в великом протесте и в великой оппозиции»¹⁹⁹. В поздней повести «Полёт совы» (2016) М. Тарковский вновь обратится к теме староверчества, покажет гибнущее положение носителей «древлей» веры.

В пространстве рассказа возникает образ «потусторонних», которые, как и переселенцы, будто «почивают» на руинах, развалинах. Деревня постепенно урбанизируется (деревенские улицы переполнены мотоциклами, машинами, тракторами), но пока еще не совсем утрачивает характеристики традиционного пространства – это еще не город, но уже и не деревня в ее исконном понимании. Е. Балашова именуется деревенское пространство в прозе писателя как «срединное»²⁰⁰. Сюда литературный герой является лишь на время – заготовить продукты, либо починить буран, это не идиллическое, но и не чуждое персонажу пространство. Сакральные границы деревни становятся проницаемыми, они размыкаются – в этот мир способны проникать иные.

¹⁹⁷ Тарковский М. А. Избранное. С. 92.

¹⁹⁸ Там же.

¹⁹⁹ Там же. С. 97.

²⁰⁰ Балашова Е. А. В. Шукшин и М. Тарковский: пространство идиллического героя. 2009. С. 50-57.

Все чаще в художественных произведениях М. Тарковского мы видим разделение деревни на две части: с одной стороны, это пространственное деление (например, Захребетное и Индыгино, разделенные между собой речной протокой), с другой стороны, ментальное («Деревню словно стекло сечет: по одну сторону пашут, а по другую – трава не расти. И не мешаются половины <...> и покажется, что угор-то лопнул из-за двоежизния»).

С хронотопом деревни у М. Тарковского связана поэтика «ушедшего времени», потерянной идиллии – это хронотоп национального прошлого. Одновременно в зрелых текстах мастера рассматривается перспектива сохранения деревенского пространства, воссоздание иных традиций – неслучайно автор вводит образ молодой женщины – труженицы, именно ей на хозяйственное попечение отдано деревенское пространство. В повести «Енисей, отпусти» М. Тарковский подчёркивает эту мысль: «В деревне каждый больше, чем просто мужчина или женщина, и острее раздел: та даль, что за оградой, – хозяйина, а та, что внутри, – хозяйкина, и чья бездонней – поглядеть. Если добытчик мужик, вся окрестность, как брага, на него работает, и к горловине дома стекается, а уж перегнуть ее да на любви-заботе настоять – это хозяйкино дело»²⁰¹. Образ молодой героини, которая сохраняет деревенский быт, становится сквозным в художественном мире писателя. К ряду таких героинь можно отнести Таню («Таня»), Валю («Замороженное время»), Ирину («Петрович», «Паша»). Этот тип героини противостоит в текстах М. Тарковского «безнравственным» женским образам, чье существование в городском мире измеряется пониманием материального («Девятнадцать писем», «Шыштындыр», «Енисей, отпусти»).

Таким образом, в прозе М. Тарковского мы видим картину разрушения деревенского топоса, одновременно автор демонстрирует и возможность сохранения традиционного быта через личные усилия героя-труженика. Художественное время в пространстве деревни (как и в тайге) циклическое, что обусловлено сменой времён года, подчёркивается трудовой идиллией,

²⁰¹ Тарковский М. А. Избранное. С. 286.

семейными заботами и домашним бытом. Образом-символом, свидетельствующим о цикличности народного бытия, является ледоход на реке, снежный сход в тайге. Природа и человек – два сосуществующих объекта, нераздельно связанные между собой. Однако, как мы уже ранее отмечали, циклическое время в прозе М. Тарковского местами сменяется кризисным – нарушается естественный цикл, человеческий и природный ритм.

Исследуя поэтику «раздвоенности» деревенского пространства в прозе М. Тарковского, стоит отметить, как различно художественное время: труд сопровождается циклическим временем, с пьянством и разгулом связано кризисное, эсхатологическое время, которое свидетельствует о вывернутости мира. Показательно это в повести «Бабушкин спирт»: «Жизнь давно превратилась в неравную войну трезвых и пьяных, и выходило, жить натрезвяк и при порядке беспокойно и неудобно»²⁰². Цикличность обусловлена, прежде всего, соприкасанием с почвой, она проявляется в созидании (возведении и строительстве домов, бань), подготовке к охоте и промыслу, в заботе ближних. Это важнейшие моменты человеческого миробытия, которые понимаются как преодоление суетного, знаменуют обращение к Вечности. Особо важен у М. Тарковского мотив преодоления смерти (кризиса), выраженный в единении человека с природой, либо в духовном наставничестве. Прерывание природного и трудового цикла связано с приходом иных фигур, способных разрушить традицию или соблазнить деревенский народ алкоголем («Бабушкин спирт», «Фундамент», «Ложка супа»).

1.2.2. Топос дома

В произведениях современной традиционалистской прозы дом выступает сюжетообразующим топосом, представлен как замкнутое, индивидуальное, сакрализованное пространство, тесно связанное с

²⁰² Тарковский М. А. Избранное. С. 255.

биографическим временем, которое протекает во внутренних пространствах салонов, комнат, домов, усадеб. А. Байбурин, рассматривая дом как микромодель мира, наделяет его высоким семиотическим статусом («знаковость» дома ставится выше его «вещности»), отмечает: «Дом может быть “развернут” в мир и “свернут” в человека, если при этом не будут нарушены правила соответствия»²⁰³. С понятием дома как особой мифопоэтической категорией связаны символические контаминации художественного пространства «своего-чужого», «иномирия», «границы», «центра»²⁰⁴. Особенно убедительным это видится в классических текстах «деревенщиков», уже начиная с эпического рассказа А. Солженицына «Матрёнин двор». В данном ряду – «Последний срок», «Прощание с Матерой», «Изба» В. Распутина, «Последний поклон», «Царь-рыба» В. Астафьева. В «деревенской прозе» изба – центр мироздания, средоточие крестьянской жизни.

Хронотоп дома в современной прозе представлен в нескольких художественно-эстетических контекстах: как жилище и религиозная обитель, как модель патриархального крестьянского мира, символизирующая традиционный уклад жизни, как образ современной России (антидом) – коммунальная квартира или общага²⁰⁵. Стоит отметить, что уже в текстах писателей-«деревенщиков» актуализирован мотив разрушения крестьянского космоса, гибели дома – изба перестает быть «охранительным» пространством, утрата «родового» гнезда становится знаковой приметой времени. Подобными мотивами пронизано повествование А. Солженицына («Матренин двор»), В. Распутина («Прощание с Матерой», «Изба», «Пожар»), В. Астафьева («Последний поклон»), Б. Екимова («Холюшино подворье»). С хронотопом дома связан мотив ухода/возвращения, в этом заключается экзистенциальный смысл образа дома в рассказе «Изба». Если в

²⁰³ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 11.

²⁰⁴ Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Н. В. Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 251-293.

²⁰⁵ Ковтун Н. В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск, 2009. С. 435-473.

материально-реальном плане уход Агафьи из дома неизменно связан с её смертью, то мотив возвращения выражен в идее воскрешения, в восстановлении связи с родом, обретении нового основания. В «Пожаре» Сосновка (в значении общего дома) представляет собой временное пристанище бивуачного типа, наделяется маргинальными чертами.

Сельский дом является идеальным жилищем для персонажей раннего В. Шукшина. Однако уже в зрелой и поздней прозе автора, маркированной поэтикой «перелома», наблюдается деградация крестьянского уклада жизни. Дом перестаёт быть центром притяжения – образ опустошенного дома становится знаковым в произведениях писателя²⁰⁶. В одном из своих центральных произведений «Любавины» писатель обращается к образам героев, с которыми, собственно, и связана идея уничтожения дома как основы мироздания, образы маркируют черты «вывернутости», инфернальности. Местный активист Яша Горячий дважды палит дом своего отца – сельского священника.

Если в первой книге «Последнего поклона» В. Астафьева мы видим идиллическое изображение пространства дома, связанное непосредственно с детством героя, то в последующих главах повествования топос дома утрачивает сокровенную семантику – появляются образы казённого дома, куда попадает Витя Потылицын в поисках лучшей доли вместе с отцом и мачехой («Без приюта»). Категория дома в астафьевской поэтике приобретает амбивалентное значение: с одной стороны, это классический, патриархальный дом, символизирующий национальный уклад жизни, дом Бабушки, с другой, пространство, подвергнутое насилию, разрушению, по сути, антидом. Герои Астафьева пытаются обрести почву, находятся в

²⁰⁶ См.: Куляпин А.И. Концепт «дом» в прозе В. М. Шукшина // От текста к контексту. 2013. № 1. С. 73-77; Крыша над головой: хронотоп дома // Семиотика художественного пространства В. М. Шукшина. Барнаул: АлтГПУ. 2016. С. 7-13.

постоянных поисках нового основания, а потому неизменно актуализируется хронотоп пути, тесно связанный с воссозданием иной судьбы²⁰⁷.

В прозе Б. Екимова также звучит тема разрушения деревенского уклада жизни. Основными приметами кризисного хронотопа в авторском повествовании становятся образы «старой кухни», «старого погреба», «старого сарая», на крестьянский двор приходит «пора запустения» – «трава забвения полонит <...> старый дом»²⁰⁸. Сам же писатель убежден, что сохранить образы минувшего возможно лишь в памяти живущих. Топос дома в художественном мире писателя рассматривается как тип «воспоминательного пространства»²⁰⁹.

В произведениях М. Тарковского хронотоп дома рассматривается неоднозначно. С одной стороны, он выписан автором в традиционном аспекте – как сакральное миропространство – место жизни персонажа, которое нередко изображается разрушенным, гибнущим. С другой стороны, дом у Тарковского наделяется характеристиками маргинального, профанного мира, чья отличительная особенность в том, что он топохроничен (менее связан с закрытым пространством). Традиционное понимание дома в прозе писателя нивелируется, появляется образ «природного» дома, «универсума», воплощенный в топосе сибирской тайги.

Классическое изображение крестьянского дома дано в ранней прозе писателя: в рассказах «Ледоход», «Замороженное время», «Петрович». Семантика дома сопрягается здесь с семейной гармонией: «Петрович хорошо помнил эту последнюю ночь, проведенную с Ириной и Павликом. Дети спали. Маленькая лампочка от батареи “бакен” освещала беленые стены. Павлик с Ириной тихие сидели на лавке, на табуретке стояла гармошка»²¹⁰. Белёные стены и гармошка – своеобразные атрибуты деревенского дома,

²⁰⁷ Ковтун Н. В. Мотивы дома и пути в повести В.П. Астафьева «Перевал» // Литература Урала: История и современность. Вып. 5: Национальные образы мира в региональной проекции. Екатеринбург, 2010. С. 258-271.

²⁰⁸ Екимов Б. П. Сочинения. В 3 т. Волгоград: Издатель, 2000. Т. 1. С. 458.

²⁰⁹ Савина Л. Н., Тропкина Н. Е. Пространство дома в поэзии Н. Рубцова и в прозе Б. Екимова // Известия ВГПУ. 2009. № 10. С. 147-150.

²¹⁰ Тарковский М. А. Избранное. С. 9.

символизирующие домашний уют, идиллию в избе. Подобным образом изображает М. Тарковский дом Сергеича в повести «Фундамент» (2004): «Дома здесь были не утло-северные, рубленные под экономию дров и с оглядкой на время, отнятое от охоты, а как в размашистой и обжитой Сибири – огромные, с воротами, с громадным крытым двором <...> Из двора шла дверь и в избу, и в отдельную избенку – кухню-горницу, где готовили и ели <...> Беленая, с лавками и телевизором, кухня смотрелась лучше иного дома, но совершенными хоромами была сама изба <...>»²¹¹.

Изда в творчестве М. Тарковского может рассматриваться как пространство перехода героя в идиллическое, что неизменно подчеркивает значимость топоса дома. В ранней повести автора «Ложка супа» (1998) в пределах избы осуществляется путешествие во времени: Парень и его мать, тётя Граня Хохлова, вспоминают прошлое, буквально переживая его заново, при этом реальное время действия в произведении приостанавливается, замораживается – происходит условное возвращение героев во времена Славкиного детства: «Э-э-з-э, – пропела мать, будто уплывая далеко-далеко, – сына мой не видит ничего <...> они так и сидели рядом в будто остановившемся времени»²¹².

Подобное явление перехода видим и в повести «Фундамент» (2004), где происходит символическая подготовка к смерти. Отверженный Ванька, которого Федор приуготовил к отъезду в город (в мифопоэтическом контексте это означает переход в инобытие, смерть), показан в пограничном (переходном) состоянии, он даже просит своего приятеля «отправить его почеловеччи», как в христианской традиции в последний путь провожали умерших: «Вернувшись в избу и отдышавшись, он надел чистые брюки, рубаху и носки и замер, готовясь к главному <...> Последние часы Ваня уже не пил и, расслабленно всплывая из запоя и пребывая в тихом упадке сил, медленно входил в берега и светлел изнутри. <...> Фёдор зашёл к Ване, тот

²¹¹ Тарковский М. А. Избранное. С. 88.

²¹² Там же. С. 235.

лежал настолько неподвижно и тихо, что мысль “А что, если он вдруг умрет?” – пришла сама собой, как естественное и нестрашное продолжение»²¹³.

В прозе писателя, однако, дом может описываться и как временное пристанище героев, появляются соприродные ему топоры бани, склада, кочегарки, мастерской, наделенные семантикой пограничного, профанного места. Так своё пространство обустроивает Дед («Дед», 2001): «Дед жил в старой промхозной конторе среди запчастей от моторов, “друзб” и телевизоров, собираемых им по всей деревне. Потом привез с конюшни старый срубишко “на баню”, обил его изнутри вольерной сеткой со зверофермы и обмазал цементом. Кончилось тем, что он в нем и поселился. “Баня” была намного удобней, чем прежняя контора, называвшаяся теперь у него “складом” <...>»²¹⁴. В школьную кочегарку перебирается Петрович («Петрович»): «<...> В кочегарке было тепло и спокойно, можно было что-нибудь делать для дома»²¹⁵. В брусовой баньке, рядом с материнским домом, живет Парень Славка («Ложка супа»). Это пространство из тех, «что строятся для мытья, а потом становятся постоянным жильём»²¹⁶. В крошечной бане на краю деревни живёт бич Борька («Лес»). В «квартире», пропитанной въедливым табачным дымом и перегарным запахом, проживают Страдиварий и Петька («Фундамент»): «Братья бывали здесь редко, на лето переселялись к матери»²¹⁷. Переселение из чистых, просторных изб в кочегарки и баньки – знак разрушения патриархального уклада, поиск новых оснований бытия.

В ряде произведений зрелой прозы писателя образ дома десакрализован, становится местом блуда, разврата, греха. Хронотоп дома лишается своей архетипической знаковости, идеализированной в древнерусском Домострое. Разрушение традиции приводит к уничтожению

²¹³ Тарковский М. А. Избранное. С. 121.

²¹⁴ Там же. С. 58.

²¹⁵ Там же. С. 4.

²¹⁶ Там же. С. 213.

²¹⁷ Там же. С. 101.

дома как основы крестьянского мира. М. Тарковский вводит образ «вечно пьющей избы», «бедовой избёнки» – пространства, где творится грех, совершается блуд («Каждому своё», «Бабушкин спирт»). Само слово «избёнка» предполагает маленькое, жалкое пространство, где жизнь не сохраняется, герои не защищены от внешних обстоятельств – дом лишается основной функции защиты, оберега.

Особое значение в рассказе «Каждому своё» (2003) приобретает хронотоп дома, лишённый сакральности внутреннего пространства, приобретающий иную, греховную семантику. В первой части рассказа действие разворачивается в двух домах: первоначально в доме Шубенковых (где происходит застолье), затем действие переносится в дом Коли Толмачёва (где происходит событие измены/блуда). Дом предстает как обитель греха, утверждается образ перевернутого/разрушенного дома-мира. Прежде всего, это связано с Раей, её образ вписан в парадигму соблазна: «<...> но вскоре она вернулась, наряженная и накрашенная. На лице улыбка и выражение решимости. Черная кофта с низким воротом. Подведённые глаза, ярко-малиновые губы, запах духов»²¹⁸.

Образ Раи воплощает тип «злой жены»²¹⁹: красота ее лишь телесна, связана с мотивами обольщения. Образ героини связывается с мотивом горя, несчастья, ожидания беды. Внешняя красота в традиционных текстах отнесена к сфере «нечистого», дьявольского. Акт «решимости», рассматриваемый в данном контексте как «мысль о совершении греха», становится причиной признания женщины, она не боится раскрыть перед мужем распутный замысел: «Сейчас пойду вот и Толмачёву отдамся!»²²⁰. «Порочное» действие происходит уже в доме Коли Толмачёва, куда Рая приходит, чтобы соблазнить соседа. Автор подробно описывает сцену

²¹⁸ Тарковский М. А. Избранное. С. 44.

²¹⁹ Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы XI-XX веков (Архетипы русской культуры). Красноярск: КрасГУ, 2006. 243 с.

²²⁰ Тарковский М. А. Избранное. С. 45.

измены, выстраивает художественное повествование не только на физическом, но и психологическом уровне.

Непосредственное значение в рассказе имеет поэтика запаха, связанная с малиновыми духами и бензином. Показательна фраза, произнесённая одним из присутствующих персонажей, иронично раскрывающая «семейную идиллию» Шубенковых: «Она его духами, а он её бензином»²²¹. Отметим, фраза становится ключевой для повествования: с поэтическим образом духов и бензина связаны два ключевых события в тексте – измена и пожар. Событие измены происходит параллельно начинающемуся пожару, отчасти предваряет, провоцирует его. Неслучайно Коля Толмачёв позже размышляет: «Если б вышвырнул её, как собаку, или отвёл бы домой – ничего бы не было, ни этого зарева, ни остального»²²². Коля, очарованный, обольщенный телесной красотой женщины, поражен наваждением, находится в состоянии духовной болезни, недуга.

В повести «Бабушкин спирт» (2004) вводится образ «вечно пьющей избы», где сутками пропадала дочь хозяйки – пьяная Галька: «На бабы-Нюрины девятины Галька набралась и к ночи оказалась в одной бедовой избёнке. Там, совсем пьяная, валялась в темноте, и кто-то ею пользовался»²²³. Событие поминовения сопровождается «греховными» актами: пьянством, разгулом, блудом, что неизменно свидетельствует о вывернутости мира, порочном сознании персонажей. Заметим, что ещё в ранней повести «Ложка супа» семантика дома как традиционного топоса сохраняется – жилище Парня (старая баня), где он вместе со своими приятелями пьёт, совершает блуд, отделена от домашней, сокровенной обители матери. Пространство бани, где находится Славка, контрастирует с материнской избой по принципу: «светлое»/«темное», «праведное»/«грешное», «чистое»/«грязное». Символично, что именно в пространстве дома мать кормит сына ухой и, словно причащая, возвращает его к жизни.

²²¹ Тарковский М. А. Избранное. С. 48.

²²² Там же. С. 52.

²²³ Там же. С. 265.

Одним из ключевых в прозе писателя является образ лесной избушки. Это сокровенное пространство охотника, где герои проводят большую часть своего времени. Избушка прямо соотносится с хозяйственным бытом охотника-промысловика: для персонажа Тарковского местом постоянного обитания становится не деревенский дом (как это означено в классической «деревенской прозе»), а охотничья изба в тайге. Нередко этот топос коррелирует с мотивом судьбы. В рассказе «Каждому своё» Коля размышляет: «Всегда странно на чужом участке, в чужих избушках <...> с одной стороны, интересно, что как сделано – у каждого все по-своему, а с другой, будто вторгаешься в чью-то тайну, через это окно – будто Пашиными глазами на жизнь глядишь»²²⁴. В структуре художественного мира писателя топос охотничьей избушки наделяется ценностным значением, причем особую значимость приобретает не столько внешнее описание избушки, сколько внутренняя атмосфера пространства, подчеркнутая особым убранством, мотивом избранности, мужественного одиночества.

В рассказе «Васька» (1993) молодой охотник, сидя в избушке, наблюдает убранство помещения: «Всегда есть в подобном свете что-то старинное, торжественное и очень отвечающее атмосфере той непередаваемой праведности, которая сопровождает одинокую жизнь охотника <...> Он смотрел на смуглые стены избушки и восхищался, как ладно срублён угол. <...> И росла в нем безотчетная гордость за свою жизнь, <...> за ощущение правоты, которое дается лишь тем, кто погружен в самую сердцевину бытия»²²⁵. В рассказе «Паша» (2003) автор продолжает традицию идиллического описания жилища охотников, подчёркивая их сложившийся хозяйственный быт: «Избушка была забита свеженаколотыми дровами, на столе стояла пол-литровая банка с повидлом, сгущёнка, лежали папиросы, на

²²⁴ Тарковский М. А. Избранное. С. 56.

²²⁵ Там же. С. 36.

нарах – расстеленные одеяла, всё было как в доброй каюте для доброй дороги»²²⁶.

Подлинным домом (сакральным центром) для главного героя становится тайга. Означенный хронотоп приобретает онтологический статус. Именно так это пространство воспринимает Прокопич («Енисей, отпусти!»), у которого все главное в жизни свершается именно в тайге. Неслучайно в фильме «Замороженное время» писатель благодарит свою бабушку Марию Ивановну Вишнякову, которая его подвигла к новой жизни, отправив на Енисей, «где я искал красоту тайги, а нашел гораздо большее – дом». С образом дома как открытого, незамкнутого пространства²²⁷ в широком понимании устойчиво связан образ Сибири – особенно знаменательно это в рассказе «Где ты, Россия?»: «Пустая дорога. Наконец, настоящие сибирские деревни. Все по-домашнему до какой-то кажущейся полусонности»²²⁸. В другом значении с домом соотносится образ деревни («Фундамент») или тайги («Енисей, отпусти!», «Стройка бани»).

Итак, топос дома в его традиционном осмыслении в прозе писателя не изживает себя, но уточняется, приобретает широкий художественный смысл. Так, происходит не просто семантический переход от сакрального к профанному, но писатель утверждает выход из маргинального пространства (которое уже наполовину открыто) в универсальное, метафизическое. Слитность души человека с Домом-природой и является важной идеей в творчестве писателя.

1.2.3 Топос города

Для классической «деревенской прозы» характерен интерес к противостоянию города и деревни. Если деревня предстает сакральным,

²²⁶ Тарковский М.А. Замороженное время. Новосибирск, 2009. С. 106.

²²⁷ Хазанкович Ю. Г. Художественные хронотопы в прозе малочисленных народов Севера (к постановке вопроса) // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. 2007. № 2. С. 77-81.

²²⁸ Тарковский М. Где ты, Россия? // Наш современник. 2003. № 9. С. 109.

идиллическим и утопическим пространством²²⁹, то город является кризисным, «чуждым» топосом, их противопоставление носит более ментальный характер, нежели географический. Особенно остро намеченный конфликт «городского/деревенского» маркируется в произведениях зрелого и позднего традиционализма (тексты В. Распутина, позднего В. Шукшина, В. Астафьева, В. Личутина, Б. Екимова), присутствует в текстах неотрадиционализма (произведения Р. Сенчина, А. Дмитриева, О. Павлова). Отъезд в город для поэтики «деревенской прозы» неизменно связан с опасностью, искушением, отказом от исполнения предначертанной судьбы.

А. Разувалова по этому поводу замечает, что антитеза естественно-природного мира деревни и унифицирующей городской цивилизации остаётся востребованной для последователей «неопочвеннического» традиционализма, для сторонников «преемственности и неделимости русского времени». Однако, как дальше замечает исследовательница, этот конфликт для современной культуры и литературы остаётся штампом, мотивно-стилистическим стереотипом, «отработанным» в позднесоветский период. Ведь уже сами писатели-деревенщики сомневались в правомерности оппозиции деревенской России и разлагающегося города²³⁰.

В художественной прозе М. Тарковского конфликт городского и деревенского, безусловно, сохраняется, однако выражен не так остро и существенно, как в произведениях ведущих представителей традиционалистского направления. Писатель «модифицирует стилистику прямолинейного столкновения города и деревни»²³¹. Относительно пространства тайги (или деревни) топос города необходим М. Тарковскому как некий «социокультурный негатив»²³², в своих произведениях автор разворачивает целый спектр антиурбанистических мотивов: город

²²⁹ Ковтун Н.В., Степанова В.А. Легенда о граде Китеже в прозе современного традиционализма // Национальные мифы в литературе и культуре: монография. Под ред. Э. Козак. Седльце, 2017. С. 73-89.

²³⁰ Разувалова А. И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 555.

²³¹ Там же. С. 558.

²³² Там же.

представлен как обман, иллюзия, наваждение, герой испытывает тяжелые чувства: от страха и чуждости до усталости и равнодушия («Замороженное время», «Енисей, отпусти!», «Тойота-Креста»). Но актуальным для художественной поэтики писателя остается проекция «города/деревни» на систему взаимоотношений центра и периферии.

Итак, проблема городского и деревенского в творчестве сибирского писателя сохраняется и развивается. В повести «Стройка бани» (1998) с образом города связан образ «блудного сына» Серёги. В центр повествования выдвигается конфликт «отцов и детей». Сын покидает отчий дом, уезжает из деревни, надеясь обустроиться в городе, отец (Иваныч) остаётся в тайге с верой в то, что сын одумается и возвратится домой. Интересно, что отчество старика указывает на связь с родом, в то время как сын наделяется лишь именем, отчества он лишен. Серёга поселяется в городском общежитии, что художественно символизирует временное пристанище, жизненный перекрёсток. Сын лишён надежды на самостоятельность, стабильность, устойчивость. Уже в начале произведения прослеживается слабость Серёги – он часто обращается к отцу за помощью.

Жизненная философия героя крепится на том, что свободным человек может быть, когда у него много денег. Размышления Иваныча противопоставлены суждениям сына: отец считает, что свобода – это когда все умеешь и ни от кого не зависишь. Именно это чувство независимости – ключевое для персонажей-охотников, считающих себя хозяевами своей земли и мира только в тайге, где все зависит от собственной силы, сноровки, выдержки, а не от изменчивой воли государства. Ведущий в повести «Стройка бани» – индивидуально-личностный конфликт отца и сына, в основе которого лежит проблема понимания свободы и ответственности за сделанный выбор. На этом фоне и выражено противостояние центра и периферии. Письмо, которое приходит Иванычу от Серёги, тревожит душу: «

<...> Иваныч старался не думать о том, что его сын уже несколько лет живёт в городе, живет совсем по-другому»²³³.

В восприятии самого автора город представлен Другим, иным – подобное семантическое определение у М. Тарковского будет встречаться и в текстах 2000-х годов («Замороженное время», «Фундамент», «Петрович», «Енисей, отпусти!»). Автор отмечает, когда Серёга собирался уезжать, он готовился к другой жизни. Стоит отметить, что семейный конфликт, который разгорается у отца с сыном, не принимает в тексте большого масштаба, со временем даже ослабевает. Когда Иваныч и Серёга в очередной раз спорят о труде, о человеческом предназначении, для отца спор уже становится пустым, бессмысленным, для сына он тем более не имеет никакого значения. В повести город не является местом действия, данный топос вообще никак не присутствует в границах художественного произведения, однако образ городской цивилизации, представление о ней как инопространстве складывается у читателя на основании истории Иваныча и его отношений с сыном. Серёга не принимает отцовское наследие, меняет свою жизнь – вместе со своим приятелем начинает торговать сцеплениями от маленьких японских грузовичков. Известно, что торговля для природного человека – занятие чуждое, маргинальное, означающее потерю жизненного ориентира. Мотив торговли у М. Тарковского является одним из ведущих – герои продают машины («Гостиница “Океан”»), пытаются подзаработать на жизнь («Замороженное время»), некоторые и вовсе видят в этом смысл своей промысловой жизни («Каждому своё», «Осень», «Охота», «Лес», «Бортовой портфель», «За пять лет до счастья»), персонажи-интеллигенты уезжают в город, чтобы опубликовать/продать издательству свои творческие труды («Лес»).

А. Давыдова полагает, что противопоставление «деревня-город» в художественном мире Тарковского соотносится с определением «настоящее-

²³³ Тарковский М. А. Избранное. С. 145.

ненастоящее»²³⁴. Мишурой кажется московская жизнь автору дорожного дневника «Где ты, Россия?»²³⁵, весьма некомфортно в городе чувствует себя со своей возлюбленной Гошка Потеряев («Замороженное время»). Неприятие городской суеты испытывает Иваныч («Стройка бани»), убежденный в том, что настоящая жизнь протекает лишь на земле, когда чувствуешь под ногами почву. Герой повести «Енисей, отпусти!» Прокопич считает «другую» (городскую) жизнь «унизительно-рациональной», требующей постоянной опоры в чем-то подлинном. А. Давыдова рассматривает эту оппозицию и в соответствии с антиномией «небо-земля»²³⁶. Сам герой, находящийся между землёй и небом, воспринимает мир как «парадоксальное сочетание противоположностей», представляемое в сознании повествователя единым целым. Вспомним эпизод, когда Гошка Потеряев («Замороженное время») в тайге смотрит в морозное небо, наблюдает след, оставленный самолетом, и думает о близости «к бескрайним таежным пространствам теплой кабины с приборами или салона с ухоженными пассажирами»²³⁷.

Отъезд героев М. Тарковского в город или уход из деревни тесно связан с проблемой выбора, темой судьбы. Как правило, другой жизни ищут дети, а старики остаются на своей земле, выступают «хранителями» своего пространства. Отказ от деревенского быта или таёжного промысла воспринимается как неизменная черта кризисности. Город (или другое, по теории Ю. Лотмана, «не-пространство») меняет персонажей, иногда наделяет маргинальными характеристиками («Петрович», «Замороженное время»).

Природу маргинальности в повествовании «Петрович» создает ситуация конфликта – герой чувствует разлад с жизнью, который определяется как крайняя социальная и духовная граница. Петрович, «разругавшись с бабой», решает покинуть Бахту и вернуться на малую

²³⁴ Давыдова А. В. Образ русской природы в творчестве Валентина Распутина и Михаила Тарковского // *Время и творчество Валентина Распутина*. Иркутск, 2012. С. 247-257.

²³⁵ Тарковский М. Где ты, Россия? // *Наш современник*. 2003. № 9. С. 104-111.

²³⁶ Давыдова А. В. Образ русской природы в творчестве Валентина Распутина и Михаила Тарковского // *Время и творчество Валентина Распутина*. Иркутск, 2012. С. 254.

²³⁷ Тарковский М. А. *Избранное*. С. 123.

родину – на запад, где он похоронил мать, оставил свою первую семью. Нередко в художественной традиции малая родина выступает «обетованной» землей, которая помогает герою найти свое истинное счастье, призвание, дарует ему новую жизнь. Однако в случае с Петровичем этого не происходит: «Потаскавшись по чужой жизни, от которой давно отвык, он вернулся назад первым же теплоходом»²³⁸. Разложение сакрального миропространства, оставление дома/земли – священной территории – приводит к разладу с жизнью. Путешествие по чужбине не помогает герою найти себя, самоопределиться. Герой изначально заявлен как маргинал, странник, «чувствующий на себе печать неисправимого одиночества, бичевства...»²³⁹. Он стоит перед выбором, находится на перепутье: «То, что где-то там, далеко, была родина Петровича, и грело его, и наоборот, мешало, раздваивало». Постоянные скитания (из истории судьбы Петровича мы узнаем, что он работал трактористом по разным экспедициям) определяют кочевой образ жизни. Уход из родного дома с родовой земли утверждается как смерть героя, переход его в неизведанное пространство, из Сибири он направляется на запад, отказ от таёжного промысла расценивается как символическая смерть («Петровичу показалось, будто его хоронят заживо»). Петрович осознает, что ему не найти счастья на стороне: «Уезжая из Бахты, [он] в глубине души понимал, что лучшей жизни у него уже не будет...»²⁴⁰. Сюжет произведения закольцован: возвращение героя на родину, обращение к первосмыслам, к истокам народного бытия у М. Тарковского – закономерность. Финальная сцена возвращения героя маркирует конец скитальчества, предвещает начало новой жизни, хотя заключительные строки повествования все же утверждают его «промежуточное» положение. Решение, к которому приходит Петрович, – начать жить заново: «К бабе не вернусь, поживу у Павлика, а потом дом срублю»²⁴¹.

²³⁸ Тарковский М. А. Избранное. С. 341.

²³⁹ Там же.

²⁴⁰ Там же.

²⁴¹ Там же. С. 10.

В рассказе «Замороженное время» с целью подлечиться в город уезжает Валентина. Однако героиня задерживается в Красноярске, чтобы подзаработать – она занимается торговлей. В ходе повествования образ героини трансформируется, задается иной тип (в восприятии Гоши Валька представляется «далекой», «чужой», «недоступной»), в конце произведения писатель, однако, возвращает былой облик деревенской Вали, вернувшейся на Родину. Так автор реализует идею цикличности бытия – ориентация на временной модус позволяет выразить основную авторскую мысль о том, что все должно быть на своем месте. Валя вернется в деревню, спасет замерзающего в тайге Гошу, и уже в финальной позиции произведения зазвучит тема упорядоченности: «все, без чего нельзя было жить, было, наконец, подтянуто к дому»²⁴².

Как и у раннего В. Шукшина, в творчестве М. Тарковского шанс на возвращение героям дается, однако не всем персонажам этот шанс необходим. Например, Серёга («Стройка бани») осознанно уезжает из деревни, выбирает другую жизнь – охота становится для него «не потомственным и всепоглощающим делом», а лишь «чудаческим дополнением ко всему остальному»²⁴³. Другой молодой герой Сергей («Петрович») также не намерен возвращаться в деревню, он устроился в Москве и теперь работает шофёром. В деревню или в тайгу возвращаются те герои, для которых труд на земле, таежный промысел осознаются как ценность, они проходят инициацию городом, однако не утрачивают связь с прошлым и готовы вернуться обратно: Валя («Замороженное время»), Петрович («Петрович»), Прокопич («Енисей, отпусти!»). Перед перспективой выбора не все герои сохраняют внутреннюю целостность, стойкость, силу духа. В. Степанова, обращаясь к раннему циклу В. Распутина «Край возле самого неба», утверждает, что сама перспектива выбора является чуждой,

²⁴² Тарковский М. А. Избранное. С. 138

²⁴³ Там же. С. 155.

искусственной, у распутинских тофаларов в заповедной стране нет выбора, что позволяет сохранить им свое природное пространство первозданным²⁴⁴.

М. Тарковский, вслед за В. Шукшиным, В. Астафьевым, показывает и неизбежность выбора как этапа взросления персонажа. Город в произведениях писателя предстаёт не только как место «мнимой» самореализации или самоутверждения, но и как пространство, где у героев появляется возможность заработать себе на хлеб, проверить себя. Охотники нередко уезжают в город, чтобы продать пушнину, рыбу, обменять хозяйственно-бытовые инструменты, купить технику. Мотив испытания городом – один из ведущих в прозе М. Тарковского. Эту проверку, как правило, проходят мужчины. Одни становятся маргиналами, они не находят оснований для дальнейшего существования в городе, но и не возвращаются домой, что свидетельствует о разрыве с домом, традицией, родом («Стройка бани»). Другие «испытываются» цивилизацией, но это лишь усиливает чувство сопричастности к отеческой земле («Петрович», «Енисей, отпусти!», «Замороженное время»). Женщина, если и испытывает подобное искушение, то недолго, она намеренно возвращается автором в пределы деревни, потому как именно с образом женщины тесно связана идея сохранения традиции.

1.2.4 Идиллическое пространство тайги

Природа является одним из основных концептов «деревенской прозы», занимает важное место в её эстетике. Г. Цветов утверждает, что отношение писателей-традиционалистов к природе не является «притворным восторгом», это есть ощущение «близости и родства»²⁴⁵. Н. Ковтун пишет: «Если в творчестве В. Распутина природа – хранительница вечных смыслов, соборна, то уже зрелый Астафьев видит и разрушительную силу стихии, ее равнодушие, порой опасность для жизни, культуры человека. Природный мир лишен этики, он – испытывающая, искушающая сила, перед которой

²⁴⁴ Степанова В. А. Хронотоп прозы М. Тарковского: переосмысление традиционализма. 2017. № 1 (39). С. 220.

²⁴⁵ Цветов Г. А. Тема деревни в современной советской прозе. Л., 1985. С. 28.

человек – не хозяин, ответчик»²⁴⁶. «Деревенская проза» обозначила важную дилемму, вставшую перед человечеством: уничтожение природы vs. самоуничтожение человека. Об этом рассуждает Т. Сапрыкина, выявляющая астафьевскую концепцию в понимании природы, от которой человек получит справедливое воздаяние: её можно уничтожить, но нельзя победить – уничтожение природы ведет к уничтожению человеческого в человеке. Есть только один верный способ взаимодействия с природой – путь сотворчества²⁴⁷.

В пространстве природного мира для М. Тарковского особенно значим топос тайги. В теории культуры лес понимается как «широко распространённый символ мира, противостоящий в качестве внешнего мира маленькому космосу раскорчеванной земли»²⁴⁸, он ограждает деревню от вмешательства извне. Т. Воробьева рассматривает пространство леса (в поэтике В. Белова и В. Шукшина) как сакральный хронотоп, который является «значимым элементом гармоничной системы сельского мира»²⁴⁹, автор прослеживает тесную взаимосвязь тайги и человеческого мира. Одновременно у В. Шукшина образ леса наделяется неоднозначной семантикой. Лес связывается с образом Руси, в которой есть всё: и благо, и заблуждение. Нередко он изображается инфернальным: это «предательский лес», «место галлюцинаций», «искушений», «ловушек», инициации²⁵⁰. У В. Распутина лес заметно «делится на деревья», таким образом, защита и граница не абсолютны, что свидетельствует о неустойчивости космогонии. В романе С. Залыгина «Комиссия» (1975) лес выступает сюжетобразующим конструктом, он явлен как место изобилия, защиты.

Если у В. Астафьева лес представлен как инициальное пространство, то у М. Тарковского тайга – храм и место отдохновения души, она явлена

²⁴⁶ Ковтун Н. В. «Деревенская проза» в зеркале Утопии. 2009. С. 389.

²⁴⁷ Сапрыкина Т. В. Природные образы-символы в повествовании в рассказах В. П. Астафьева «Царь-рыба» // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 4 (29). С. 265-269.

²⁴⁸ Энциклопедический словарь символов. М., 2003. С. 459.

²⁴⁹ Воробьева Т. А. Семантика русского леса в прозе В. М. Шукшина и В. И. Белова // Геопоэтика писателей Сибири и Алтая: сб. научных статей / отв. ред. А. И. Куляпин. Барнаул: АлтГПУ, 2016. С. 120-126.

²⁵⁰ Там же. С. 125.

«счастливым пространством» (Г. Башляр), здесь природа возведена в Абсолют, это «самый простой язык, на котором небо разговаривает с людьми»²⁵¹. Большая часть художественного повествования автора сконцентрирована на описаниях и изображении сибирской таёжной глуши, куда на постоянное поселение и отправляется герой для того, чтобы устроить свой быт. Тайга воссоздаётся художником как пространство, в котором персонаж обретает смысл собственного бытия, определяет жизненное предназначение, имеет возможность очистить душу от повседневной суеты.

Тайга наделяется и чертами идиллического топоса, где герой находит гармонию с собой и природным миром. А. Митрофанова замечает: «Мир, который создает Михаил Тарковский, – мир идиллический. Его главные составляющие: особенный хронотоп, признание природы как великого хозяина и родного дома, незыблемая крепость человеческих отношений, физический умелый труд, семейное тепло, свободное существование исполненного достоинства человека»²⁵². Исследовательница отмечает, что идиллия, выстроенная в прозе сибирского писателя, совпадает с положениями об идиллическом хронотопе, сформулированными М. Бахтиным: «Идиллический хронотоп представляет пространство, прикрепленное к родному дому; в этом ограниченном мире проходит жизнь нескольких поколений, незаметная смена которых снимает переживание трагизма бытия, связанное с осознанием быстротекущего необратимого времени и непреодолимое для индивидуалистического сознания»²⁵³. В идиллическом хронотопе время человеческой жизни вступает в циклическое, природное. Основными моментами идиллии, по М. Бахтину, становятся «рождение, труд, быт, любовь, семья, еда, питье и возрасты»²⁵⁴. Необходимым условием идиллической картины мира является земледельческий труд, через который реализуется реальная связь человека и

²⁵¹ Тарковский М. А. Избранное. С. 83-84.

²⁵² Митрофанова А. А. Идиллия Михаила Тарковского // Современность в зеркале рефлексии: язык-культура-образование. Иркутск: ИГУ, 2009. С. 432-438.

²⁵³ Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 158.

²⁵⁴ Там же. С. 159.

природы. Идиллия имеет своим основным содержанием повседневный быт, возвышает его до значимости бытия. Н. Беляева выстраивает условную модель этого мира: человек – дом – природа (космос) – человек. Таёжная деревня, по её мнению, является центром объективного пространства, воссоздаваемого писателем, становится идеальным топосом, где человек чувствует себя в гармонии с самим собой и всем миром²⁵⁵.

Вся художественная система писателя выстраивается на основании взаимоотношений – человеческих и природных. Пейзажи сибирской тайги нередко помогают раскрыть характер персонажа. Как и в художественном мире В. Астафьева, таёжное пространство у М. Тарковского поэтизируется, представляется как типичное, сибирское, русское. Сам принцип художественного повествования автора весьма близок астафьевской поэтике²⁵⁶. Пространство тайги, с одной стороны, замкнуто, изолировано, с другой, подчеркивается его ширь и безграничность. События, как правило, видятся не во времени (время у писателя – замороженное, остановленное, оно уподоблено вечности), они развиваются и мыслятся в пространстве. Отсюда события либо предельны (имеют свое завершение), либо циклизованны (повторяются вновь). Для М. Тарковского не столь важно, когда происходит действие. Мы не заметим у него упоминания конкретного исторического времени (за исключением некоторых произведений, где время условно, оттеняет читательские представления о развитии намеченных событий). Задача писателя – показать, как развивается личность в границах конкретного пространства (тайги, дома-деревни).

²⁵⁵ Беляева Н. В. Лирическое начало в прозе М. А. Тарковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уссурийск, 2009. С. 19.

²⁵⁶ См.: Смирнова А. И. Поэтика прозы В. П. Астафьева: дис. ... д-ра филол. наук. Уфа, 1982; Букаты Е. М. Поэтика художественного пространства в прозе В. П. Астафьева: автореф. дис. ... канд. ... филол. наук. Томск, 2002; Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Экология души: повествование в рассказе «Царь-рыба» // Современная русская литература: 1950-1990-е годы. Т. 2. 1968-1990. 2003. С. 108-113; Мартазанов А. М. Идеология и художественный мир «деревенской прозы»: В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев, Б. Можаяев: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2007; Субботкин Д. А. Конфликт «своего» и «чужого» мира в произведениях В. П. Астафьева как реализация бинарной и тернарной структур. Красноярск, 2007; Смирнова А. И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века. М., 2012. Крикливец Е. В. Художественный мир В. Астафьева и В. Козько: специфика пространственно-временной организации: монография. Витебск, 2014.

Герой М. Тарковского стремится создать собственное пространство – обрести точку опоры, вокруг которой он, в соответствии со своим жизненным опытом, выстраивает личностную философию, создаёт «иную» географию. Так и формируется идеология отшельничества, понимаемая как добровольный отказ от современной системы условностей, социальных догм²⁵⁷. Оказавшись на другой земле, герой пытается обжить новое пространство, «освятить» его и обустроить по собственным законам. Попытка выйти из хаоса цивилизации, осмыслить внутреннее «Я» в границах своего пространства, приводит к тому, что персонаж обозначает исходную (ценностно-поведенческую) модель и ее, как правило, пытается воспроизвести на новой территории. Тайга понимается как основание «нового мира». Сами эти поиски исхода из «гремливой цивилизации» роняют позицию М. Тарковского с классиками традиционализма.

У позднего В. Распутина поиски исхода будут связаны с расширением мира настоящего в пределы неназываемого, смерти, у В. Астафьева пространство леса (тайги) утрачивает идиллическую (утопическую) предначертанность – конструируется антиутопическая картина мира, оформленная мотивами опустошённости, сиротства, обездоленности, циклическое, природное время сменяется кризисным, эсхатологическим.

В художественном мире М. Тарковского, напротив, идиллическая парадигма восстанавливается. Жизнь в тайге протекает по иным законам, человек свободен от общественных устоев, подчиняется собственной внутренней логике. Здесь воскресают законы взаимовыручки, доброты. В фильме «Счастливые люди» автор, рассказывая про таёжное поселение Бахту, отмечает: «Есть на земле место, где нет ни автобусов, ни огромных домов, нет милиции, нет зарплат. Это место в центре нашей страны, на реке

²⁵⁷ В современной культуре актуализируется внимание к синонимичному явлению «дауншифтинга». Этим термином обозначается определённая индивидуальная человеческая философия «жизни ради себя», «простой жизни». Сам же М. Тарковский склонен говорить об «отшельническом» поведении своего героя.

Енисей. Люди здесь надеются только на себя и спрашивают тоже только с себя»²⁵⁸.

Подчеркнем, образ тайги в творчестве М. Тарковского представлен разнопланово. Тайга – *место производительного труда*, где герои – рыбаки, охотники, экспедиторы – осуществляют промысловый быт. Неоднократно в произведениях описываются процессы охоты, рыболовства – герои ставят и разбирают капканы, охотятся на дичь, добывают соболей, занимаются строительством собственного жилища. Практически в каждом литературном тексте мы сталкиваемся с сюжетным действием, когда персонажи занимаются обустройством тайги, «одомашнивают» природное пространство. Идея трансформации художественного пространства (природное → бытовое) осуществляется главным образом за счет поэтики художественной детали, описания инструментов и делопроизводства.

В рассказе «Вековечно» молодой охотник Митька Шляхов кладёт дюралевую заплату, колет торосы, строит печурки, охотится, рыбачит. Большая часть произведения посвящена детальному описанию промыслового труда. В другом произведении – «Каждому своё» – герой едет в тайгу, чтобы запустить соседский участок, добыть пушнины. В рассказе «Ледоход» М. Тарковский изображает труженицу тетю Надю: «Рыбачила она всю жизнь, девчонкой <...> не жалея рук, в бабьей бригаде, и сейчас, хотя уже “самолов не ложила”, а ставила только сеть под коргой, которую каждое утро проверяла на гребях...»²⁵⁹. Образ женщины, легко справляющей тяжелую мужскую работу, ставшей самой себе крепостью и храмом, характерен для зрелого В. Распутина, В. Личутина («Вдова Нюра»)²⁶⁰.

Изображению мужского труда в пространстве сибирской тайги писатель придаёт особое значение – этому посвящены рассказы «Васька» (1993), «Ветер» (1998), «Охота» (1999), «Лес» (2000), повести «Стройка

²⁵⁸ Счастливые люди [Видеозапись]. 2007. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bITelb4I_SY

²⁵⁹ Тарковский М. А. Избранное. С. 24.

²⁶⁰ Ковтун Н.В. Богатырь – юрод – интеллеktуал: к вопросу о трансформации образа праведника в поздних рассказах В. Распутина // Филологические науки. Науч. доклады высшей школы. 2015. № 1. С. 58-75.

бани» (1998), «За пять лет до счастья» (2001), «Замороженное время» (2003), «Енисей, отпусти!» (2003), «Фундамент» (2004) и др. Человек в художественном мире М. Тарковского оценивается по труду – это главная мировоззренческая ценность, что вполне укладывается в парадигму классического традиционализма. Труд утверждается как единственное, что придает устойчивость жизни, дарует душевное равновесие и свободу, делает человека независимым и свободным от иных социальных нужд.

Огромное художественное значение М. Тарковский придает именно таёжному быту персонажей, описанию инструментов, спецтехники, лодок, камусных лыж, буранов и прочих охотничьих орудий. Всё в произведениях автора не просто поэтизируется, но принимает высокое эстетическое значение. Мужики М. Тарковского словно «возвращают предметам их первоначальную святую функциональность – быть помощником человеку в познании и досотворении мира», они «стремятся к совершенству в овладении мастерством»²⁶¹. И. Каргашин, анализируя художественное творчество писателя, отмечает, что «здесь поражает не “закрученность” фабулы, не цепь выдуманных событий, но повседневность – каждодневное пребывание в мире природы и труда»²⁶². Главной задачей героя М. Тарковского становится добыть зверя, выбрать правильную сеть для рыбного улова, наколоть дрова для зимы, принести воды, накормить собак. Для писателя, как мы видим, значим сам процесс работы, не менее важен её результат. Как справедливо замечает А. Разуvalова, большие фрагменты прозы М. Тарковского «отданы скрупулёзному изображению процессов, технологий и предметов, которые сохранились в быту енисейских промысловиков (например, приспособления для вылова из воды подмытых лесин, изготовления юксов, бродней)»²⁶³.

²⁶¹ Митрофанова А. А. Идиллия Михаила Тарковского. 2009. С. 432-438.

²⁶² Каргашин И. А. «Великий лад с окружающим» художественный мир Михаила Тарковского // Aktuelle Aspekte der Erforschung und Vermittlung der russischen Sprache und Literatur: Materialien der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz in Halle (Saale) am 11. und 12. Oktober 2012. Seminar für Slavistik Philosophische Fakultät II Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Das Neue in Erforschung und Vermittlung des Russischen, Bd. 1. Schöneiche bei Berlin, 2013. S.205-216.

²⁶³ Разуvalова А. И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М., 2015. С. 553.

Овладение такими навыками в новом сообществе, по мнению исследовательницы, центральный момент его самоописания. Пространство тайги открывает «возможность выхода в метафизическое», что соотносит описание природного мира М. Тарковского и В. Распутина.

Тайга у М. Тарковского воссоздается и как *пространство инициации*. Герой-интеллигент покидает город, поселяется на лоне природы. Мужской труд на земле становится особым испытанием для персонажа, в новом, осваиваемом пространстве он меняет свой статус, принципы отношения к людям, животным, судьбе. Неслучайно М. Тарковский в финале рассказа «Охота» выражает надежду на возрождение, тайга представлена автором как мир, в котором «еще можно навести порядок своими руками»²⁶⁴, стать хозяином своей судьбы. Б. Екимов в «Холюшином подворье» показал процесс гибели «золотого хозяина», который оказывается лишним в деревне, смешным. М. Тарковский описывает обратный процесс – поиск героем места, где он может обрести точку опоры, дом.

Тайга нередко выступает как *пространство эстетического наслаждения, любования*. Поэтическое воспевание образа переходит не просто в любование природой, но в самолюбование – герой мыслит себя частью мироздания, выражает подлинную гордость за то, что он живёт в этом месте, его окружает природа в её первозданном виде. В каждом произведении писателя мы видим художественно-эстетические панорамы: пейзаж играет первостепенную роль в формировании сюжетного описания, образа героя, целостной поэтики текста. Вот каким предстаёт описание природы в рассказе «Каждому своё»: «Всё у избушки было засыпано, будто облито снегом. Затопив, Коля вышел с ведром на реку, глянул вдаль: жёлтое небо, плоские серые облака, плоская сопка, торосы в наплывах снега, белый лес». В рассказе «Туристы» приезжие немцы любят таёжную красоту: «А река с каждым поворотом только краше, скалы, камни, вода –

²⁶⁴ Тарковский М. А. Избранное. С. 67.

кристальнейшая»²⁶⁵. В «Осени» М. Тарковский заключает, что природа «любит труд, терпение, и не переносит жадности с верхоглядством <...> кто служит вечной красоте, тот не боится повторений»²⁶⁶. В очерке «Образы, которые нас охраняют» писатель отмечает: «Охота всегда была для нас поводом к разговору о главном, фоном для глубинного осмысления жизни, путёвкой в мир вечной красоты»²⁶⁷.

Тайга представлена как сакральный топос – *пространство исповедания, духовного очищения*. Это место воспоминаний, размышлений, пространство памяти. Неслучайно сюда приезжает Прокопич («Енисей, отпусти!») и предаётся семейным воспоминаниям, в финале герой приходит к мысли о раскаянии, признаёт свои ошибки, проходит своеобразный обряд причащения: «Прокопич встал в снег на колени и помолился, чтобы серебряно и легко отлила от души её уходящая нежность»²⁶⁸. В рассказе «Каждому своё» (2003) Николай после похорон своего друга уезжает на охотничий участок в лес, чтобы не просто заняться промыслом, но отвлечься от повседневного деревенского быта, последних скверных событий, с ним произошедших. Герой словно пытается переосмыслить всю свою жизнь, найти в ней особый, только ему данный смысл: «В тайге настроение не то, что улучшилось, просто остальное отошло, загородилось привычной обстановкой, ожиданием висящего припорошенного соболя»²⁶⁹. Сама сцена раскаяния, осознания совершенного греха (Николай соблазнился женой своего друга) возможна лишь в тайге: «И от этой несоизмеримости будто током прошло. Ведь значит простил! Значит, есть Он, есть, есть»²⁷⁰. В повести «Енисей, отпусти!» тайга воспринимается героем как рай: «Отъезд в тайгу представлялся огромными воротами, которые так окрепли и отстоялись

²⁶⁵ Тарковский М. Избранное. С.72.

²⁶⁶ Там же. С. 84.

²⁶⁷ Там же. С. 414.

²⁶⁸ Там же. С. 319-320.

²⁶⁹ Там же. С. 53.

²⁷⁰ Там же. С. 54.

в воображении, что казалось, когда он войдёт в них по-настоящему, сотрясут все его существо до самых глубин»²⁷¹.

Как заповеданный, идеализированный мир тайга отделена от города и деревни рекой и дорогой. Попасть сюда можно лишь избранным. В повести «Енисей, отпусти!» автор отмечает: «Енисей брал на духовное иждивение лишь тех, у кого выбора не было»²⁷². Любая встреча с тайгой становится событием долгожданным, радостным и одновременно психологически трудным, интимным. Неслучайно писатель проводит параллель образа тайги с образом женщины – это два главных архетипа, которые особняком стоят в его художественной системе. Ведь сам герой находится между ними, нередко разрывается, пытаясь определить своё истинное место: быть дома с любимой или быть в тайге. Вот как он размышляет по этому поводу в повести «Енисей, отпусти!»: «Есть две тайны в жизни – глубь женщины и даль пространства, и как ни тщишь – не пересечь их за горизонтом»²⁷³. В том же произведении М. Тарковский особенно тонко подходит к описанию встречи с тайгой: «<...> давила душу тревога и беспокоил вопрос, примет ли его тайга <...> Хотелось встретиться с ней глазами, убедиться, что признала»²⁷⁴.

Вбирая черты идеального, сакрального пространства, тайга изображается детально, реалистично, сохраняя вещественное, предметное наполнение (непосредственно в географическом аспекте). В сознании персонажей топос тайги зачастую представлен как *пространство мифологическое*, «душа универсума» и «воплощение абсолютной духовности». Означенный мифопоэтический образ берёт свое основание в легендах и сказаниях древних северных народов. И. Каргашин склонен полагать, что весь мир М. Тарковского «всецело очеловеченный и одушевленный»²⁷⁵. В повести «Кондромо» родство с природой, слиянность

²⁷¹ Тарковский М. А. Избранное. С. 283.

²⁷² Там же. С. 280.

²⁷³ Там же. С. 318.

²⁷⁴ Там же. С. 280.

²⁷⁵ Каргашин И.А. «... Великий лад с окружающим...»: художественный мир Михаила Тарковского. 2013. С. 208.

человека и Универсума выражено автором как метаморфоза: «Топорище срасталось с топором и питывалось срубленными избушками, ночами в тайге у костра, кулёмками, жердушками, разрубленным мясом, колотыми дровами и льдом, становилось тёмным, затёртым, восковым, насыщаясь настоем работы до самой сердцевины, делаясь бесценным и называясь уже вместе с лезвием Топором с большой буквы, и потеря его тоже была Потерей»²⁷⁶. В повести «Енисей, отпусти!» тайга становится Душой, которая «берет на иждивение», после долгой разлуки «принимает» и «признаёт» – это место, куда герой едет с надеждой и верой, что земля его пустит обратно.

Итак, тайга является ключевым хронотопом в художественной прозе М. Тарковского, в отдельных произведениях выступает сюжетным конструктом, символическим и поэтическим образом, конструирует авторское мировидение в целом.

1.2.5 Река и дорога как атрибуты переправы. Мифологема пути

В современной традиционалистской прозе река и дорога рассматриваются как топосы преодоления пространства. Для нас означенные хронотопы имеют немаловажное значение потому как, во-первых, они являются сюжетообразующими конструктами произведений М. Тарковского («Петрович», «Туристы», «Каждому своё», «За пять лет до счастья», «Енисей, отпусти!»), во-вторых, являются основанием деления литературных персонажей на «подвижных» (не принадлежащих конкретному пространству) и «неподвижных» (закрепленных за определенным пространством).

Река является одним из центральных образов-символов в текстах неопочвеннического направления, имеет сюжетообразующее архетипическое значение в структуре художественного произведения. Помимо значения границы, она усложняется семантикой перехода, наделяется функциональными характеристиками испытания, выступает аналогом

²⁷⁶ Тарковский М. А. Енисей, отпусти! Книга прозы. Новосибирск, ИД «Историческое наследие Сибири», 2009. С. 193.

инициации. Рассматривая образ реки в прозе В. Распутина, Е. Галимова отмечает «главное значение архетипа реки, вбирающее в себя множество частных значений – это река-жизнь – река есть воплощение полноты живой жизни, ее красоты, тайны, чуда, изменчивости и вечности; она соотносится с рождением, смертью и бессмертием»²⁷⁷.

У В. Шукшина топоним реки – своеобразный атрибут переправы, ярко выраженный древний универсальный символ, который обозначает «принятие важного решения, начало новой формы существования – рождение или смерть, отказ от одной формы и переход к другой»²⁷⁸. Река в произведениях писателя становится пространством, где покой соединяется с волей. Астафьевская концепция образа реки закреплена в архетипе потока жизни²⁷⁹. Хронотоп реки как один из важнейших структурных элементов повествования В. Астафьева наделяется архаическими, мифологическими признаками, как поэтическое пространство «будит в человеке архетипические чувства страха и преклонения перед природой, заставляет его самоопределиться, пересмотреть свои воззрения на мир»²⁸⁰.

Наиболее часто в прозе М. Тарковского мы встречаем изображение живописной реки, образ которой сопровождается характерными эпитетами: «живая», «прозрачная», «небесная», «чистая», «скалистая», «кристальная» и т.д. Здесь река представлена символом природного величия, устойчивости бытия. Само же мировосприятие М. Тарковского складывается, исходя из экзистенциальных понятий о свободе души: писатель указывает на то, что ему важно «передать ощущение Енисея и какой-то внутренней свободы,

²⁷⁷ Галимова Е. Архетипический образ реки в художественном мире В. Распутина // *Время и творчество В. Распутина*. Иркутск, 2012. С. 98-109.

²⁷⁸ Фром Э. *Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов* // *Душа человека*. М., 1992. С. 259.

²⁷⁹ Сапрыкина Т. В. Природные образы-символы в повествовании в рассказах В. П. Астафьева «Царь-рыба» // *Мир науки, культуры, образования*. 2011. № 4 (29). С. 265-269.

²⁸⁰ Букаты Е. М. *Поэтика художественного пространства в прозе В. П. Астафьева*. Томск, 2002. 197 с.

добраться до сердцевины собственного взгляда на жизнь, очистить себя <...> схватить ощущение какого-то ветра этой жизни»²⁸¹.

Архетип реки у М. Тарковского тесно коррелирует с началом новой жизни, подсвеченной, как правило, традиционным образом-символом – ледоходом («Вековечно», «Ледоход»). По мнению Н. Лейдермана, «“Река жизни” – это ёмкий образ, уходящий корнями в мифологическое сознание». Подобно В. Астафьеву, у М. Тарковского река явлена «наглядно-зримым воплощением всего устройства бытия, всех начал и концов, всего земного, небесного и подземного, то есть целой космографией»²⁸². Писатель даже называет главную реку по-астафьевски: «Анисей-батюшко», так автор возвращает современного читателя к природным истокам, расширяя, тем самым, масштабы художественного мира до космогонических пределов. К примеру, Н. Беляева отмечает особое отношение к Енисею как к «источнику животворительной влаги»²⁸³, что аналогично представлению героев В. Распутина о живой воде как охранительной и спасительной силе.

В ранних и зрелых текстах М. Тарковского река выполняет функцию границы и переправы – она разделяет городское, деревенское и таёжное пространство. Нередки случаи, когда река условно делит охотничьи участки в тайге. Так, в рассказе «Вековечно» участки персонажей – Митьки и дяди Толи Попова – находятся на разных берегах таёжной реки. Вспомним, как возмущается старик, увидев молодого охотника на своей территории: «Мне тот берег отвели... Убир-р-ай капканья к едрене матери»²⁸⁴. По реке из города обратно в деревню возвращается Прокопич («Енисей, отпусти!»). На теплоходе до Бахты из Красноярска добирается Петрович («Петрович»). По

²⁸¹ Гордиенко Ю. Михаил Тарковский: «Схватить ощущение ветра» // Деловой журнал «Финанс» / Беседовала Ю. Гордиенко. № 32. 20-26 октября 2003. URL: <http://fd.ru/articles/63857-mihail-tarkovskiy-shvatit-oshchushchenie-vetra>

²⁸² Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968-1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 108.

²⁸³ Беляева Н. В. Лирическое начало в прозе М.А.Тарковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уссурийск, 2009. С. 20.

²⁸⁴ Тарковский М. А. Избранное. С. 11.

реке в город собирается переправиться Ванька, река – переправа, по которой можно сплавить сруб будущего дома («Фундамент»).

Помимо географической / физической границы река уподобляется пространству перехода. В повестях «Фундамент», «Енисей, отпусти!» река явлена проводником в иное пространство (смерти, откровения), где жизнь герою кажется наполненной истинным смыслом: «Енисей, выбираясь из города, начинался постепенно, ширясь с каждым днём дороги, и, словно щадя, забирал душу постепенно <...> всё казалось огромными пространствами для счастья, куда можно вместиться своей кубатурой <...> заполнить, чтобы оно налилось смыслом, заработало, а не пропадало ничейной и дразнящей далью»²⁸⁵.

В повести «Ложка супа» (1998) Енисей изображается как живое, одухотворенное существо. Славка, обшивая баню, первоначально равняет по Енисею фронтовую доску: «Помнится, когда обшивал фронтон и прибывал к нему первую нижнюю доску, всё хотел попросить кого-нибудь стрельнуть на предмет горизонтальности, но как назло никого не было, и тогда он отошел по потолку и, сам себе подмигнув, стрельнул по Енисею, по далекой и абсолютно ровной полоске песка того берега»²⁸⁶. В финале повести после продолжительных запоев Парень равняет по Енисею свою жизнь, автором осмысливается не просто роль великого наставника, принципиальное значение имеет идея родства: «Тихо плескался Енисей у ног. Плескался как близкое существо, как старший брат, с которого берут пример, по которому равняют свою жизнь, как фронтовую доску, у которого учатся»²⁸⁷. Здесь река выполняет ментальную функцию – переход к иной жизни.

Река – один из тех хронотопов, в пределах которого человеческое время соотносится с природным: особенно значима для поэтики писателя идея замедленного времени: «Ритм жизни человека зависит от движения

²⁸⁵ Тарковский М. А. Избранное. С. 275.

²⁸⁶ Там же. С. 213.

²⁸⁷ Там же. С. 237.

реки»²⁸⁸. В рассказе «Где ты, Россия?» писатель наделяет образ Енисея сакральными характеристиками: Енисей – тот, кто «кормит и поит, и на который молиться надо»²⁸⁹.

Дорога является ключевым хронотопом в художественной литературе, она противопоставлена дому (как стабильному, освоенному топосу), предполагает динамику, движение, развитие в пространстве. В дороге завязываются события, время проникает в пространство. Ю. Лотман обращает особое внимание на разграничение понятий «дорога» и «путь». Путь в пространственном аспекте может быть представлен как непрерывная, последовательная линия событий, явлений, состояний, при этом каждое состояние предсказывает последующее. Таким образом, утверждает литературовед, предполагается, что каждое предшествующее состояние должно перетекать в последующее, а другие возможности интерпретируются как уход, отклонение с пути. Дорога – некий тип открытого пространства, путь – полная/неполная реализация дороги. Пространство дороги может пересекать иные пространства, но никогда им не принадлежать. С образом дороги связан мотив ухода/возвращения²⁹⁰. Ситуация ухода связана с тем, что «исчерпан запас этических ценностей дряхлой цивилизации. На пороге брезжит что-то новое, какой-то “свет не вечерний”»²⁹¹. С топосом дороги (как пути) соотносится идея трансформации, изменения образа жизни литературного героя.

В прозе М. Тарковского дорога структурирует образ персонажа. Герои принадлежат дороге, постоянно находятся в пути. Это охотники, рыбаки, экспедиторы, перегонщики машин (в романе «Тойота-Креста»). В рассказе «За пять лет до счастья» (2001) М. Тарковский устами литературного персонажа произносит: «Больше всего на свете любил дорогу. <...> Как хотелось порой остаться в каждом посёлке, городе, вжиться в чужую жизнь,

²⁸⁸ Беляева Н. В. Лирическое начало в прозе М. А. Тарковского. Уссурийск, 2009.

²⁸⁹ Тарковский М. Где ты, Россия? С. 111.

²⁹⁰ Рыбальченко Т. Л. Ситуация возвращения в сюжетах русской реалистической прозы 1950-1990-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2007. № 1. С. 58-82..

²⁹¹ Кедров К. «Уход» и «воскресение» героев Толстого // В мире Толстого: Сб. ст. М., 1978. С. 272.

позабыв свою <...>²⁹². Нередко именно в дороге герой предаётся размышлениям («Петрович», «Гостиница “Океан”»), воспоминаниям («Енисей, отпусти!»).

Своеобразными атрибутами переправы в художественном мире писателя являются буран, лодка, теплоход, поезд, самолёт, машина. «Буран» («нордик», «тундра») является неизменным средством передвижения охотника, присутствует практически в каждом художественном произведении писателя, называется «братаном». В основном буран задействован как средство передвижения из деревни в тайгу или обратно. Так, например, на снегоходе из тайги в поселок едет Гошка Потеряев («Замороженное время»), переправляется Митька Шляхов («Вековечно»), Паша Шубенков и Коля Толмачёв («Каждому своё»). Буран заменяет героям лошадь, к нему относятся почти ласково.

На лодке или теплоходе герои добираются по реке. Эти атрибуты рассматриваются как средство пересечения сакральной границы. Если дорога, по сути, является пространством «прямым» (непересекающимся), то река понимается как разделение между мирами – отсюда логичны антиномии «свой-чужой», «левый-правый», «город-деревня/тайга». Большее значение придается разделению центра и периферии («Стройка бани», «Вековечно», «Фундамент», «Енисей, отпусти!»).

В малой прозе М. Тарковского топос дороги реализуется как физическая траектория, путь персонажа. Неотъемлемая характеристика пути – его трудность. Исходной и конечной точкой пути героя, как правило, является *дом*. Так выстраивается соответствующая модель странствия персонажа, выявленная ещё в работах В. Проппа: дом – иное царство – дом²⁹³. Конец пути есть достижение цели. Нередко на пути персонажа оказываются опасности, он переживает сомнения, особенно важен в этом

²⁹² Тарковский М. А. Замороженное время. С. 360.

²⁹³ Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2003. 143 с.

отношении хронотоп перекрёстка, с чем тесно связана неопределенность характера персонажа, выбор жизненной модели поведения.

Хронотоп дороги позволяет выявить модели жизнестроительства героев. Так, в поисках лучшей жизненной доли покидают отчий дом и отправляются в город молодые персонажи М. Тарковского: Серега («Стройка бани»), попутчик Сергей («Петрович»). Одному надоело «здоровье грюкать», помогая отцу по хозяйству, другой поддается общему соблазну, потому как «все молодые парни из Серegiной деревни разъехались». Другая жизненная модель предполагает возвращение героев из города в деревню (или в тайгу). Так поступают Прокопич («Енисей, отпусти!»), которому наскучила городская жизнь, Федор («Фундамент»), который собирается строить дом и баню в старинной русской деревне К. Поскитавшись, на родную землю, в Бахту, возвращается и Петрович («Петрович»).

Топос пути в прозе М. Тарковского связан и с вертикалью, или показан как восхождение/нисхождение героя по моральной траектории. Это путь как индивидуальное самопознание. Известно, что путь Христа – не только перемещение в пространстве, но и нравственное становление, преображение души. В намеченной парадигме можно рассматривать судьбу патриархальных героев (Иваныча, Бабушки, тети Грани Хохловой, тети Нади), «пограничных» персонажей (Ваньки, Парня, Дядьки, Гальки), молодых охотников (Федора, Кольки Толмачева, Митьки Шляхов).

Одно из важных проявлений хронотопа дороги суть движение/постижение современной России («Гостиница “Океан”», «Где ты, Россия?»). Герои М. Тарковского, подобно персонажам зрелых произведений В. Распутина, озабочены нравственными проблемами, переосмысливают судьбу страны в постперестроечное время. Все чаще они задаются неразрешимыми вопросами сегодняшнего существования: «Почему единственные посёлки, где порядок и достаток, – леспромхозные? И что произойдет с этими посёлками, когда лес кончится? Что будет с нами, когда

кончится нефть?»²⁹⁴. В дальнейшем образ дороги расширяется, приобретает исторический смысл, здесь М. Тарковский близок поэтике А. Солженицына с излюбленными образами пути/дороженьки и тупика, в который проваливается советская Россия – Русь-тройка.

В художественном мире М. Тарковского хронотоп дороги тесно связан с мотивом встречи. В рассказе «Петрович» главный действующий персонаж встречает случайного попутчика Серёгу, судьба которого словно проецируется на жизнь самого Петровича. Условно создается своеобразная модель двойничества – неслучайно молодой парень, обращаясь к Петровичу, произносит: «Трович, мы с тобой одной крови»²⁹⁵, что свидетельствует не о физиологической схожести персонажей, но ментально-нравственной. Подобный мотив можно проследить в рассказе «Туристы», где герой-повествователь в поезде встречает случайного попутчика, который делится с рассказчиком историей о приезжих туристах. Интересно, что в обоих произведениях через мотив встречи реализуется мотив узнавания / неузнавания²⁹⁶. Серега «признает» родство с Петровичем («Петрович»), случайный попутчик в поезде в рассказчике узнает писателя («Туристы»).

С хронотопом пути у М. Тарковского связаны мотив заблуждения, когда современное общество находится в состоянии варварского отношения к природе, Сибири, России как собственному дому («Петрович», «Стройка бани», «Где ты, Россия?»), нравственного упадка, болезни, недуга («Ложка супа», «Бабушкин спирт»), и, одновременно, мотив прозрения, когда герой способен ощутить в себе желание вернуться к почве и для него «дорога на Сибирь – дорога домой, туда, где тебя ждут» («Замороженное время», «Пять лет до счастья», «Енисей, отпусти!», «Фундамент», «Полёт совы»). Пространство дороги становится ключевым и в романе «Тойота-Креста» (2016).

²⁹⁴ Тарковский М. Где ты, Россия? С. 111.

²⁹⁵ Тарковский М. А. Избранное. С. 7.

²⁹⁶ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. М., 1986. С. 135.

1.3. К вопросу пространственной оппозиции «Запад-Восток» («Тойота-Креста», «Полёт совы»)

Актуальное значение в поздних текстах М. Тарковского приобретает важная для эстетики русского традиционализма дихотомия «Запад-Восток». С этой оппозицией неизменно связан архетип дороги (образ пути), идейно отражающий художественные искания писателя, закреплённый в национальной мифологеме перепутья (перекрёстка).

Проблему «Запад-Восток» как одну из ключевых в позднем творчестве М. Тарковского логично рассматривать в контексте теории неоевразийства (П. Савицкий, Н. Трубецкой, Г. Флоровский, К. Леонтьев). Суть её близка почвенникам и славянофилам: Русь должна двигаться на Восток, куда она способна нести идеи христианской этики. В современной культуре и литературе возникает новый миф, который в теории евразийства определяет центральное значение России. С одной стороны, судьба России близка восточному миру, с другой – это «священный», «сакральный» центр, где судьба отдельного человека и почвы неразделимы. Н. Ковтун, выделяя внутри литературного традиционализма направление неоевразийства, пишет: «Устремления писателей-неоевразийцев фокусируются на моменте поиска внутренней правды-истины, подтверждением чего выступает мысль о демотическом общественном договоре, о государственной элите, действия которой обеспечивают интересы народа. Авторы считают необходимым сохранить целостность российской государственности, нерушимость ее границ, скорректировав эти ценности народным опытом»²⁹⁷. Литературовед заключает, что оригинальность евразийства связывают, прежде всего, с «новым пониманием роли церкви, миссии государства», которому свойственна «отчетливо восточная (туранская) ориентация»²⁹⁸.

В романе «Тойота-Креста» и повести «Полёт совы» М. Тарковский актуализирует идею отказа от «европоцентризма», подчеркивая

²⁹⁷ Ковтун Н. В. Русская традиционалистская проза XX-XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты. Москва: ФЛИНТА: Наука, 2017. С. 42.

²⁹⁸ Там же. С. 41.

неповторимый, уникальный путь развития страны, тесно связанный с православием. Неслучайно главный герой романа – Жека – признается себе и возлюбленной: «Я не хочу быть европейцем»²⁹⁹. В этом смысле авторские упования достаточно утопичны. Во вступлении к книге «Тойота-Креста» критик В. Авченко выделяет особую, духовную связь, общность людей в разрозненном, опустевшем пространстве, в сознании литератора рисуется иной мир: «Здесь единое какое-то поле. На пространстве от Новосибирска до Южно-Сахалинска живет какая-то общность людей, друг друга понимающих, говорящих на одном языке»³⁰⁰. Герой М. Тарковского противопоставляет «роевой» строй Востока экзистенциализму и эгоизму Запада. Отчасти, как и у В. Шукшина, В. Распутина, в романе М. Тарковского отчетливо проявляется конфликт «Европейская часть России vs. Сибирь»³⁰¹, при этом само понятие «Сибири» включает в себя не столько «географическое определение, сколько духовное, нравственное, в основе чего лежит понятие «традиции».

Роман «Тойота-Креста» издан М. Тарковским отдельной книгой в 2016 году. Первоначальный вариант произведения (2007-2009 гг.) имел две части без заглавий, каждая из которых завершалась поэзией. Писатель, однако, понимал, что сюжет основательно не завершен, и продолжал вынашивать замысел последней – третьей – части произведения. Финальная версия романа включает три части: «Кедр», «Крест» и «Распильш». Художественное произведение представляет собой своеобразный образец «элогиума» (термин Ю. Орлицкого), означающий монтаж стиха и прозы³⁰².

Сам М. Тарковский обозначает «Тойоту-Кресту» как *геополитический* роман, в котором остро позиционируется проблема выбора пути, как индивидуального, так и общественного пути страны. Собственно, сам

²⁹⁹ Тарковский М. А. Тойота-Креста. М.: Издательство «Э», 2016. С. 53.

³⁰⁰ Авченко В. Большая страна Михаила Тарковского // Тойота-Креста: роман. М., 2016. С. 9.

³⁰¹ Богумил Т. А., Куляпин А. И. Худенко Е. А. Геопозитика В. М. Шукшина: коллективная монография. Барнаул: АлтГПУ, 2017. С. 40-46.

³⁰² Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1991. С. 7.

писатель акцентирует внимание на проблеме художественного пространства, нежели обращается к социально-экономическим или политическим вопросам. Вероятнее всего, под «политическим» понимается отношение Москвы к иным, соседствующим, регионам, то есть писателя интересует, какую «неоправданную» политику ведет столица в отношении других российских городов. Автором неслучайно вводится идея «правого руля» – это особая философия «восточного» мира, непонятая и непринятая Западом. Отмена праворуких машин для столицы обозначает полное подчинение правилам и порядкам автономного столичного центра. Но обозначенная в границах художественного произведения проблема приобретает глубокий – ментальный, нравственный – характер. В размышлениях автора о судьбе России на рубеже XX-XXI веков предельно выражена проблема разобщенности Москвы и регионов, Запада и Востока. Литературное произведение занимает ключевое место в художественном мире писателя, не только затрагивает широкую проблематику, актуальную для современной истории и культуры, но и определяет место и роль нынешней России, показывая её в восприятии автора, главного героя, других персонажей.

При структурном анализе произведения, нас, прежде всего, интересует его «пространственный» аспект. И в этом отношении условной точкой отсчёта (наряду с теоретическими положениями Ю. Лотмана) можно принять вводные замечания М. Эпштейна о доминирующей роли пространства над временем (ст. «О топохроне»). Привычный бахтинский термин «хронотоп» обращается в «топохрон»: время опространствлено, поглощено топосом. В поэтике исследуемого текста пространство расширяется, время же, напротив, становится ахронным.

Основными образами-лейтмотивами в романе, по признанию самого автора, являются дорога, женщина и дом. Повествователь замечает: это «главные огни жизни»³⁰³. Важно отметить, однако, что текст М. Тарковского наполнен и другими пространственными образами, фигурами и символами,

³⁰³ Тарковский М. А. Тойота-Креста. М., 2016. С. 32.

которые, так или иначе, организуют природу художественного пространства: кедр, орёл, крест, монастырь, машина, Москва, Дальний Восток.

Основой сюжетного повествования первой части («Кедр») является знакомство сибиряка, жителя Енисейска, Евгения Барковца и московской журналистки Маши. Между ними возникает симпатия, через отношения главных героев автор проводит ключевую проблему романа – противостояние «Запад-Восток». Указанную дихотомию подчеркивает и гендерный аспект: мужчина (как завоеватель) олицетворяет западное начало, женщина (как хранительница традиции) воплощает восточное. Однако у М. Тарковского эта идея диаметрально перевернута: в произведении герои условно меняются ролями – Он из Сибири (представитель традиционного уклада жизни), Она из Москвы (девушка прогрессивного типа мышления, связанная с работой в рекламном бизнесе и модной индустрии). Изображая современное общество, автор меняет представления о традиционной картине мира.

Особое символическое значение в пространстве художественного текста имеет *образ двуглавого орла*, взор которого обращен на запад и на восток. По историческим сведениям, национальная символика «двуглавости» имеет, прежде всего, восточное происхождение, а семантически определяется как воплощение единства³⁰⁴. Орёл является хищной птицей, обитает в сибирских и уральских горах. Одновременно складывается поэтический образ величественной и свободной царь-птицы, которая неподвластна пространствам. Если обратиться к карте России, то «главой» / «географическим» сердцем страны означен Красноярский край (в романе М. Тарковского его представляют ключевые геотопосы: Красноярск, Енисейск, Бахта). Писатель изображает ментальное противостояние Москвы (как автономного геоцентра) и остальной части страны (в данном контексте – Урала, Сибири и Дальнего Востока). Неслучайно при встрече с Машей у

³⁰⁴ Соболева Н. А. Феномен двуглавого орла: реальность и семантика // Исследования по источниковедению истории России (до 1917 г.). К 80-летию члена-корреспондента РАН В.И.Буганова: сборник статей / отв. ред. Н.М.Рогожин. М., 2012. С. 265-276. URL: <http://ebookiriran.ru/index.php?view=article§ion=9&id=352>

старого енисейского монастыря Женя замечает: « <...> там, где ты живешь, забыли, что у орла две головы»³⁰⁵. Автором отчетливо обозначается проблема центра и периферии: «Вам кажется, что чем дальше от Москвы, тем жизнь слабее, и сначала, действительно, вроде как провал, а потом начинается совсем другое. И оно может быть и скудней, и голодней, но как-то святей, крепче... и вы так далеко от всего этого, не по расстоянию, конечно, а по духу <...>»³⁰⁶. Пространство Сибири в романе «Тойота-Креста» является, своего рода, «границей-переходом» (В. Топоров) между двумя по-разному устроенными «подпространствами». Для самого писателя это некий географический/политический/национальный центр, где возможно взаимодействие двух антиномичных миров (западного и восточного).

Особое звучание произведению придает сакральный образ *кедра с обломанной вершиной*, который в культурной традиции являет собой аналог «мирового дерева». У В. Распутина архаический образ царского Лиственя организует пространство острова Матёра («Прощание с Матёрой»), в рассказе «Изба» идея «мирового дерева» редуцируется, во дворе главной героини – Агафьи – огромный пень, символизирующий отсутствие, надлом Вертикали. В пространстве романа М. Тарковского образ дерева неизменно подчеркивает гибельность традиции. В культуре древних северных народов кедр символизировал победу жизни над смертью. В отношении «человек-дерево» М. Тарковский словно организует бинарную оппозицию «старый/молодой», сакрализованному образу умирающего кедра противостоит образ молодого героя – Жени. При этом судьба кедра проецируется на судьбу главного персонажа: оба одержаны «вечной болью и надеждой». Своеобразно автор подходит к описанию дерева: «В углу стен косо чернел силуэт кедра с обломанным стволом и живым боковым отвилком. Погибший ствол был как отрезан по границе стены, а боковой

³⁰⁵ Тарковский М. А. Тойота-Креста. С. 36.

³⁰⁶ Там же. С. 50.

отстволок уцелел над монастырской землёй и темнел живописно и густо»³⁰⁷. Влюбленные приходят к мысли, что новую жизнь кедр должен принести орлан-белохвост. В финале произведения царь-птице М. Тарковский отводит особую роль: именно орёл станет хранителем сибирского пространства.

Сакральным, мифопоэтическим значением наделяется пространство *енисейского монастыря*. Тесно и непосредственно связан с ним образ кедра: «Никогда этот кедр и еле живой монастырь не стояли так ясно в своей заботе, надежде и скорби»³⁰⁸. Герой чувствует, как вторгается в «странное и плотное поле». С одной стороны, монастырь выступает как пространство очищения и исповедания (неслучайно сюда в минуты отчаяния приходит Женя, пытаясь восстановить душевную гармонию), с другой, автор возвращает герою беззащитный образ ревущего младенца, подчеркивая его бессилие: «Он пошевелился, и все это заходило, заскрежетало и зачесалось, как короста... и все мужское, нажитое стало отслаиваться, отпадать коркой, пока он не превратился в огромного ребенка с пульсирующим багровым нутром и тонкой кожей»³⁰⁹. В разрушенном пространстве монастыря происходит обнажение человеческой души, её оживление, возвращение к первоистокам бытия.

Монастырь, кедр и орёл воплощают «триединый символ России», неизменно тяготеющий к традиции: кедр символизирует безграничные природные богатства, монастырь знаменует веру, духовность и единение, а орлан-белохвост – масштаб, свободу и противоречивость³¹⁰. В пространстве романа эти образы противопоставлены «западным», московским: «бесноватому» клубу, ресторанам, парикмахерским и другим «пафосным местечкам», где люди, по мысли главного героя, прожигают жизнь.

Дорога как промежуточное пространство между мирами является одним из сквозных и ключевых топосов в структуре художественного текста

³⁰⁷ Тарковский М. А. Тойота-Креста. С. 34.

³⁰⁸ Там же. С. 69.

³⁰⁹ Там же. С. 70.

³¹⁰ Беляева Н. В. Лирическое начало в прозе М. А. Тарковского. 2009. С. 108.

писателя. Она выступает и как физический путь героя, который путешествует по стране – от Москвы до Дальнего Востока, здесь дорога соединяет географические пространства; и в значении жизненного пути, символически связана с образом креста. *Крест* – дорожный перекресток, аналог судьбы (после расставания с Машей Женя в одночасье понимает, что он несёт свой крест/судьбу). Неслучайно повествователь размышляет: подобно человеческим судьбам «сплетаются и расплетаются дороги». Образ креста возникает в сцене, когда Женя стоит на мосту через Енисей, наблюдая живописную картину, как с востока на запад и с юга на север пересекаются две дороги. Само положение на мосту – знак выбора судьбы, это положение вне пространства и времени. Здесь писателем реализуется идея «замороженного» («остановившегося») мгновения, соотнесенная с образом «замершего» человека. Автор изображает главного героя на перепутье, ставит его перед нелегким выбором: покинуть Сибирь и уехать с возлюбленной в Москву, либо остаться на родной земле, но без любимой – другой альтернативы писатель не предвещает. Так, основой художественного конфликта явлено классицистическое противостояние чувства и долга. По ходу сюжетного действия становится понятно: Барковец выбирает второе. Знаковая для романа проблема пути/выбора автором символически обобщена: М. Тарковский показывает, как судьба героя проецируется на судьбу современной России, которая на рубеже веков исторически оказывается в нравственном «тупике». Вспомним эпизод, когда в Южно-Сахалинске герой видит огромный железный крест на бетонном основании и целует его – условно сцена напоминает исповедание: «Женя встал у креста на колени и попросил прощения за все, что натворил в своей жизни, и за всех людей, которые живут, как ему казалось, в пол-, в четверть, в сотую часть веры или вовсе без нее»³¹¹.

Хронотоп дороги в романе М. Тарковского приобретает и черты сакральности, которая заключена в попытке «превращения времени в

³¹¹ Тарковский М. А. Тойота-Креста. С. 213.

пространство и пространства – во время»³¹². Показательным в этом отношении является эпизод путешествия главного героя по дорожным просторам в третьей части романа: преодолевая географическое пространство, герой не ощущает времени, и, напротив, всякий раз обращаясь к личным воспоминаниям, он не замечает, как моментально преодолевает физическое пространство.

Художественно с пространственной фигурой креста связан и образ *машины* Жени Барковца – «Тойоты-Кресты», автомобиль выступает как средство преодоления границы, перехода из западного пространства в восточное. Примечателен эпизод, когда Евгений возвращается из Москвы и посещает Енисей; стоя на переправе, он наблюдает, как на дорожном перекрестке пересекаются машины, условно образуя символический крест. Заметим, что большую часть повествования (первые две части) эта машина сопровождает героя по дорогам России. Одновременно писатель соотносит образ машины с образом друга (коня), а также возлюбленной, наделяет её приметами «женственности», очарования, даже само название машины семантически имеет женский род. Ключевые события жизни героя отражаются на «самоощущении» машины как живого существа. Вот как, например, после первой ссоры с Машей автор описывает автомобиль: «Раненая белая “креста” стояла около дома, и страшно было к ней подходить, видеть пустое левое сиденье»³¹³. Потеря любви для Жени равнозначна гибели целого мира. Заметим и то, что после окончательного расставания с Машей он меняет «Тойоту-Кресту» и чувствует, будто «душу вынули» из него.

Не менее интересной и достаточно глубокой в художественном отношении кажется авторская идея символического перевоплощения пространственных образов (крест из машин → орёл-крест): «<...> пошевелился крест меж двумя дорогами, чуть сложил крылья и поднялся над

³¹² См.: Рымарь Н. Т. Хронотоп и диалог // Хронотоп (Межвузовский научно-тематический сборник). Махачкала, 1990. С. 34; Топоров В. Н. Пространство и текст: семантика и структура. М., 1983. С. 232.

³¹³ Тарковский М. А. Тойота-Креста. С. 69.

городом, осеребрившись, набрав высоту и держа к Океану»³¹⁴. Автором обыгрывается идея вознесения человеческой души не только над Вселенной, но и над своими пороками и страстями. Океан также наделяется важнейшими художественными признаками: душа повествователя как лирического героя в поэзии стремится к бесконечности («Понимает язык Океана / Только тот, кто стоит на краю»).

Заметно усиливается в пространстве романа мотив наставничества, тесно связанный с образом *Енисея* как батюшки-исповедника. Предельно подчеркнута идея родства, высказанная М. Тарковским еще в ранней повести «Ложка супа». Важное художественное значение в структуре текста приобретает диалог с Енисеем, наделенный исповедальностью, откровенностью, искренностью. Женя словно получает «благословение» сибирской реки – Енисей отправляет его в Москву к возлюбленной. Уже в финале произведения он так же вернется к воде, чтобы залечить душевные раны и попросить прощения. Образ Енисея становится символом устойчивости, стабильности, миропорядка.

Как и в ранних произведениях, в романе «Тойота-Креста» автор снова возвращается к идее остановленного времени, поэтике мига/мгновения. При первом поцелуе с Марией Евгений чувствует – «время застыло в ознобе»³¹⁵. Примечательно и то, что жизнь героя (как «пограничного» персонажа) словно «останавливается» на перепутье. Подчеркивая атемпоральность как особое свойство художественного времени, М. Тарковский немаловажное значение придает поэтике покоя: «<...> легко, спокойно, навеки на душе становилось, и казалось, все, чему произойти, уже отлито, отпечатано и холодит застывающий оттиск дождь»³¹⁶. Дополняют авторскую идею завершенности определенного этапа пути/жизни образы неподвижного Енисея, угасающего кедра и опустевшего монастыря. Семантикой спокойствия наполняется образ плавно движущейся по бескрайним

³¹⁴ Тарковский М. А. Тойота-Креста. С. 202.

³¹⁵ Там же. С. 49.

³¹⁶ Там же. С. 79.

дорожным просторам «кресты». «Замороженное» время характеризует особое состояние человеческой души, когда она способна возвыситься над низменным, земным, наполнить пространство мольбами и призывами. Этому способствуют различные авторские отступления, философские размышления главного героя, его внутренние монологи. Душеизлияния путешествующего Евгения (как своеобразный акт солилоквизма) позволяет показать писателю не только личностное отношение героя к переживаемым им событиям, но и эволюцию этого литературного образа.

Оппозиция «Запад-Восток» намечена писателем поэтически и на образном уровне. «Западное» пространство в художественном произведении представляют Маша и её муж, продюсер Григорий Григорьевич, «восточное» – Женя, Андрей, Василий Михайлович, Настя и Нина.

Образ избранницы героя – журналистки Маши – олицетворяет западное начало. Фигура возлюбленной показана разнопланово: с одной стороны, рисуется образ прагматичной, «московской» женщины – «чужой», «напряженной», «недосягаемой». Автор замечает: «Другая жизнь сквозила в каждой её черте»³¹⁷. Повествователь сравнивает её с образом тетивы («лицо жестокое, волевое, глаза стальные», «ступает быстро и решительно», «говорит, как режет»). В первой части романа, когда происходит её знакомство и сближение с Женей, писателем намечается образ «немосковской» Маши. Так в контекст художественного повествования вписывается *мотив покорения* (миф о завоевании Москвы Сибирью). Примечательно, что именно в Сибири Мария признается в своей женской слабости, снимает оковы «стальной» московской леди, поддается чувствам. Она первая признается Евгению в том, что он, покорив её своей безоглядностью, Енисеем и машинами, смог изменить и «переделать». Однако, несмотря на это, Маша часто руководствуется индивидуалистическими принципами (сохраняет в себе «западные» черты), она самолюбива, горда, подчинена внешним атрибутам успешности (дорогая

³¹⁷ Тарковский М. А. Тойота-Креста. С. 82.

одежда, общественное признание, поездка в Канны), что, собственно, и определяет исход взаимоотношений героев. Это тип женщины, которая видит в мужчине не традиционного добытчика или охотника, а предмет престижа, статуса, критерий успешности или материального благосостояния. В тексте особое значение имеет имя героини – Маша / Мария, с которым в отечественной традиции связывается образ Богородицы и самой души (например, С. Есенин «Ключи для Марии»). В этой же парадигме осмысливается судьба героини в повести В. Распутина «Деньги для Марии», когда высокий образ становится объектом торга³¹⁸.

Три ссоры, которые становятся своеобразным сюжетобразующим рефреном в романе, позволяют читателю обнаружить «статичность» образа Маши – ради любви она готова измениться лишь на мгновение, однако не поступится своим «жизненными» принципами и «западническими» идеалами – она попытается «перестраивать» возлюбленного, менять его убеждения, стиль жизни, что впоследствии окажется тщетным: находясь физически в пространстве Москвы, Женя ментально остается в Сибири. Так, последняя ссора в ресторане станет поводом для окончательной разлуки героев. Разворачивается конфликт на «творческой» почве, припоминается ссора с московским режиссером Григорием, который расходится в художественной концепции документального фильма о Сибири с автором сценария Андреем, братом Жени. Уже здесь М. Тарковский открыто изображает противостояние Сибири и Москвы. Звучит главная авторская идея: западный мир не готов слышать и понимать мир восточный, если для сибирского человека традиция – основа бытия, то для москвича традиция не имеет значения, подменена идеей успешности. Работая над документальной кинокартиной, Григорий Григорьевич весьма равнодушно относится к самой идее воплощения фильма, игнорирует советы Андрея и Михалыча, всячески готов «покривить душой» и перестроить сценарий на свой лад, тем самым, словно пытаясь

³¹⁸ Ковтун Н. В. «Женский вопрос» в творчестве В. Распутина // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2015. № 1. С. 58-75.

«запятнать» енисейскую культуру, что невольно вызывает гнев сибиряков – в среде его прозывают безбожником.

В романе противопоставляются человеческие чувства и отношения: открытость, доверчивость Жени противопоставлена Машиному прагматизму и целеполаганию. Она спокойно отказывает ему в просьбе о финансовой помощи для фильма брата или открыто рассказывает о том, как ей назойливо пишет из-за границы поклонник. Маша не принимает всерьез «енисейский» образ жизни, она не видит особой ценности в том, насколько дорожит жизнью на сибирской земле Евгений, её больше интересует вопрос о том, сможет ли возлюбленный в будущем её обеспечить, удовлетворить личные запросы.

В ресторане Женя произносит монолог, которым убеждает всех, сидящих вокруг, в том, что запад не уважителен к традиции. «Как вы входите? Где поклон? С чем вы входите в дом? Вертя ж...ми вы входите»³¹⁹. Женя пытается отстоять русского сибирского человека, он защищает национальное – то, чем «западный» мир пренебрегает. Поддерживая брата, он утверждает: «Ты поступил как настоящий русский человек! <...> пусть велика Сибирь, пусть тяжела жизнь, и пусть на всю Сибирь всего один лишь верующий. Но он всегда есть, и ты отстоял его – ибо он всей Сибири стоит...»³²⁰. Обвинение в адрес Маши («Это ты виновата!») как приговор звучит не столько ей самой, сколько всему западному миру.

Абсолютно контрастны образу Марии фигуры женщин Енисейска – Насти и Нины, которые олицетворяют традицию, следование патриархальному завету, вере. При этом нельзя не отметить схематизм, условность образов, целиком подчиненных авторскому замыслу.

Относительно детально представлен образ Насти. Героиня интересна и потому, что ее праведность, кротость противостоят «грешности» Евгения. Одинокая, смиренная и чувственная натура, она живет благородными

³¹⁹ Тарковский М. А. Тойота-Креста. С. 171.

³²⁰ Там же. С. 170.

целями. М. Тарковский пишет: «Она шла своей боковой, святой и светлой дорожкой»³²¹. В диалоге с Женей Настя неоднократно признается: жить необходимо для того, чтобы спасти. Оступившись, Женя именно ей дает право судить, ведь Настя как «весь белый свет». Она советует герою пойти к бабушке исповедаться: «<...> внутри было как в родничке, и оттуда растекалось светлой дымкой желание помочь, быть нужной <...> столько света жило в этой маленькой женщине»³²². Поступки Насти, однако, психологически ничем не обосновываются, праведность не столько показана, сколько провозглашена и не мешает девушке увлечься женатым мужчиной, увести его из семьи.

Образу Насти в романе близок образ священника – отца Севастьяна, который является хранителем опустевшего монастыря. Одновременно его фигура прямо соотносится с образом Енисея, так же наделенного приметами духовного наставничества: «Виски у отца Севастьяна были прозрачными, как енисейская вода, а глаза видели насквозь»³²³.

Стоит отметить, образы женщин в романе ассоциативно соотносятся с географическим пространством: Москва как прозападная территория (представлена образом журналистки Маши) противостоит остальному «восточному» миру – Сибири и Дальнему Востоку (как сакральному, намеченному в образе Насти). Автор усиливает поэтику раздвоенности, показывает судьбу Евгения Барковца на перепутье: он «лежал меж ними пластом, и вставали горы по правую руку, и лежала по левую равнина с болотняками»³²⁴. Аллюзивно это изображение отсылает к евангельским мотивам: фигура героя словно соотносится с образом распятого Христа, по правую сторону которого находился праведный мир, по левую – грешный. Возвращение героя в Сибирь (на границу между западом и востоком) воплотит авторскую идею о том, что Россия осталась на распутье, однако

³²¹ Тарковский М. А. Тойота-Креста. С. 76.

³²² Там же. С. 122.

³²³ Там же. С. 78.

³²⁴ Там же. С. 122.

писатель проводит мысль о духовном единении народа – неслучайно в финале романа М. Тарковский показывает, как на берегу Енисея вместе сходятся три родных брата, подсвеченные идеей богатырства. Вводится тема сохранения исторического предназначения сибирской земли – воссоединения русского народа. Как России суждено соединить в мировом сообществе Запад и Восток, так и Сибири (внутри самой России) принадлежит скрепить Москву с остальным русским миром.

Неоднозначна фигура центрального персонажа. Евгений Барковец и в физическом, и в духовном смысле представлен как «пограничный» персонаж, на это же указывает род его деятельности (Жека – водитель). Цель его жизни – стремиться на край, ведь предел, убежден герой, «питает душу», там рассасываются болезненные швы. М. Тарковский показывает нам героя, находящегося в поисках смысла жизни, истины: он неоднократно вопрошает, обращается к Богу, к себе, к народу (как всей России) – уже в финальных частях романа зазвучит мысль о глобальных «нравственных» тупиках страны. Герой не снимает с себя ответственности за происходящее, он и себя считает повинным в том, что Россия медленно, постепенно сходит со своего исторического пути («Будто жизнь остановилась на перепутье и не знала, как поступить с нашими наболевшими судьбами»). Однако сама идея призыва и единения актуализирует художественное звучание романа. Постепенно образ Жени трансформируется, приобретает черты странника, отчасти – богомольца: он станет молиться и за тех, кого встретил на своем пути, и за общую судьбу разобщенной России («Майор Саша»). Немаловажное значение в этом контексте приобретает сила слова – оно помогает «добирать смысла», лишь под конец жизни человеку открывается мудрость познания бытия. Внутренние изменения героя происходят в пути, когда он находится в восточной части России. Сама вера в преобразующую силу Слова роднит художественный мир М. Тарковского с классическим традиционализмом.

Надо сказать, что в целом образ героя соответствует «традиционалистским» канонам описания: писатель изображает характер

решительный, совестливый, отчасти даже наивный, ему свойственна корректность в отношении к женщине (заметим, Женя нередко подбирает слова, чтобы лишний раз не обидеть возлюбленную). Это герой, который, несмотря на его увлеченность путешествиями, любовь к машинам, скорости, сохраняет память о земле, наследует отеческие традиции, готов полностью посвятить себя служению близким людям. Но это не классический образ русского мужика (или хотя бы героя-охотника), который крепко стоит на ногах, знает жизнь, мудро принимает все тяготы и лишения, ограничен конкретным жизненным опытом. В Жене отчасти угадываются черты героя-пацана, выведенного в прозе З. Прилепина («Пацанские рассказы», «Санька», «Обитель»), С. Шаргунова («Книга без фотографий»), А. Рубанова («Тоже Родина»). Его образ вызывает симпатию автора, читателей своей безоглядностью, размахом, «ощущением безграничности отпущенной жизни», «щедрой тратой энергии»³²⁵, слепым желанием изменить мир в лучшую сторону. Мужика отличает «правильность», Женя (как пацан) готов к риску и лишениям, он еще не научился ценить покой выше воли, но стремится к этому. Его мечты смелы, порой утопичны.

М. Тарковский вслед за современниками показывает положительного героя, отчасти, мифологизированного, «вымечтанного», его отличают мужество, честь и жизнелюбие, а это ключевые характеристики фигуры «пацана». «Пацан» – персонаж, в образе которого нередко отражается противоречивость жизни, сломленность взглядов, ярое стремление к справедливости. Этот герой порубежной эпохи рассматривается как естественное порождение социального кризиса. Однако представления Барковца о чистой и преданной любви, семейном счастье и жизненном благополучии, непоколебимом чувстве мужской ответственности за своих близких оборачиваются размышлениями о долге: жить правильно одному нельзя (например, у героев Прилепина – это «не по-пацански»), правильно

³²⁵ Пустовая В. Родины дым // Журнальный зал. 2011. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2011/8/pu12.html>

жить должно все общество. Женя отказывается от личного счастья, он готов в одиночку обращаться к современникам, говорить им о необходимости помнить исконные ценности. Жека, безусловно, наделен культуротворческой миссией, герой чувствует призвание к служению и обновлению прежней Руси. Не случайно в этом контексте имя персонажа – Женя / Евгений, соотносимое с именем Георгия Победоносца – покровителя Московии.

Исповедальность героя М. Тарковского соотносится в тексте с «пацанским» разбирательством с самим собой, что больше, конечно, характерно для героев «нового реализма». Однако, если у З. Прилепина, С. Шаргунова мечта о правильной жизни часто оплачивается преступлением (путь героя к счастью лежит через грех, ему приходится «замараться», убийство во имя справедливости считается делом чести), то герой М. Тарковского лишь условно намечен в этой парадигме (он наделен конкретными характеристиками), сама же модель его жизнеустройства более традиционна и канонична, его поведение не переходит нравственных границ. Это избранный герой позднего творчества писателя, который ищет пути спасения, преодоления социального хаоса путем внутреннего самоанализа, рефлексии и даже покаяния.

Значительную роль писатель придает письму как особой, откровенной форме, в котором полностью раскрывается душа героев. Письмо Насти, адресованное Жене, – это не только личная исповедь девушки, но и своеобразный ключ к пониманию образа Барковца. Настя достаточно точно изображает жизненный путь героя: «Женя! Последнее время ты стараешься поделить свою душу на слишком много километров <...>», так выражается авторская мысль о растяжении человеческой души меж двух Океанов.

В финале первой части романа возникает образ человека-креста («Руки как огромные дороги пролегли на запад и восток»), автор знаменует мысль о трудностях земной судьбы: лишь в постоянных скитаниях человек может обрести истину, очистить душу через собственные страдания. Образ оказывается достаточно символичным, подводит ко второй части романа

(«Крест»), где герой совершит нравственный выбор, тем самым, определит свой жизненный путь: он расстанется с Машей, вернется домой – в Енисейск.

Художественную структуру, «пространственность», ценностное поле романа организуют дуальные модели. Представители отечественного структурализма (Ю. Лотман, Б. Успенский) отмечали: «Основные культурные ценности (идеологические, политические, религиозные) в системе русского средневековья располагаются в двуполюсном ценностном поле, разделенном резкой чертой и лишенном нейтральной аксиологической зоны»³²⁶. Однако позже идея устойчивой бинарной оппозиции в литературоведении дополняется теоретическими положениями о дуальной модели коммуникации. В поздних работах Ю. Лотмана высказывается мысль о взаимодействии антиномичных элементов, появляется возможность диалога³²⁷. В романе М. Тарковского необходимость такого взаимодействия выражается в идее призыва к воссоединению. Подобную модель коммуникации писатель разворачивает на сюжетно-образном, мотивном уровнях повествования. Так, образу «грешного» Евгения противопоставит образ праведной Насти. Художественное пространство в романе делится на «свое» (Алтай, Сибирь, Дальний Восток) и «чужое» (Москва). Однако и здесь автор пытается воссоединить две противоборствующие стороны: оказавшись в Москве, Евгений постепенно принимает этот город, соединяет его со всей Россией через образ столичного монастыря, который уподобляется енисейскому храму. Писатель соотносит образ героя с птицей – знаковым условием единения здесь становится приобретение внутренней свободы. Происходит, однако, «пространственная» подмена (монастырь/ресторан), где герой произносит откровенные монологи: если в начале повествования он исповедуется в енисейском храме, то позже в ресторане изливает душу перед

³²⁶ Успенский Б. А., Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Успенский Б. Избранные труды: в 2 т. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 220.

³²⁷ Гречко В. От оппозиции к диалогу: развитие принципа дуальности в семиотической теории Ю. Лотмана // Дальний Восток, близкая Россия: эволюция русской культуры – взгляд из Восточной Азии: сб. науч. ст. Белград, 2015. С. 87.

московскими друзьями, и, прежде всего, перед Машей. В финале же произведения герой окончательно осознает, что каждый человек – мир, который нельзя переделать, но можно постепенно познать. В этом же контексте можно выделить географические, гендерные и ментальные оппозиции в их диалогическом отношении: «периферия»/«центр»; «восток»/«запад», «традиция»/«прогресс», «Он»/«Она».

Подобную противопоставленность достаточно глубоко М. Тарковский показывает во второй части произведения, когда Евгений приезжает в Москву. Город оказывается чужд герою: «везде царила затрапезная ничейность мировой провинции»³²⁸. Город за Машиной спиной рисуется как «стальной, гранитный, стеклянный». Москва-река в сознании героя представлена «заплутавшей», «в полуталом перепутье». Женя не принимает столицу: «тревожно, остро и зияюще пусто было на душе от неподъемности этого города»³²⁹. Здесь герой борется с самим собой, находится в вечном противостоянии. Он чувствует себя куклой, марионеткой. Москва для него – «игрушечный мир». Но автор меняет восприятие героя после того, как он видит храм. М. Тарковский вновь проводит идею родства: «Это был родной и старший брат енисейского монастыря»³³⁰. Здесь, у монастыря, московская земля заговорила «понятным ему языком». Писатель неслучайно вводит данный художественный образ: монастырь – пространство духовного единения. М. Тарковский высказывает мысль о связи со всей Россией. Примечательно и то, что обращен храм лицом к востоку, словно ведет диалог с енисейским храмом. Когда Женя после ссоры с Машей покидает Москву, М. Тарковский рисует столичный город опустевшим, одиноким, будто лишившимся ценности. Автор обращается к изображению «космической» пустоты, наступает время покоя. Пустой становится и душа героя, он оставляет любимую, продает «кресту», отправляется в обратный путь.

³²⁸ Тарковский М. А. Тойота-Креста. С. 86.

³²⁹ Там же.

³³⁰ Там же. С. 164.

Идея последней части романа («Распилыш») – показать разобщенность русского народа, описать автоперегон как социокультурное явление, объединяющее разные земли, людей и традиции. Для героя это – попытка спастись, выжить. Перегон – отражение предельной сжатости расстояний, гор, равнин. Звучит и идея завоевания: Москва покоряет подвластные ей земли, регионы. Из русской столицы она превращается в город мирового мещанства. Единение здесь заменяется подневольным, рабским подчинением. Правый руль, которым так дорожит герой повести, отменяется именно постановлением московских депутатов. Условно рождается миф о неполноценности правого руля. Праворукие машины, или «философия правого руля» – символическое обобщение восточной России – той, что находится за Уралом. Третья часть отличается философской направленностью, авторскими отступлениями, публицистичностью. Здесь нередко встречаются рассуждения автора и героя о судьбе страны. Евгений как избранный герой верит, что Россия находится под Божьим покровом. Личные размышления персонажа прошивает мотив молитвы – разговор героя с самими собой, своей совестью и Богом.

Особое внимание в заключительной главе романа уделено идее соотнесения пространств: географического и личного (внутреннего) – просторы России сопоставляются с просторами человеческой души. М. Тарковский высказывает свои представления о роли человека, его миссии и предназначенности на земле («признать свою духовную немощь, пустоту и нищету»), автор призывает современника, гордеца, вернуться к Богу. Человек лишен способности иметь нечто «личное и внутреннее», кроме «спасительного и покаянного опустения»³³¹. Через отношение человека к России прослеживается его сопричастность молитве, Богу. Эта идея характерна для традиционалистской прозы в целом. Каждый, убеждается Евгений, должен «допроявить учение Христа» – верой, молитвой и добрыми поступками.

³³¹ Тарковский М. А. Тойота-Креста. С. 318.

Ценностное значение в третьей части романа приобретает хронотоп дома. Автор изображает образ русской семьи, на которой держится весь мир. Дом выступает как «вечное» пространство, символ мироздания и устойчивости. Однако М. Тарковский не избегает традиционной для своего повествования темы гибели русского дома. Разрушение крестьянской общины, уничтожение русских изб сопровождается печальными размышлениями героя о положении страны в целом. Судьбу современного человека писатель метафорически выражает через судьбу избы, готовой к сожжению. Художественное пространство романа пронизывают распутинские мотивы: родовую избу друга Евгения как покойника готовят к погребению, белят, убирают, отпевают. Евгений постоянно находится в ситуации выбора: служить земному или небесному. На свой вопрос: «Да как же я могу возлюбить тех, кто разрушает мое Отечество?!» он получит наставление от батюшки Севастьяна – служить своей душе: «Возлюби врага своего».

В заключительных сценах произведения писатель обращается к образу «Тойоты-Кресты». На машине герой словно поднимается вверх и путешествует по бескрайним просторам России, пытаясь окончательно определить собственный жизненный путь. В образе «кресты» автор слышит голос России, которая вразумит и направит его в истинное русло жизни, оставит на сибирской земле, где герою положено сшить «куски своей жизни». Евгений Барковец понимает главное: «Не тщишь изменить человеческие судьбы <...>, думай о спасении своей души»³³².

Финал романа оформляет мотив возвращения «блудного сына»: неожиданно из Москвы на енисейскую родину возвращается брат Андрей, к дому Евгения подтягивается старший брат – Михалыч. Возвращение трех братьев на Родину подчеркивает авторскую интенцию – призыва русского народа к объединению. Мотив отчего дома выражается сыновним почтением и преданной любовью. Главный герой обретает дом-Сибирь, выступающий

³³² Тарковский М.А. Тойота-Креста. С. 320.

аналогом Руси-хранительницы. Завершают повествование ключевые образы кедра и монастыря, подсвеченные мотивами солнечного света и сияния.

Проблема «расколотости» русского мира, заявленная писателем в романе «Тойота-Креста», для отечественной культуры не нова, однако автор пытается решить её по-своему: он призывает к единению русского народа, высказывает надежду на возвращение к традиции, возможно, предлагая таким образом идеальную модель развития русской культуры. К издержкам повествования можно отнести его излишнюю дидактичность, затянутость монологов главного героя, который пускается в душеспасительные рассуждения порой в самых неожиданных местах – во время дружеской попойки, в ресторане, клубе. Образ метущейся Маши выписан с учетом психологического рисунка характера, в то время как фигуры праведных героинь (например, Насти / «возрождающей») предельно формализованы.

В повести «Полёт совы» (2016) также прослеживается авторская идея о противостоянии Запада и Востока в идеологическом контексте. Во-первых, писатель окончательно разрешает проблему «городского»/«деревенского», выводя центрального персонажа в пространство деревни. Уже с первых строк произведения герой признается: «Вот и начал из меня понемногу вытекать город»³³³. Во-вторых, он наделяет лирического героя «традиционным», «патриархальным» сознанием. В центре повести – история молодого учителя русской словесности Сергея Ивановича Скурихина, который приехал из города в поселок преподавать в местной школе. Героем повести овладевает истинное желание сохранить русскую культуру, традицию, язык и литературу, привить сельским жителям любовь к ним. В споре с директором школы Валентиной Игнатьевной и учительницей Лидией Сергеевной он неоднократно отстаивает право на «русский путь», рассуждает о роли национального языка и литературы в жизни современного общества, пытается донести его смысл и особенное значение: «Язык, он хоть и наш хранитель, но существо настолько доброе и наивное, что если за ним не

³³³ Тарковский М. А. Полёт совы // Наш современник. 2016. № 8. С. 3.

ухаживать, то он моментально зарастает дурниной...»³³⁴. Здесь автор оказывается в традиции А. Солженицына и В. Распутина, утверждающих, что без национального языка народ мёртв.

Произведение публицистично, размышления о роли и значении русского языка, традиции и культуры приобретают масштабный характер, эти ценности определяют и судьбу современной России. Автор продолжает идеи, высказанные им в романе «Гойота-Креста». Устами героя-повествователя М. Тарковский проговаривает те же вопросы: «Кто разрушает Россию? <...> Можно ли противостоять врагам? <...> что значит быть русским?»³³⁵. На примере разрушения образовательного процесса в сельской школе, где работает Сергей Скурихин, автор показывает разрушение традиции, менталитета, слом взглядов молодого поколения. Последний директор школы Иннокентий Александрович покидает её со словами: «Извините, ребята, вы как хотите, а я участвовать в убое образования не собираюсь»³³⁶. Автор выстраивает условную оппозицию: Скурихин идеологически противостоит другим учителям – Валентине Игнатьевне, Лидии Сергеевне, Тоне. Валентиной Игнатьевной, с одной стороны, руководит самолюбие (она несколько раз подмечает, что ее «отчитали»), с другой, – новейшие инновационные подходы к образованию и правила, которые диктует столичное чиновничество.

Фигура директора в этом отношении достаточно противоречива. Героиня близка национальным корням, писатель говорит о том, что она «до мозга костей народная»³³⁷, подвержена влиянию массовой пропаганды. Противостоит герою и учитель информатики, Лидия Сергеевна, которая не столько отстаивает свои личные убеждения, сколько показывает преданность руководству школы. Герой неоднократно обращает внимание на поведение педагога: глаза опущены, на лице лёгкая улыбка, говорила негромко и не

³³⁴ Тарковский М. А. Полёт совы. С. 13.

³³⁵ Там же. С. 4-6.

³³⁶ Там же. С. 4.

³³⁷ Там же. С. 7.

особо налегала на свои слова. Повествователь иронически изображает её характер, называя «лобной птичкой», «забившейся» и «задрожавшейся» «пестрокрылой таймырской пуночкой»³³⁸.

В контекст повести вписывается противостояние «своё-чужое» (центр/периферия, запад/восток). Чиновники из столицы губят, уничтожают вековые традиции русского образования, основой которого всегда выступал национальный язык. Одинокий учитель из провинции буквально противостоит давлению пагубной идеологии, которую несёт Москва. Он понимает, что происходит подмена ценностей: лженародность сочетается с западническими идеалами и атеизмом, что формирует в дальнейшем кажущуюся успешность, которая так убедительно навязывается нынешним ученикам.

Писатель вводит в границы художественного повествования пространство деревни. Как воплощение народности, патриархальности и быта оно, безусловно, олицетворяет «восточное» начало. Именно здесь, по убеждению повествователя, ещё сильны нравственные устои, и в этом смысле герою становится проще осуществить свою миссию – внедрить идеологию сохранения национального: «<...> карта русского духа России выглядит нынче как обратный портрет карты населения: в наименее населённых местах мы наблюдаем его наибольшую густоту»³³⁹. Одновременно писатель утверждает противоречивость «национального» центра: сельские жители подвержены «чуждым» убеждениям, готовы изменять ценностные установки. Та же Лидия Сергеевна в споре со Скурихиным категорически отвергает духовные принципы существования русского человека, заявляя, что в нынешнее время «если будешь руководствоваться добром, ничего не добьешься»³⁴⁰.

³³⁸ Тарковский М. А. Полёт совы. С. 16.

³³⁹ Там же. С. 7.

³⁴⁰ Там же. С. 15.

Символическим пространством становится школа: автор неслучайно отмечает, что «в деревне школа – отдельный мир»³⁴¹. Это особое место – храм сокровенного знания, где возможно становление человека. Знаменательно и то, что жизнь в школе протекает по иным законам.

Автор придает деревенскому пространству черты сакральности. Сосед Скурихина, Слава, замечает: «Здесь время по-другому идёт <...> жизнь сама выведет». И сам герой ощущает особенность «деревенского» времени: оно обособлено от человека, живет своей жизнью, однако всегда способно прийти ему на помощь («время лечит»). Писатель не только высказывает идею бесконечности времени – прошлое, настоящее и будущее сливается воедино («одинаково виделось и вчерашнее, и давнишнее»), он вновь возвращается к воспоминаниям и поэтике «мгновения», идеально вписывает «застывший» хронос в личное пространство героя: «<...> и мир содрогнулся и замер на мгновение, но не в небе, а в нем самом»³⁴².

Скурихин выступает как герой-идеолог. Несмотря на молодой возраст персонажа, М. Тарковский наделяет его устоявшимся мировосприятием. Он выражает идею, ему важно донести её до учеников. Повествователь задается размышлениями о «русскости» человека – русским, уверен герой, можно быть лишь глубоко духовно. Сам же он определяет свою роль как миссионера («несущий мировоззрение»), но выражать идею, не зная своего языка, невозможно. Неслучайно в начале художественного повествования он размышляет с учениками на тему предназначения языка, предлагая каждому высказать свою личностную позицию. Однако «идея», а вместе с тем «мнение», «позиция», «убеждение» – то, что не нужно современной школе. Валентина Игнатьевна «формализует» весь учебный процесс, бюрократизация являет собой не что иное, как «бич современного образования». В контексте повести актуальное значение приобретает символ жизненного пути России: образование, как убеждает нас автор, важнейший

³⁴¹ Тарковский М. А. Полёт совы. С. 5.

³⁴² Там же. С. 74.

этап формирования и социализации нынешних семиклассников, которые в будущем и предопределят её судьбу.

Как и в романе «Тойота-Креста», сквозным мотивом в повести явлена «раздвоенность» главного героя: в деревне он и Сережа, и Сергей Иванович. Как герой-интеллигент, формально пытающийся «олитературить» деревню, он недоумекает по поводу речи местных мужиков, но и вторит им, пытается быть таким же естественным, как и они. Писатель неслучайно вновь обращается к этому мотиву, раскрывая в границах художественного повествования проблему расколотости, разобщенности народа и каждого человека в отдельности, подчеркивая противоречивость образа интеллигента. В финале повести появляется мотив единения через молитву. Нелучайно в завершении первой главы повествователь вспоминает молитвенное изречение «Перед началом всякого дела», в котором признает свою человеческую слабость, безвольность, но открытость перед Богом.

Тема учителя в сельской школе – одна из ведущих в художественном мире В. Шукшина, где с образом интеллигента связан и соблазн, и желание раскрыть тайну народа-богоносца. Писатель подчеркивает, что трагедия Руси – в фатальном непонимании интеллигенцией и сельскими жителями друг друга³⁴³.

Противостояние «западного» и «восточного» начал в тексте усиливается темой старообрядчества. В ранней прозе («Фундамент», «Енисей, отпусти!») писатель неоднократно заявляет о разрушении русской веры, в том числе, и через внутренний раскол в национальных общинах. Намечая образ старовера Гурьяна, М. Тарковский, с одной стороны, показывает еще сохранившиеся традиции «древлей веры», с другой, подчеркивает ее гибельное состояние, вызванное массово надвигающейся с западной стороны скверной. Он изображает Гурьяна как бородатого «пришельца», «заложника», «выброшенного на границу», на «стык миров».

³⁴³ Ковтун Н.В. Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина // Литературная учеба. 2011. № 1. С. 132-154.

Подобное «пограничное» положение М. Тарковский обрисует и в повести «Фундамент», покажет кержаков как бичей, «потусторонних», вынужденных спасаться на нетронутых сибирских просторах. Идея «потусторонности» устойчиво подчеркивает духовную «отдельность» единоверцев, усиливает их ментальную непоколебимость, одновременно писатель обращается к мысли о том, что старообрядческие устои лишаются своей ценности, нравственной безусловности. Сокрушение традиций староверческого наставничества вызывает у героев тревогу за будущую судьбу России.

Стоит отметить, что идейное противостояние, заложенное в основу авторского повествования, постепенно ослабевает. Спасение Матвея, мужа Валентины Игнатьевны, который тонет на реке во время рыбалки, – один из ключевых эпизодов повести. Это событие позволяет разрешить внутренний конфликт: сближает героев не столько идея, сколько нравственный закон – утверждается мысль Скурихина, который позже окажется на месте Матвея: «вчера ты помог, а завтра тебя самого, как щенка, выудили»³⁴⁴. Осознание добродетели как высшей человеческой ценности приводит педагога к мысли о спасении собственной души.

В финале произведения М. Тарковский, возвращаясь к намеченной проблеме «Запад-Восток», подводит к мысли о сохранении «миссионерской» роли учителя. Фраза Екатерины Фроловны («Вам еще до директора дожить надо!»), обращенная к больному Скурихину, звучит как наказ, призыв-предсказание³⁴⁵, как упование повествователя на возрождение былых учительских традиций.

Само название повести неслучайно и весьма символично. Образ «полёта» последовательно обращает нас к повести Гоголя «Тарас Бульба», над которой размышляет Скурихин. Герой вспоминает своего учителя литературы, который задает ученикам вопрос: на чьей стороне находится Гоголь во время расправы Тараса над сыном-предателем Андрием.

³⁴⁴ Тарковский М. А. Полёт совы. С. 70.

³⁴⁵ Беляева Н. В. Образ учителя-словесника в новейшей русской литературе // Филологические открытия: сборник научных статей. Владивосток, 2017. С. 131.

Одновременно образ Гоголя соотносится писателем с птицей – чибисом или степной чайкой, которая летает между своими персонажами, а сердце её разрывается на части. Полёт его (Гоголя – *прим. авт.*) полон сострадания, сожаления, отчаяния и одновременно любви. Состояние такого полёта, утверждает автор, доступно лишь людям большой души. Так М. Тарковский метафорически призывает каждого «искать Гоголя», то есть обретать правду, истину в себе. Примечательно, что и герой повести, Сергей Скурихин, всецело стремится к такому полёту.

В этом контексте полёт совы знаменует попытку воскресения человека после грехопадений, обретение им мудрости. Сова, постепенно раскрывающая крылья, становится символом жизни. Полёт совы – обретение себя как полноценной, духовно свободной и гармоничной личности. Закономерен в этом отношении и финал повести, сопровождаемый исповедью героя: молитва его, возносящаяся к Богу в праздник Покрова, знаменует нравственное становление, силу и стойкость духа, одновременно с этим звучит авторская надежда на милость и благодать Богородицы к заблудшей русской душе.

1.4 От кризисного к идиллическому: поэтика художественного времени

Время – один из важнейших концептов русской «деревенской прозы». Для «классического» традиционализма характерны несколько типов времени: циклическое, историческое, биографическое время. К. Партэ выделяет в прозе традиционализма литературное время, время поколений (или время наследственной памяти), время детства, особо подчеркивается автором апокалиптическое (эсхатологическое) время³⁴⁶. Последнее, вероятно, соотносится с кризисным временем у М. Бахтина, которое возникает перед вмешательством иррациональных сил³⁴⁷. Особенно показательна в этом

³⁴⁶ Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. 2004. С. 70-71.

³⁴⁷ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-1970-х гг. Москва, 2002. 801 с.

отношении зрелая и поздняя проза В. Распутина («Прощание с Матёрой», «Пожар»). Подобная временная ситуация отражена в отдельных текстах авторов неотрадиционализма – Р. Сенчина («Елтышевы», «Зона затопления»), А. Варламова («Затонувший ковчег»), О. Павлова («Конец века»). В малой прозе М. Тарковского можно выделить следующие типы художественного времени: циклическое, кризисное, идиллическое, биографическое, психологическое.

Циклическое время. Сакральное значение структурно-поэтической системе традиционалистских текстов, безусловно, придает циклическое время. В художественной прозе М. Тарковского оно непосредственно связано с естественной сменой временных циклов (времен года), с промысловой работой, народными обычаями, традициями. Время литературных персонажей тесно связано с повторяющимися природными циклами. Весной герои ожидают ледоход («Ледоход», «Вековечно»), осенью начинается сезон охоты («Осень», «Лес»), летом проходит покос («Таня»). На этом построена вся малая проза писателя. Цикличность художественной картины мира неоднократно подчеркивается автором в финале произведений. Как отмечает Н. Беляева, финальный абзац – сильная позиция текста, где циклическая концепция времени «преодолевают» линейную³⁴⁸.

Циклическое время характерно для повести «Стройка бани» (1998), знаменующей зрелую прозу писателя. Сюжетной основой произведения является возведение новой бани. Знаменательно, что процесс строительства всей усадьбы сопровождается важными событиями из жизни героя, которые через воспоминания вкраплены в ход повествования. Возводя дом, герой как бы приуготовляется к собственной смерти, подводит итоги жизни, вспоминает грехи прошлого, готовит себе новую обитель. Финальная сцена Исхода (герой парится в новой бане) трактуется как оставление греха, катарсис, обретение покоя и новой жизни. Показательно, что событие смерти происходит ранним утром, когда начинается покос – сцена символизирует

³⁴⁸ Беляева Н.В. Лирическое начало в прозе М.А.Тарковского. Уссурийск, 2009.

цикличность жизни, характерную для русской культуры. Сам же трагический финал преодолевается авторскими размышлениями о будущем, утверждается идея повторяемости и бесконечности бытия. В этом отношении стоит сказать, что в текстах позднего традиционализма (у В. Распутина) формируется новая модель времени: бытие человека не завершается смертью, сама смерть мыслится как продолжение жизни, но в другом измерении, в другой, более сокровенной форме³⁴⁹.

Кризисное время в художественной литературе рассматривается неоднозначно: его понимают как объективное время, которое характеризует историческое состояние эпохи, когда общество находится на границе, или на «переломе». Это субъективное время, которое вторгается в границы художественного произведения, становясь структурообразующим элементом творчества, и «переживается» литературным персонажем³⁵⁰. И в этом смысле обозначенный тип времени в русской прозе рубежа XX-XXI веков отражает не только некую историческую, но художественно-эстетическую идею – в текстах современных писателей формируется «поэтика кризиса». Опираясь на теоретические размышления М. Бахтина, отметим, что кризисное время является последним мгновением сознания, которое может приравняться к годам или целым десятилетиям. Это мгновение перед смертью или перед столкновением с мистическими силами. Обыкновенно, подобное течение времени возникает перед казнью, самоубийством, вмешательством иррациональных сил. Исследователь выделяет хронотоп порога, семантически рассматриваемый как «кризис», «жизненный перелом», «меняющее жизнь решение»³⁵¹. С кризисным хронотопом, по мнению автора, связаны и перспективы обновления, возрождения, прозрения.

Кризис изменяет категорию пространства-времени в содержательном плане. Л. Жедунова по этому поводу пишет: «Пространство сужается,

³⁴⁹ Ковтун Н.В., Степанова, В.А. Трансформация погребального обряда в поздних рассказах В. Распутина // Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. № 2 (62). С. 144-152.

³⁵⁰ Колмакова О. А. Феномен «кризисного времени» в современной русской прозе // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 3 (46). С. 268-269.

³⁵¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 397.

утрачиваются устойчивые ориентиры и привычные опоры»³⁵². К. Партэ, в свою очередь, описывает поэтику эсхатологического (апокалиптического) времени в текстах поздних традиционалистов и постдеревенской литературе. Американская славистка определяет свои варианты «конца» – смерть стариков, уход из деревень, утрата традиционного сельского жизненного уклада и вред, нанесённый природе³⁵³.

В концептуальных текстах раннего (и отчасти зрелого) этапа творчества М. Тарковский акцентирует внимание на понятиях утраты национальной культуры, традиции, крестьянского дома, семьи, что характерно для поздней прозы «деревенщиков». К этим произведениям следует отнести рассказы «Ледоход», «Вековечно», «Петрович», «Фундамент», повести «Бабушкин спирт», «Ложка супа». Авторские тексты пронизаны ностальгическими мотивами, сохраняют представление о патриархальной деревне, писателем намечены традиционные литературные образы (крестьянин, народный праведник, патриархальный мужской тип), которые постепенно сменяются образом героя кризисного мышления.

В повести «Бабушкин спирт» (2004) автором реконструируется «мотив хождения по мукам». Бабушка переживает за сына, впавшего в «пьяное оцепенение», печалится за непутевую дочь Гальку, но больше всего сердце болит за внука Кольку, с детства «привитого мощно и навсегда» от злополучной водки. Условно в повести реализуется *мистериальное время*. М. Бахтин определяет этот тип времени как снисхождение в преисподнюю бедствий.

Кризис традиционализма, намеченный в знаковых текстах М. Тарковского, обозначит пограничного героя, который начнет искать оправдание собственным поступкам, искать духовного спасения, бескорыстно помогая ближнему. Автор показывает юродство как знамение времени, а юродивый Ванька («Фундамент») становится олицетворением

³⁵² Жедунова Л. Г. Психология личностного кризиса: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. Ярославль, 2010. С. 34.

³⁵³ Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. С. 105.

эпохи: «Он напоминал слепого лирника или гусяра, пришедшего из бездонной старины отпеть-оплакать нашу глупую пору»³⁵⁴. «Плач» юродивого (когда происходит общение героев по душам, и Ванька отказывается от денег за свою работу по строительству дома) трактуется как искупление. «Фундамент» станет знаковым произведением для писателя, в образе интеллигента Фёдора (который «принял» странника) автор увидит шанс на спасение настоящего, как и его предшественник В. Распутин. В этом типе героя намечены ключевые черты народного характера – справедливость, совестливость, бескорыстность, человеческое отношение к ближнему, но образ лишён иллюзий о возрождении прежнего уклада, сохраняя позицию личностного самостояния в мире-хаосе³⁵⁵.

Наряду с кризисным временем в прозе М. Тарковского следует выделить *идиллическое время*, не просто противопоставленное кризису эпохи или человеческой судьбы, а как своеобразную попытку преодоления хаоса и утраты. Идиллическое время в художественной системе писателя связано с трудом, гармонией с природой. Здесь оно коррелирует со временем циклическим, бытовым. Такое время характерно, как правило, для таёжного пространства, отчасти – для деревенского.

Избранный персонаж писателя – охотник – уезжает в тайгу, где пытается обустроить новое жизненное пространство. Там он строит, рыбачит, охотится – личное время героя заменяется бытовым. Весь его смысл жизни заключен в ремесле. Вся сущность персонажей и познается через труд – последний бичуган, пьяница заслуживает уважение тем, что он трудяга, мастер. Мужики М. Тарковского способны делать все, и это не самовнушение, скорее, цель, самореализация. Ритм жизни героев представлен как циклический, он расписан по временам года. Большое внимание уделено автором описанию таежного промысла. Время здесь – застывшее, тайга – место, где все словно остановилось: «У капкана ли,

³⁵⁴ Тарковский М. А. Избранное. С. 116.

³⁵⁵ Ковтун Н.В. Иконическая христианская традиция в «Матренином дворе» А.Солженицына и «Избе» В. Распутина: проблема авторского диалога // Филологический класс. 2013. 3 (33). С. 17-26.

кулемки время будто замороженное – все как неделю назад <...>»³⁵⁶. Е. Балашова пишет о том, что «замороженное» время является идеальной характеристикой идиллического пространства, знаменует стабильное, неизменное, крепкую и нерушимую связь одного с другим. И. Каргашин отмечает стремление автора и героев «ощутить, пережить предельные, до последней степени насыщенные жизнью мгновения <...>»³⁵⁷.

Другая особенность авторского художественного времени заключается в том, что повседневное, будничное, сиюминутное сливается с Вечным: «Митина душа, привыкшая к простору и набравшая обороты, тоже не могла без этой налетающей дали, в которой мешалось солнце, каменный снег, черные кедры – все настоящее, грубое и до хруста напитанное синевой»³⁵⁸.

Идиллическое понимание времени в художественном мире писателя определяется через субъективное переживание героями природного пространства, в котором они находятся, автором утверждается проблема существования, метафизические вопросы (смысл жизни, смерти) ставятся едва ли не на первый план – здесь можно говорить о взаимослиянности идиллического и психологического времени. Так, например, Иваныч («Стройка бани»), прекрасно понимая, что совсем скоро наступит его последний срок, внутренне преодолевает страх перед смертью: «Он вдруг как-то очень хорошо почувствовал, что ведь дело-то обычное, ведь не первый он, все те русские люди – плотники, печники, охотники, опыт которых он так берег и с такой любовью продолжал – все они в конце концов тоже умирали, и тоже стояли перед этим вопросом, и что если он видел смысл своей жизни в следовании их опыту, стараясь держать масть мужика с большой буквы, то это опыт-то не только плотницкий, печницкий, охотницкий, а самое главное – человеческий, самый ценный»³⁵⁹.

³⁵⁶ Тарковский М. А. Избранное. С. 125.

³⁵⁷ Каргашин И. А. «Великий лад с окружающим...»: художественный мир Михаила Тарковского. С. 207.

³⁵⁸ Тарковский М. А. Енисей, отпусти! С. 102.

³⁵⁹ Тарковский М. А. Избранное. С. 178.

Идиллическое время характеризуется и как время постижения тайн жизни, постижения собственного бытия («Енисей, отпусти!»). При этом человек в художественном мире писателя не просто осмысляет свою жизнь в пространстве, но переживает мгновения бытия, нередко запечатленные в воспоминаниях («Каждому своё»).

Подобно текстам А. Варламова, хромотоп малой прозы М. Тарковского связан с «утопическими поисками автобиографическим героем “земли обетованной”»³⁶⁰. Автобиографизм прозы автора обуславливает появление в его текстах *биографического времени*, что является не менее актуальным для современной литературы, соотносится с реалистическими принципами письма. Наиболее существенно данный тип времени отражается в повести «Отдай моё» (2003). Это один из зрелых автобиографических текстов писателя, в котором излагается история жизни молодого героя Мити. Сама судьба персонажа отражает основные события жизни писателя – достаточно лишь спроецировать очерки-воспоминания автора («Бабушкин внук», «Серая юбка») с обозначенной повестью.

Биографичность произведения подчёркивает не только ключевые события из жизни персонажа (судьбоносные встречи, болезнь, смерть), но и дневник героя, куда каждый вечер Митя записывает собственные впечатления от прожитого. Жизнеописание главного персонажа складывается из разновременных событий и случаев, совсем не обязательно имеющих хронологическую последовательность. Одним из способов повествования в произведении становятся воспоминания, они сопровождают сюжет, создают «объемность» текста. Именно на них основаны представления читателя о биографии центрального персонажа. Так, Митя, предаваясь воспоминаниям, обращается к детству, юности, вспоминает, как с раннего детства бабушка подсовывала ему книги о Сибири, как однажды мать загнала его, вшивого, в ванную после очередной таёжной экспедиции.

³⁶⁰ Счастливец Ю.А. Проза Алексея Варламова 1980-1990-х годов: жанрово-стилевое своеобразие: дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2007. С. 4.

Не менее яркими становятся воспоминания Митьки Глазова о первых творческих начинаниях, студенческих годах, охоте, посещении православных храмов, первых художественных произведениях, прочитанных Бабушкой. Все воспоминания разрозненно вкраплены в ход авторского повествования, однако повторим, что раздробленность временного биографического ряда не исключает целостности характера персонажа. С одной стороны, мы наблюдаем статичный образ Митьки на определенном жизненном этапе (когда его распределяют полевым зоологом в экспедицию). С другой стороны, ключевые моменты его жизни, отражённые в памяти героя, помогают наметить некий этап взросления персонажа – мудрые советы и наказания Бабушки, смерть собственного отца, личные отношения матери и сына, прочие семейные перипетии – всё это помогает автору сформировать ценностные представления молодого героя о жизни, окружающей его действительности.

Поход к целительнице Жанне поможет молодому охотнику осознать истинный смысл бытия. Ключевая фраза женщины, которая будет звучать как наказ об избавлении от страшных сновидений («Забери своё, отдай моё»), подтолкнёт героя к важным размышлениям о жизни, практически приведет к мудрости приятия всего, происходящего окрест. Последние финальные размышления персонажа, являющиеся, по сути, сильнейшей позицией в произведении, свидетельствуют о следующем его жизненном этапе.

Герой М. Тарковского, находящийся в тайге, всегда обдумывает прошлое – реализуется так называемое время памяти, нередко используется приём биографической ретроспекции. Вся специфика художественного мира автора построена на том, что образ героя, его характер, судьба выстраиваются именно через воспоминания. Они становятся объективным центром повествования, расширяют пространственную модель текста, позволяют сформировать авторское отношение (через персонажа) к происходящим событиям и окружающей действительности.

Психологическое время у М. Тарковского рассматривается как вариант субъективного (перцептуального) времени. Н. Беляева утверждает, что время в большинстве текстов писателя измеряется не конкретными историческими датами, фактами или событиями, а переживаниями героев³⁶¹. Время неощутимо ни героем, ни читателем, это бессюжетное время. Время героя движется медленно и плавно, согласовываясь со временем природы, однако при общем неторопливом течении времени в прозе писателя собственная жизнь персонажами порой воспринимается как нечто стремительное, ускорённое. Герои представляют время своей жизни то «скользкой плоскостью, в которую как ни старайся, не забьешь лом и не вцепишься» («С высоты»), «то какой-то расхристанной электричкой» («Лерочка»)³⁶².

Художественное время в отдельных текстах писателя имеет сюжетобразующее значение («Замороженное время», «За пять лет до счастья», «Ложка супа», «Енисей, отпусти!»). Временной модус художественной системы М. Тарковского представлен следующим образом: прошлое – настоящее – будущее. Здесь организовано повествование с устойчивой точкой отсчета на оси времени, находящейся в настоящем повествователя, характеризующееся хронологической точной последовательностью, точка зрения рассказчика при этом ретроспективна. Важнейшим временным признаком в художественной прозе автора становится зыбкость границ между прошлым и настоящим: все произошедшие события для героя становятся объектом сиюминутного размышления, а иногда долгих, мучительных воспоминаний.

Писатель вводит и определённые временные коды (обращение в прошлое, эффект «замороженного» времени, переход во времени). Если говорить о типологии времени, то циклическое время в прозе М. Тарковского является основным, сюжетобразующим, связывает воедино человека и природу. Психологическое – отображает картину мира, заложенную в

³⁶¹ Беляева Н. В. Лирическое начало в прозе М. А. Тарковского. Уссурийск, 2009. С. 128.

³⁶² Там же. С. 129.

сознании персонажей, их внутренний мир. Биографическое время отражает индивидуальный авторский опыт. На смену кризисному хронотопу в прозе автора постепенно приходит идиллический – с ним и связаны авторские надежды на созидание новых культурных традиций.

Итак, изучив пространственно-временной аспект художественного мира М.Тарковского, мы пришли к выводу, что особое авторское внимание уделено своеобразию топики. Интерес к художественному топосу и его выражению в поэтике писателя обусловлен, с одной стороны, принадлежностью творчества автора к одному из ведущих направлений современной словесности – неотрадиционализму, чья эстетика непосредственно направлена на отображение поэтического пространства в структуре текста. С другой стороны, внимание к исследованию указанной категории вызвано логикой творчества писателя (переходом от кризисной картины мира к модели мира с элементами идиллии).

Исследуя авторскую картину мира в контексте «пространственности», мы опираемся на теоретические положения структуралистов (Ю. Лотмана, В. Топорова). Одновременно мы наследуем идею М. Эпштейна, который выдвигает собственные критические суждения о непосредственном доминировании пространства над временем, выводя в исследовательскую область понятие «топохрона» («хронотоп наоборот»). В этом отношении для нас важна суть положения, заключающаяся в «опространствлении» времени, нашедшая свое отражение в литературном творчестве исследуемого писателя.

В художественной системе М. Тарковского сформирован целостный комплекс топосов, ключевой для эстетики современной традиционалистской прозы в целом: дом, деревня, лес (тайга), город, река, дорога.

Отражение «кризисности» национального в прозе писателя связано с образом деревни. Пространство деревни изображается как пограничное («срединное»). Деревня сохраняет в себе классические черты народности,

крестьянского уклада жизни («Ледоход»), одновременно как некогда сакральное пространство раскалывается, профанируется, разрушается («Бабушкин спирт», «Фундамент»), не является при этом средоточием народной жизни. Все чаще в текстах автора мы встречаем описание деревенского пространства как запустевшего, заросшего, полузаброшенного, покинутого. Однако автор вводит в границы художественного повествования образы молодых женщин («Таня», «Замороженное время»), фигуры которых воплощают надежду на сохранение деревенского быта.

Другим топосом, претерпевающим трансформацию в художественной эстетике писателя и тесно связанным с образом деревни, является дом. От изображения избы как избранного пространства («Ледоход», «Петрович») автор постепенно переходит к отображению иных, сопродных пространству дома «пограничных» топосов: бани, склада, кочегарки, мастерской. В отдельных текстах отражается идея не только профанности, но десакрализации «домового» пространства, связанного с мотивами пьянства и блуда («Каждому свое», «Ложка супа», «Бабушкин спирт»). В последних крупных произведениях («Тойота-Креста») звучат распутинские мотивы, связанные с образом дома, которого, как покойника, приготавливают к погребению (сожжению). Достаточно интересной кажется идея «топохроничности» дома: авторского перехода от изображения замкнутого пространства к открытому – тайга явлена как природное, универсальное. Писатель словно расширяет границы дома, сохраняя при этом индивидуальность (ментальность) пространства. В романе «Тойота-Креста» мотив дома становится одним из ведущих, связан с идеей преодоления (испытания) «чуждого» («западного») пространства и возвращением на малую родину, в Сибирь.

Как и у классических традиционалистов, в художественных текстах М. Тарковского сохраняется противостояние «деревня – город», однако выражено оно не так категорично, как у предшественников. Топос города рисуется автором как «Другой» (и связанные с ним иные семантически

«родственные» определения: «чужой», «далёкий», «непонятный»). Подобная коннотация встречается во многих произведениях писателя («Стройка бани», «Замороженное время», «Енисей, отпусти!», «Тойота-Креста», «Полёт совы»). В сознании повествователя попытка преодоления сакрального пространства (деревня, тайга), отъезд в город приравнивается к осознанию подготовки и принятия «другой», «чужой» жизни, что не приемлемо для избранных персонажей писателя. Однако уже в романе «Тойота-Креста» автор осуществляет попытку «приятия» города героем-повествователем через образ храма, который как проводник сближает традиционное и прогрессивное (Восток и Запад).

Топосы реки и дороги в поэтике М. Тарковского рассматриваются как атрибуты переправы, преодоления власти пространства. При этом каждый из них наделяется и мифопоэтической семантикой. И река, и дорога используются автором не только в прямом значении, но осмысляются метафорически. Так, например, река, помимо водного пространства или географической границы, наделяется семантикой перехода в инобытие («Енисей, отпусти!», «Фундамент»), или коррелирует с началом новой жизни («Ложка супа»). Одновременно река изображается автором как живое существо, с этим архетипом неизменно связывается идея родства: например, Енисей выступает как «старший брат» («Ложка супа»), в позднем творчестве («Тойота-Креста») этот мотив усиливается: сибирской реке принадлежит роль батюшки-исповедника, к которому приходят причаститься. Функционально река играет значительную роль в формировании пейзажа, трансформации образов героев.

Дорога представлена как «динамичный» топос, который не просто отражает определенные события в тексте (уход, возвращение), но структурирует образ персонажа, формирует его мировосприятие («Петрович», «Тойота-Креста»). С одной стороны, изображается как физическое пространство героя (Петрович, «Замороженное время», «Туристы»), с другой – топос пути связан с трансцендентным (как

восхождение/нисхождение героев по моральной траектории) – это путь индивидуального самопознания («Каждому своё», «Ложка супа», «Бабушкин спирт»). Значение дороги как пути расширяется в поэтике М. Тарковского, приобретая смысл нравственного движения России, особо подчеркивается эта идея в романе «Тойота-Креста», в основу которого положена проблема нравственного выбора судьбы страной, находящейся на перепутье. Соответственно, с хронотопом пути связан мотив заблуждения, актуализирующий современное положение русского общества («Где ты, Россия?»). Текст М. Тарковского вписывается в классическую традицию русской литературы: от гоголевского образа Руси-Тройки до размышлений А. Солженицына, В. Шукшина, В. Распутина о трагедии России, зашедшей в тупик, потерявшей направление.

Идиллическим топосом в художественном мире Тарковского становится тайга. Это пространство занимает большую часть авторского повествования, представлено разнопланово: как место производительного труда, где организуется быт персонажа, как место самоопределения, открытости Богу. Для автобиографического героя это пространство инициации, где возможно постижение сакрального опыта – соприкосновения с почвой. Значительное внимание М. Тарковский уделяет «эстетизирующей» роли тайги, которая изображается как пространство наслаждения, любования, гармонии. Не менее важной оказывается авторская идея о воплощении топоса тайги как «исповедального» пространства, куда герои стремятся, чтобы очистить душу от повседневной скверны. Кроме того, раскрывается авторский замысел мифологизированного (одухотворенного) пространства (тайга как «душа Универсума»).

Особое значение придается поэтике художественного времени. Циклическое время является сюжетообразующим элементом прозы М. Тарковского, тесно связано с народным бытом, трудом и культурой. Ключевую роль играют воспоминания, которые становятся структурообразующим конструктом повествования, организуя

биографическую и психологическую модели времени. Переход от кризисного к идиллическому хронотопу организует эстетику художественного мира писателя в целом. Причем, идиллическое время формируется, с одной стороны, через психологическое, с другой стороны, оно связано с эстетикой мига/мгновения, идеей «замороженного времени», характеризующего внутреннее состояние и бытие героя.

ГЛАВА 2. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ М. А. ТАРКОВСКОГО

2.1 Литературный герой в структуре художественного мира

Проблема художественного образа – одна из ключевых в современном литературоведении. Как наиболее важный и существенный элемент литературного произведения образ представляет собой «средоточение идейно-эстетического содержания и словесной формы его воплощения»³⁶³. Образ становится знаком, вскрывающим авторское отношение к проблематике мира и предлагающим ее адресату в виде значимой и завершенной философско-эстетической ценности. Это категория эстетики, понимаемая как особый, присущий только искусству, способ освоения и преобразования действительности.

В 1920-е годы в отечественном литературоведении складывается два основных подхода к изучению природы художественного образа. Одни исследователи рассматривают данную категорию как речевое явление, или свойство художественного языка (В. Гумбольдт, А. Потебня, Р. Якобсон), другие понимают художественный образ как сложный феномен, комплексную систему конкретно-чувственных деталей, воплощающих содержание художественного произведения, причем, не только категорий внешней (речевой) формы, но и внутренней, предметно-изобразительной³⁶⁴.

Исследование образа как центральной художественной категории словесности в современной отечественной науке проводится по нескольким направлениям, соотносящимися с разными традициями и проблемами литературоведения.

Е. Борисова выделяет несколько векторов научной мысли: изучение связи образа с мифом и ритуалом (А. Лосев, О. Фрейденберг); образа автора и героя (С. Бройтман, В. Виноградов, Л. Гинзбург); образа и художественной

³⁶³ Введение в литературоведение / Под общ. ред. Л. М. Крупчанова. М.: Оникс, 2005. С. 39.

³⁶⁴ Волков И. Ф. Теория литературы. М.: Просвещение: Владос, 1995. С. 72

речи (А. Потебня, Г. Винокур); историческое развитие и национальная специфика образов (Г. Гачев, П. Палиевский); образ как особая модель освоения действительности (М. Храпченко), условность и знаковость образа (Ю. Лотман, Б. Успенский); пространственно-временная форма художественного образа (М. Бахтин, Ю. Лотман)³⁶⁵.

А. Ефимов рассуждает о двух разновидностях образа – литературном, под которым он рассматривает образы отдельных персонажей художественных произведений, и речевом, куда исследователь включает изобразительно-выразительные свойства национального языка – тропы и стилистические фигуры³⁶⁶.

И. Волков определяет художественный образ как систему конкретно-чувственных средств, представляющих собой собственно-художественное содержание, художественно освоенную характерность реальной действительности³⁶⁷. Под характерностью реальной действительности понимается нечто конкретное, например, характер человека, который можно освоить лишь в рамках литературного произведения. Соответственно, в центре литературного изображения находится человек в жизненном процессе, явленный в сложности и многомерности его отношений к действительности³⁶⁸.

Особый аспект функционирования художественного образа, как отмечают исследователи, заключается в его связи с традицией³⁶⁹. И здесь значим не только тот факт, что писатель развивает те или иные художественные решения. Не менее важным является и то, что последующие произведения «дописывают» предшественников, извлекают из них потенциальные возможности, которые вводят «вечный образ» в круг

³⁶⁵ Борисова Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35. С. 20-26.

³⁶⁶ Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. М., 1959. С. 93.

³⁶⁷ Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995. С. 75

³⁶⁸ Гончарова Н. Ю. Общетеоретические основы изучения понятия «образ» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. Т. 3. № 2. С. 33-37.

³⁶⁹ Введение в литературоведение. М., 2005. С. 45.

проблем, конфликтов и эстетических парадигм современности, открывая, тем самым, новую жизнь литературного архетипа.

В центре нашего исследования находится литературный герой (или персонаж), который рассматривается нами как один из типов художественного образа, «носитель основного события» (М. Бахтин). Вопрос о категории персонажа – один из ключевых, именно образ человека является собой неизменные авторские представления о мироустройстве, сущности бытия. Герой – выразитель сюжетного действия, которое вскрывает содержание произведений литературы. Г. Гуковский в свое время отмечал необходимость взаимосвязи образа литературного героя и художественной целостности произведения: «Воспринимая героев как людей, воспринимая книгу как “подлинные” события, читатели должны приучиться воспринимать ее одновременно как идейную сущность...»³⁷⁰.

О роли литературного героя в границах художественного произведения размышляет Л. Гинзбург, которая наделяет его важнейшей социально-эстетической функцией – персонаж моделирует человека, как «единство, обладающее расширяющимся символическим значением» отражает идею текста³⁷¹. Исследовательница предлагает четкую структурную характеристику персонажа, отмечая, что литературный герой – «серия последовательных появлений одного лица в пределах данного текста», «не сумма, а система, со своими организующими ее доминантами»³⁷².

Рассматривая героя в структуре художественного текста, М. Бахтин отмечал, что «...в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на целое героя, и все отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его»³⁷³. В понимании М. Бахтина герой представляет собой особую смысловую инстанцию, «смысловое» целое, без которого художественное творчество невозможно:

³⁷⁰ Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. Тула: Автограф, 2000. С. 14.

³⁷¹ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. М.: Сов. писатель, 1979. С. 5.

³⁷² Там же. С. 89-90.

³⁷³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7.

герой, автор-зритель – основные живые моменты, участники события произведения³⁷⁴. Персонаж произведения не просто пребывает или существует в художественном мире, он развивается, конструируется и в этом смысле наделяется не только тематическими, но и композиционными функциями.

Б. Томашевский утверждает, что герой – это персонаж, получающий наиболее острую и яркую эмоциональную окраску; это лицо, за которым с наибольшим напряжением и вниманием следит читатель³⁷⁵. Автор выделяет два типа персонажей: характер неизменный, или статичный (остающийся одним и тем же в повествовании, на всём протяжении фабулы), и характер изменяющийся – динамичный (когда действующее лицо по мере развития художественного действия претерпевает трансформацию, эволюцию). Сам автор рассматривает литературного персонажа как «живого носителя тех или иных мотивов»³⁷⁶. В современном литературоведении представлена общая классификация основных образов героев (сверхтипов), реализованных в художественных произведениях мировой литературы. В. Хализев, опираясь на труды М. Бахтина и Е. Мелетинского, выделяет три общих типа персонажей: *авантюрно-героические*, *житийно-идиллические*, *отрицательные*. Последний тип героя в литературе XX века Ю. Кристёва определяет как «треснувшие “я”», «расщеплённые субъекты», носители разорванного сознания³⁷⁷.

В содержательном аспекте героем (персонажем) мы называем любого субъекта, участвующего в развитии действия, сюжета. Выстраивая систему художественных образов в прозе М. Тарковского, мы рассматриваем, прежде всего, совокупность литературных персонажей, составляющих «основу

³⁷⁴ Там же.

³⁷⁵ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С. 201.

³⁷⁶ Там же. С. 199.

³⁷⁷ Кристёва Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 466-471.

предметного мира эпических и драматических произведений»³⁷⁸. В этом отношении мы исследуем образы как главных героев, так и второстепенных персонажей, являющихся, по сути, фоновыми представителями сюжетного действия, но выполняющих функцию мироустройства, среды. Отметим, что для прозы М. Тарковского характерна так называемая «центробежная» (или «демократическая») система взаимоотношения литературных героев – модель, при которой возникает «приравнивание» фоновых персонажей главным. Такая тенденция равноправия характерна для реализма XIX-XX столетий. Основным сверхтипом художественной прозы М. Тарковского выделим житийно-идиллический как ключевой для традиционалистской прозы в целом.

При рассмотрении типологии героев в малой прозе М. Тарковского мы опираемся на существующую в современном литературоведении концепцию Ю. Лотмана о разделении типов персонажей относительно пространственного континуума. В одной из своих работ исследователь утверждает: «Герои резко делятся на *движущихся* («герои пути», «герои степи») и *неподвижных* («герои места»)»³⁷⁹. Данная типология предложена исследователем на основании деления типов текста — классификационного (или бессюжетного), который, как правило, утверждает «неподвижного» персонажа, и сюжетного текста, в структуре которого реализуется образ «подвижного» персонажа (или героя-действителя)³⁸⁰. Бессюжетный текст утверждает незыблемость границы, в то время как сюжетный текст явлен как прямое отрицание бессюжетного, организует бинарную семантическую оппозицию. Соответственно, автором обозначается два типа функций: классификационные (пассивные) и функция действителя (активные).

³⁷⁸ Чернец Л. М. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: Высшая школа: Академия, 1999. С. 203.

³⁷⁹ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 291.

³⁸⁰ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 287-288.

«Неподвижные» персонажи – «герои своего места» (или своего круга), которые если и перемещаются согласно требованиям сюжета, то несут вместе с собой свойственный им локус³⁸¹. Перемещение героя внутри отведенного ему пространства событием не является, и такого героя принято считать неподвижным. Он подчинен структуре бессюжетного (основного) текста. Переход через границу для этих персонажей запрещен. Это герои, которые еще неспособны изменяться, или которым это уже не нужно – они представляют собой исходную или завершающую точку траектории. «Неподвижные» герои, по Ю. Лотману, герои замкнутого пространства.

Подвижный персонаж – лицо, «имеющее право на пересечение границы»³⁸². Герой, который двигается не только в пространственном отношении, но и меняется в нравственно-этическом (моральном). Нарушая запрет, он совершает событие, разворачивает сюжетное действие. Событие понимается как перемещение персонажа через границу семантического поля³⁸³. Этот тип отличается подвижностью относительно своего окружения, пространства и времени. Герой обладает разрешением на некоторые действия, которые для других установлены как запрет. Действующий герой ведет себя иначе, чем другие персонажи, и он имеет на это полное право – право на особое поведение (героическое, безнравственное, безумное, непредсказуемое, нравственное, странное). Оно свободно от обязательств и обстоятельств. Если в бессюжетном тексте для героев сохраняется запрет, то сюжетный текст вводит одного героя (или группу персонажей), который освобождается от этого запрета. Движущийся герой имеет цель, к которой он стремительно направлен. Достигнув конечной точки, персонаж, с одной стороны, может стать неподвижным, с другой, – поддаться дальнейшему развитию (согласно сюжету художественного произведения). Исследуя

³⁸¹ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. С. 256.

³⁸² Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 288.

³⁸³ Там же. С. 282.

художественный мир Л. Толстого, Ю. Лотман выделяет два основных типа «подвижных» персонажей – это герои «пути» и герои «степи»³⁸⁴.

Герои «пути» перемещаются по определенной пространственно-этической траектории в линейном *spatium'e*³⁸⁵. Присущее им пространство подразумевает запрет на боковое движение. Пребывание в каждой точке пространства (и эквивалентное ему моральное состояние) мыслится как переход в другое, за ним последующее. Герой «степи» не имеет запрета на движение в каком-либо направлении. Функция таких героев – переходить границы, непреодолимые для других, но не существующие в их пространстве³⁸⁶.

Исходным пунктом сюжетного движения является установление между героем-действителем и окружающим его семантическим полем отношения отличия и взаимной свободы. В отношении к границе сюжетного поля действитель выступает как преодолевающий её, а граница, тем временем, утверждается как препятствие. Поэтому, как правило, все виды препятствий сконцентрированы на границе. Границей/препятствием выступает лес, море, река – она связана с опасностями, предостережениями. Преодолев границу, активный герой (действитель) вступает в семантическое «антиполе» по отношению к исходному. Для того чтобы движение остановилось, герою необходимо слиться, превратиться из «подвижного» персонажа в «неподвижного». В противном случае, если этого не происходит, сюжет не завершается, и движение продолжается.

Итак, выстраивая общую типологию героев в литературных произведениях М. Тарковского, выделим два основных типа персонажей: «подвижные» (или динамичные) герои и «неподвижные» (или статичные). Обозначенные типы героев мы рассматриваем в двух общих аспектах: в *пространственном* (как «движение по горизонтали», преодоление

³⁸⁴ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 251-293.

³⁸⁵ Там же. С. 256.

³⁸⁶ Там же. С. 257.

физической / географической границы) и в *нравственно-этическом* (движение, совершаемое по «вертикали», морально).

К «неподвижным» персонажам у М. Тарковского следует отнести патриархальный тип личности («золотые хозяева») – Ивана («Стройка бани»), тётю Надю («Ледоход»), тётю Граню («Ложка супа»), Бабушку («Бабушкин спирт», «Васька»). Отметим здесь два основных критерия: во-первых, эти герои выделяются нами как «неподвижные» в пространственном отношении (герои своего круга/места) – они не покидают пределы своего дома, территории, а во-вторых, обладают устоявшимися нормами жизни. Им присуща не только территориальная привязанность к своему родному пространству (топосу дома), но и свойственна выбранная (уже закреплённая) модель поведения, которую они выработали, сформировали, и за пределы этих этических законов им выйти не суждено. В этом же ряду следует обозначить других литературных персонажей, образы которых не поддаются активной динамике уже в силу личных качеств героя (Галька и Дядька, «Бабушкин спирт»). Эти персонажи закреплёны в пространстве – их также следует отнести к системе пространственно-этической неподвижности. От первого типа героев их отличает неспособность к нравственным изменениям, их суетность, избыточность движений зачастую иллюзорна.

К «подвижным» персонажам следует отнести героя-охотника, который перемещается согласно сюжету. К этому же типу можно отнести автобиографического героя М. Тарковского – интеллигента, пересекающего границу миров, отправляющегося из города в деревню/тайгу на постоянное поселение. Условно сюда вписываются и «пограничные» типы героев: Ванька («Фундамент»), Сергей («Стройка бани»), Серёга («Петрович»). В этом контексте рассматриваются герои, которые испытываются дорогой, судьбой: Прокопич (Енисей, отпусти!), Петрович («Петрович»), Валя («Замороженное время»), Женя и Андрей («Тойота-Креста»).

2.2 Типология героев в современной традиционалистской прозе

В развитии современного традиционализма выделяют ряд художественных этапов, в каждом из которых представлены свои избранные персонажи. Первоначальный (предварительный) этап «деревенской прозы» формируется в послевоенный период (середина 1950-60-х годов), когда появляются произведения сельской тематики – тексты В. Овечкина («Районные будни», 1956), Е. Дороша («Деревенский дневник», 1956-1973), В. Тендрякова («Падение Ивана Чупрова», 1953), С. Антонова («Дело было в Пенькове», 1956), А. Яшина («Баба Яга», «Рычаги», 1956) и др. Отметим, что если говорить не столько о тематике, сколько о поэтике традиционализма, то первый этап этой прозы стоит соотносить с «Привычным делом» В. Белова и рассказом «Матрёнин двор» А. Солженицына.

Основным типом героя 1950-60-х годов критика назовет простого деревенского мужика, в образе которого уже намечаются черты русского национального характера – независимость, стремление к самостоятельности, чувство собственного достоинства. Первостепенной задачей авторы ставят показать эволюцию народного характера: от правдоискателя, живущего по законам совести, к требовательному бунтарю, уставшему от общественного беспорядка, бросающего вызов социальным обстоятельствам. Художественный образ крестьянина, выписанный в парадигме трудовой аскезы, станет ведущим в творчестве писателей-«деревенщиков», однако, если в центре повествования литературы «овечкинского» этапа находился простой мужик, пытающийся преодолеть сложившийся социальный хаос путём общественного порицания, то проза 1960-70-х годов, наделённая духовно-нравственной патетикой, трансформирует крестьянского героя. Обращение к внутреннему миру литературного персонажа, поэтизация крестьянской души становятся характерной чертой зрелых традиционалистских текстов. Персонажи «деревенской прозы» существуют вне привычных колхозно-коммунистических реалий, они уходят от советского «пошехонства» в мир собственных онтологических раздумий, как

герой Б. Можяева Фёдор Кузькин, порвавший все отношения с колхозной системой³⁸⁷. Идеино-стилистический переход к зрелой «деревенской прозе» обозначил В. Солоухин с его «лирическими» текстами («Владимирские просёлки», «Капля росы»). К внутреннему миру героя обратился А. Солженицын («Матренин двор»).

Одним из ведущих художественных образов в литературе зрелого традиционализма является *герой-праведник*. С ним соотносится образ патриархального персонажа, который нередко именуется как «хранитель традиции», «хранитель древностей», «хранитель родовой памяти». Для писателей-«деревенщиков» это избранный персонаж, который в границах художественного пространства представлен не как личность, но, скорее, как психологический тип, инвариант – принципиально стереотипный, шаблонный, но эстетически неизменный. В «деревенской прозе» это, как правило, старики и старухи, за фигурами которых крепится авторская правда. Они живут вековыми деревенскими традициями, условно организуют устойчивую нравственно-этическую модель жизненного поведения. К примеру, Т. Рыбальченко склонна рассматривать художественный образ старика как мифологему мудрости и полноты жизни, которая в современной прозе все чаще наделяется сакральным значением итога жизненного пути, что позволяет выявить истинность тех ценностей, которыми жил человек³⁸⁸.

К ряду «праведных» персонажей относятся Матрёна³⁸⁹ («Матрёнин двор» А. Солженицына), Катерина³⁹⁰ («Привычное дело» В. Белова), Катерина Петровна³⁹¹ («Последний поклон» В. Астафьева), Василиса

³⁸⁷ Мартазанов А. М. Идеология и художественный мир «деревенской прозы»: В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев, Б. Можяев: дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2007. 276 с.

³⁸⁸ Рыбальченко Т. Л. Антропологические акценты образа старика в русской прозе второй половины XX века // Время и творчество В. Распутина. История, контекст, перспективы. Иркутск, 2011. С. 222-232.

³⁸⁹ Куделько Н. А. Праведник в рассказах И. С. Тургенева «Живые мощи» и А. И. Солженицына «Матренин двор» // Литература в школе. 2004. № 11. С. 26.

³⁹⁰ Лагунова О. К., Цимбалова Ю. А. Онтологический дискурс и традиционный герой в рассказах В. И. Белова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanities. 2015. Том 1. №3 (3). С. 59-71.

³⁹¹ Гончаров П. А. Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы 1950-1990-х годов: монография. М., Высшая школа, 2003.

Мелентьевна³⁹² («Деревянные кони» Ф. Абрамова), Анна³⁹³ («Последний срок» В. Распутина), Дарья³⁹⁴ («Прощание с Матёрой» В. Распутина), Холюша³⁹⁵ («Холюшино подворье» Б. Екимова). При воплощении героев-праведников писатели-традиционалисты обращаются к моделям и канонам древнерусской агиографической литературы, формируя образ «житийного» персонажа, который воплощает авторский идеал героя в художественном мире «деревенской прозы»³⁹⁶.

Исследуя образную систему «деревенской прозы», И. Новожеева выделяет три основных литературных типа: *естественного персонажа, нравственного героя и маргинала*. Тип праведного персонажа автор рассматривает в концепции нравственного человека, образ которого определяется такими категориями, как связь с родом, память, традиция, принадлежность человека к земле, природе. Исследовательница приходит к выводу, что «важный для деревенской прозы сдвиг проблематики в сторону выявления констант национального мировосприятия и этической основы крестьянского уклада закономерно приводит к христианской традиции как духовной основе народного мира, которая актуализируется в образе народного праведника, выражающего традиционные крестьянские представления о добре, человечности, справедливости и других этических нормах. Деревенские праведники живут в согласии с евангельскими заповедями, скорректированными народными традициями»³⁹⁷. Поэтому образы праведных персонажей в традиционалистских произведениях следует осмыслять не столько в каноническом (христианском) понимании, сколько в

³⁹² Груша С. А. Праведники и праведницы Федора Абрамова // Литература в школе. 2011. № 12. С. 23-26.

³⁹³ Смирнова Н. Н. Концепция праведничества в повести В. Г. Распутина «Последний срок» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. Вып. 8 (98). С. 122-126.

³⁹⁴ Королева С. Ю. Образ праведника в деревенской прозе В. Распутина (к вопросу о художественном воплощении народной религиозности) // Вестник Пермского университета. 2009. Вып. 1. С. 79-89.

³⁹⁵ Ковтун Н. В. Судьба патриархального мифа в изображении Б. Екимова // Russian Literature. Т. 73. № 3. С. 411-425.

³⁹⁶ Соколова Л. В. «Житийный» персонаж как выражение авторского идеала в произведениях писателей-традиционалистов (В. Шукшин, В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин) // Русская литература XIX-XX вв.: проблемы теории и методологии изучения: мат-лы II Международн. науч. конф. (16-17 ноября 2006 г.). М.: Изд-во МГУ, 2006. С. 181-185.

³⁹⁷ Новожеева И. В. Концепция человека в деревенской прозе 1960-1980х годов // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. С. 99-102.

аспекте народного православия. Неслучайно столь важную роль в этих текстах играет идеология старообрядчества (от текстов А. Солженицына до произведений В. Распутина, В. Личутина).

Ментально близок герою-праведнику и образ «природного» человека, маркированный бытийными координатами – землей, природой, традиционными устоями деревенского уклада. Ключевыми категориями в отношении этих персонажей являются родовой дом, труд на земле, соборность, естественность и простота³⁹⁸. Концепция естественного человека, утверждает И. Новожеева, задается архетипическими образами Дома-Деревни, спецификой хронотопа, парадигмой «человек-природа». Наиболее ярко в поэтике русского традиционализма тип природного человека заявлен в прозе В. Астафьева: «Люди у Астафьева не делятся на городских и деревенских. Он различал их по отношению к природе. Писатель не приемлет мысли о покорении природы, о ее враждебности человеку <...> разделяет современные представления о человеке как органической части космоса и настаивает на разумном отношении человека к природе»³⁹⁹.

«Природный человек», замечает Н. Ковтун, становится одним из наиболее близких и сокровенных героев писателя – достаточно показательно это прослеживается в художественном произведении «Царь-рыба». Аким попадает в природное пространство тайги, привнося в него новые смыслы. Астафьевский персонаж проходит инициацию, лес становится своеобразным «каналом связи», при помощи которого герой приобщается к сакральным смыслам бытия⁴⁰⁰. В сознании этого персонажа жизнь воспринимается не как овеществленная идея свободы, но как состояние «долженствования»⁴⁰¹.

³⁹⁸ Там же. С. 99.

³⁹⁹ Сапрыкина Т. В. Природные образы-символы в повествовании в рассказах «Царь-рыба». С. 266.

⁴⁰⁰ Ковтун Н. В. Диалог утопии-антиутопии в «Царь-рыбе» В. Астафьева // «Деревенская проза» в зеркале утопии, 2009. С. 390.

⁴⁰¹ Гончаров П. А., Гончаров П. П. Элементы сибирского характера в прозе В. П. Астафьева (к постановке проблемы) // Современная филология: актуальные проблемы, теория и практика / отв. ред. А. П. Сковородников; Краснояр. гос. ун-т. Красноярск, 2005. С. 331.

А. Большакова в диссертационном исследовании «Феномен деревенской прозы (вторая половина XX века)»⁴⁰² представляет свою типологию героев в художественном мире писателей-традиционалистов: это «хранители древностей» и противопоставленные им «вольные люди». К первому типу относятся патриархальные герои, а ко второму – маргинальные личности, живущие наперекор общепринятым нормам, вразрез с традиционными крестьянскими устоями⁴⁰³. К «пограничному» типу героя актуализируется особый интерес. Л. Соколова справедливо полагает, что писатели-традиционалисты изобразили основной национальный тип XX века, который прошел под знаком шукшинской метафоры: «Одна нога на берегу, а другая в лодке», символизирующей радикальные социальные перемены в послевоенной жизни советского общества⁴⁰⁴.

Как назревшее явление переломного времени не менее показательными фигурами в зрелой «деревенской прозе» выступают *чудики*, *богоборцы* и *трикстеры*⁴⁰⁵, мастерски воплощенные в творчестве позднего В. Шукшина. Художественная традиция образа чудика трансформируется в прозе Б. Екимова. Писатель открывает иной тип героя – «человек вопрошающий»⁴⁰⁶, который также стремится открыть истину, постичь основы бытия («Болезнь», «Стенькин курган», «Эксперимент»). Важнейшей чертой характера екимовского персонажа становится «способность поступать вопреки требованиям практической пользы и реально ощутимой выгоды»⁴⁰⁷.

Маргинальная личность в традиционалистской литературе представлена несколькими вариантами: с одной стороны, это человек, оторвавшийся от родной почвы, усвоивший иную, городскую психологию. С другой стороны, это «промежуточные» персонажи, которые находятся между городом и деревней (они покинули деревню, но к городу не пристали). В

⁴⁰² Большакова А. Ю. Феномен деревенской прозы (вторая половина XX века). М., 2002. 403 с.

⁴⁰³ Там же.

⁴⁰⁴ Соколова Л. В. Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов 2-й половины XX в.: В. Шукшин, В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2005. С. 349.

⁴⁰⁵ Ковтун Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика. Красноярск, 2013. 352 с.

⁴⁰⁶ Великанова И. В. Автор и герой в прозе Б. Екимова // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 10. 2011. С. 46-54.

⁴⁰⁷ Там же. С. 50.

этом ряду литературных героев И. Новожеева выделяет следующие типы: «обсевки», «архаровцы», «межедомки», «пришей-пристебай», «легкие люди»⁴⁰⁸.

Стоит отметить, что в художественной системе «деревенской прозы» наблюдается очевидная трансформация образов героев: от праведников и патриархальных типов осуществляется переход к «пограничным» персонажам. Уже в поздней прозе В. Распутина появятся образ девы-богатырки, с которым автор свяжет идею сопротивления и самостояния в мире-хаосе⁴⁰⁹.

2.3 Система литературных персонажей в прозе М. А. Тарковского

Одна из ключевых проблем русской прозы рубежа XX-XXI веков – поиск нового героя. Об этом неоднократно упоминают критики, литературоведы, да и сами писатели. В свое время В. Распутин заметил: «К нашим книгам вновь обратятся сразу же, как только в них явится волевая личность – не супермен, играющий мускулами и не имеющий ни души, ни сердца, не мясной бифштекс, приготовляемый на скорую руку для любителей острой кухни, а человек, умеющий показать, как стоять за Россию, трудиться, и способный собрать ополчение в ее защиту»⁴¹⁰. О. Славникова отмечает, что «депрессивное состояние общества объясняется не только отсутствием вменяемой экономики, но и зияющими дырами там, где прежде располагался пусть запойный и сумасшедший, а все же положительный, трудолюбивый герой»⁴¹¹. Совсем неутешительны в этом отношении размышления критика и литературоведа М. Ремизовой, которая полагает, что русская литература

⁴⁰⁸ В работе И. В. Новожеева акцентирует особое внимание на этих типах героев «деревенской прозы», отмечая, что концептуально значимым для такого персонажа становится «отсутствие чувства дома, рода, и, как следствие, отсутствие традиционной цельности характера, наличие духовной эрозии, изменение архаического сознания».

⁴⁰⁹ Ковтун Н. В. Эстетика национальной истории в творчестве В. Распутина // Филология и человек. 2014. № 4. С. 63-78.

⁴¹⁰ Распутин В. Г. Мой манифест // Наш современник. 1997. № 5. С. 7.

⁴¹¹ Славникова О. Я люблю тебя, империя // Знамя. 2000. № 12.

сегодня «растерянно топчется за кулисами, не умея толком сообразить, что же именно ей хочется выразить»⁴¹².

Проблема поиска современного героя актуализируется и в художественных произведениях отечественного традиционализма. Рассматривая эстетику современной традиционалистской прозы, Н. Ковтун утверждает, что в литературе переходного периода (1990-2000-е годы) герой замыкается в самом себе, его уход во внутренний мир не гарантирует спасения, но «намечает возможность иной перспективы, уже никак не связанной с состоянием общества или государства». Исследователь приходит к выводу, что «человек в прозе конца XX столетия, обобранный и униженный самой историей, вынужден осваивать новое жизненное пространство, находить связи, не уповая ни на Бога, ни на государство»⁴¹³.

Потерянным, забытым, одиноким порой выступает и герой «нового реализма». А. Серова отмечает характерную тенденцию указанного художественного направления: герой, представленный в новой прозе, лишен приемлемых жизненных ориентиров, брошен на произвол судьбы; утрачена его связь с прежними поколениями. Исследовательница делает вывод о том, что современнику необходимо самостоятельно обрести ценности, совершить конкретные поступки, которые требуют волевого и нравственного усилия⁴¹⁴.

Образ литературного героя в прозе М. Тарковского маркируют черты переходности. Логика художественного творчества писателя соотносится с общелитературной тенденцией, заявленной писателями-традиционалистами, которые в 1970-80-е показали разрушение национальной ментальности, отметили потерю героями жизненных ориентиров и перспектив. Смена художественно-эстетической идеи ощущается в прозе М. Тарковского, прежде всего, на образном уровне. В этом отношении следует отметить, что тип избранного героя меняется: если в ранних текстах – это образ

⁴¹² Ремизова М. С. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. М.: Совпадение, 2007. С. 9.

⁴¹³ Ковтун Н. В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск: СО РАН, 2009. С. 480.

⁴¹⁴ Серова А. А. Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2015. 290 с.

патриархального (праведного) героя, то в зрелых произведениях внимание акцентируется на образе героя-охотника, фигуре маргинала. Вместе с тем ключевой фигурой в художественном повествовании писателя является герой-интеллигент – автобиографический персонаж, который способен определить свое жизненное предназначение, смысл собственного бытия. Это человек, который повторяет индивидуальный авторский опыт: он покидает цивилизацию и направляется в тайгу. М. Тарковский утверждает иную модель жизнеустройства современного героя: если в произведениях «деревенской прозы» молодые персонажи уезжали в город, то герой М. Тарковского возвращается в мир природы, ищет смыслы бытия в сибирской тайге. Акцент на образе интеллигента заметен в традиционалистской прозе в целом. Автобиографический герой играет важную роль в поздних текстах В. Распутина («Видение»), герой-интеллектуал важен Б. Екимову («Пиночет»).

2.3.1 Образ избранного героя

«Золотые хозяева» (патриархальный тип героя)

В произведениях раннего этапа творчества («Васька», «Стройка бани», «Ложка супа», «Вековечно», «Петрович») М. Тарковский сохраняет традиционный для «деревенской прозы» патриархальный тип героя, словами Б. Екимова, это – «золотые хозяева». Избранным персонажем выступает «хранитель традиции» (патриархальный мужской тип, «природный» человек, праведник, наставник).

Образ избранного героя репрезентуется в повести «Стройка бани» (1998) – этапном произведении писателя, которое финализирует период раннего творчества. Герой повести – Иваныч – старик, всю жизнь отдавший тайге, но так и не сумевший посвятить в эту тайну единственного сына, вот уже несколько лет проживающего в городе. Образ природного пахаря, олицетворяющий патриархальный мужской тип, пожалуй, является одним из ключевых не только в прозе М. Тарковского, но и во всей

традиционалистской поэтике. Тип крестьянина, возделывающего и оберегающего родовую землю, представлен как «вечный образ» в русской словесности, не раз воспетый представителями классического реализма. Это тип, весьма близкий праведному герою, отождествляется с хранителем древностей, с ним связана семантика богатырства, защиты, первостепенной удали. Охранение и оборона становятся мужскими чертами, мессианство связывается с защитой родины⁴¹⁵. Образ типичного крестьянина, живущего земледельческим трудом, достаточно редкий, но принципиально важный в прозе писателя. Этим героев характеризует хозяйственность, приверженность традиции, преданность собственному делу, ощущение внутреннего удовлетворения от исполненного.

Согласно концепции Ю. Лотмана, образ Иванныча и патриархальных героев в целом следует относить к «неподвижным», потому как их жизнь представляет собой некую «завершаемость» моральной траектории. Иванныч строит новую баню и вспоминает прошлую жизнь, исповедуется перед самим собой. М. Ремизова отмечает: «Положительный образ вообще написать гораздо сложнее, поскольку он более статичен и менее “занимателен”, чем его антитеза, и всегда требует дополнительных, драматизирующих повествование элементов»⁴¹⁶. В художественном повествовании рисуется образ опытного, закоренелого мужика, обретшего тайну жизни в собственном ремесле. В начале повествования автором конструируется образ богатыря: «Крепкий, как кряж, большегубый, курносый, с твёрдым, нависающим чубом, мясистым, как бы надвое рассечённым лицом <...> рядом лежала такая же крепкая и мясистая рука, темная и тяжелая загорелая кисть»⁴¹⁷.

Автор показывает непоколебимость Иванныча в жизненных убеждениях: «...он знал, что дело надо доводить до конца, и что он скорее

⁴¹⁵ Ковтун Н. В., Степанова В. А. Проблема гендерной идентификации мужских образов в творчестве В. Распутина: дуализм психически-интеллектуальных доминант. 2014. С. 7-14.

⁴¹⁶ Ремизова М. С. Только текст: постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. Москва, 2007.

⁴¹⁷ Тарковский М. А. Избранное. С. 140.

умрет, чем позволит пропасть многовековому мужицкому опыту...»⁴¹⁸, подчеркивает связь героя с родом, что характерно для произведений «деревенской» прозы в целом. Главное для Иваныча – передать дело своей жизни по наследству, однако он понимает, что ему не исполнить завещание. Праведность героя показана в его смирении и достойном отношении к действительности – он не только принимает удары судьбы (смерть жены, конфликт с сыном, болезнь), но и сохраняет все лучшее в душе. Как справедливо замечает критик В. Яранцев, только «человек большой души мог переносить любые закидоны сына»⁴¹⁹. Ощущение достойно прожитой жизни и необходимости такого же достойного конца становилось важнейшей душевной опорой для героя. По крайней мере, смерти Иваныч не боится, хотя в определенные минуты жалеет о расставании «со всем этим любимым миром», который с каждым годом становился все родней, понятней и благодарней. Мудрое принятие смерти роднит героя М. Тарковского не только с персонажами «деревенской» прозы, но и с героями Л. Толстого («Смерть Ивана Ильича»), А. Чехова («Архиерей»).

О праведном образе жизни Иваныча позволяет судить его преданная любовь к родной земле, окружающим людям. Отъезд сына больно задевает Иваныча, но какая-то внутренняя сила заставляет его строить баню, выкладывать печь, обходить собственные деревенские угодья. Герой, отмечает М. Ремизова, «словно подозревает, что еще не открыл в себе последней правды»⁴²⁰. В повести Иваныча окружают такие же усердные и праведные люди – Николай Афанасьевич (прозванный местными жителями «Богом»): он «все время ходил в одной покрытой аккуратными мелкими заплатами фуфайке <...> и отличался нечеловеческим трудолюбием, нечеловеческой бережливостью», талантом помогать всем, кто просил о помощи. Заметим, одежда в заплатках – корпоративная примета юродства,

⁴¹⁸ Там же. С. 148.

⁴¹⁹ Яранцев В. Завороженный Енисеем. О новом трехтомнике Михаила Тарковского // Сибирские огни, 2009. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/ia31.html>

⁴²⁰ Ремизова М. С. Только текст: постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. Москва, 2007. С. 143.

образ юродивого в литературу второй половины XX века одним из первых вводит А. Солженицын⁴²¹, он занимает особое место в текстах Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Личутина⁴²².

Основную часть рассказа М. Тарковского занимает повествование о строительстве новой бани. Знаменательно, что процесс возведения дома сопровождается важными событиями из жизни героя, которые воспоминаниями вкраплены в ход повествования. Возводя дом, герой как бы приуготовляется к собственной смерти, подводит итоги жизни, вспоминает грехи прошлого, готовит себе новую обитель. Вход в иномир осуществляется через баню, где Иваныч очищается, словно рождаясь заново. Хронотоп бани, представляемый в традиционализме как пространство профанное, амбивалентное, в границах текста сакрализуется, приобретает дополнительную, исповедальную функцию. Баня – переходное пространство, где обереги не действуют, но в эту стройку вложена вся душа, что и помогает герою наполнить профанное пространство сакральными смыслами. Именно там Иваныч испытывает необыкновенную легкость. Баня предстает как символ очищения, духовного и телесного возрождения. Чувствуя «детскую чистоту», герой одновременно ощущает, как «отмякла в нем память» и как «свободно проносятся воспоминания – важные и знакомые»⁴²³.

Сюжет рассказа отсылает к тексту В. Шукшина «Алеша Бесконвойный». Баня для Иваныча такое же святое дело, как и для шукшинского «чудика» Кости Валикова, который только здесь и чувствовал себя свободным, переживал «праздник души». В обоих текстах прослеживается схожесть в описании подготовки героев к бане и в чувстве облегчения, которое они испытывают. Весьма символичной в повести кажется сцена вхождения: герой испытывает детское волнение, как перед «долгожданным событием», он снимает нательный крест (оставляет земную

⁴²¹ Ковтун Н. В. Иконическая христианская традиция в «Матренином дворе» А. Солженицына и «Избе» В. Распутина: проблема авторского диалога // Филологический класс. 2013. № 3. С.17-26.

⁴²² Ковтун Н. В. Юродское странствие в поэтике Ф. Абрамова // Сибирский филологический журнал. 2010. № 3. С. 93-102.

⁴²³ Тарковский М. А. Избранное. С. 182.

судьбу) – войти к Богу необходимо обновленным, подобно младенцу. Финал повести, продиктованный логикой предшествующих событий, кажется неизбежным. Сцена исхода трактуется как оставление греха, катарсис, обретение покоя и новой жизни: «ушли в землю все обиды, раздражение и отлетела к небу душа Иваныча, никогда не бывавшая ещё такой чистой»⁴²⁴, где ее теперь готовы принять святые небесные силы.

В повествовании главный герой предстает как *учитель, мастер*, оставивший после себя некие знания, которые сокрыты в самой земле, в малых и больших постройках, им возведенных. И если Сергей, отвергая знания Иваныча, не становится его последователем, то автор дает читателю надежду, что маленький Коля – соседский мальчик, который появляется в финале повести, возродит и прославит мужицкий труд. Впрочем, с образом маленького мальчика в произведениях писателя связаны многие авторские надежды на будущее. Ребенок появится и в повести «Бабушкин спирт», где тоже символизирует преемственность традиции. Фигура ребёнка аллюзивно отсылает к сакральному образу маленького Коляни, «не отходящего от бабкиной юбки» («Прощание с Матёрой» В. Распутина), за которым закреплена функция заступника Богородицы⁴²⁵.

Женские образы

Особое место в произведениях писателя занимают женские образы. Идеал женщины в творчестве М. Тарковского, как правило, заключен в образе матери. Именно с фигурами милосердных старух как воплощением материнского начала автор связывает надежду на сохранение традиций, былого уклада жизни. Святое отношение к прошлому характеризует героинь писателя как истинных праведниц, которые стали частью, «единицей

⁴²⁴ Там же. С. 183.

⁴²⁵ Ковтун Н.В. «Никольский» и «георгиевский» комплексы в повестях В. Г. Распутина. Коллективная монография // Универсалии культуры. Вып. 4. Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики. / Отв. ред. Н.В. Ковтун, Е.Е. Анисимова. Красноярск: СФУ, 2012. С. 60-85.

хранения» традиции⁴²⁶. Умение выстоять, защитить свои нравственные интересы, духовные идеалы характеризует героинь как сильных личностей.

Тип народной праведницы представлен в повести «Бабушкин спирт» (2004). Образ милосердной старухи раскрывается в произведении через ее отношение к близким (сыну, дочери и внуку). Главная героиня Глафира Прокопьевна (напоминающая старух писателей-«деревенщиков») всю жизнь работала на местной пекарне хлебопеком, но под давлением обстоятельств вынуждена идти против совести и торговать «пагубным мерзким зельем», которое в деревне стало единственной ходовой валютой. Появляется героиня в третьей части повести. Образ доброй старушки, которая «старалась всех впрок напитать заботой <...> врыться и завалить любовью», автор дополняет мотивом постоянных переживаний «... то за Дядьку, то за Гальку, то за Кольку, то за убежавшего котяру»⁴²⁷. Ощущение «горестной паники» и «вечного беспокойства» влечет за собой нервные расстройства, болезни – Глафира Прокопьевна стеснялась лишней раз вызвать фельдшера, всегда чувствуя себя виноватой перед всем белым светом.

Рассматривая образ Бабушки в аспекте внешней/внутренней неподвижности, стоит отметить, что нравственный сдвиг происходит, когда Глафира Прокопьевна решается торговать спиртом. И в этом смысле образ парадоксален, неоднозначен. По сути, героиня переступает «моральную» границу – заводит тетрадку, мерную мензурку, стеклянную воронку, бутылки, канистру. Пойти против собственных убеждений старуху вынуждают внешние обстоятельства. Героиня понимает, на что она идёт и ради кого готова совершить грех. Так создается внутренний конфликт, в основе которого закладывается идея саможертвенности. Героиня М. Тарковского шла на страшное дело, винясь и сомневаясь, она решилась только потому, что «сил никаких не было, задавила нищета и нерадивость

⁴²⁶ Белая Г. А. Художественный мир современной прозы. М., 1986. С. 17.

⁴²⁷ Тарковский М. А. Избранное. С. 247.

близких»⁴²⁸. Э. Русаков отмечает, что под давлением безвыходных обстоятельств она «спасает» своих близких пагубным мерзким зельем⁴²⁹.

Мы видим, как в повести раскрывается образ *страстотерпицы*, которая смиренно принимает все тяжести земной жизни. Сводимый к исконно апокрифическому тексту и сюжетообразующий для ряда литературных произведений «деревенской» прозы *мотив «хождения по мукам»* реализуется и в повести М. Тарковского. Бабушка не отделяет свою судьбу от судьбы своих непутевых детей, деревенских жителей. Автор и в этом тексте использует прием парадокса – самый грешный, казалось бы, персонаж, связанный с зельем, описан по канонам праведности. Однако «грешность» героини оттеняется в повести её искренним намерением облегчить страдания детей, не «оскорбить намёком на их тяжкую повадку», помочь им вернуться к жизни.

Раскол деревенского пространства на два лагеря – трезвых и пьяных, где одна сторона выживает за счет другой, объясняется разрушением традиции, былого уклада жизни. Разложение соборности, цельности деревни приводит жителей либо к смерти, либо же к воссоединению и построению новой духовной общности, что и происходит в рамках повествования. Внутренняя расколотость наблюдается и в бессемейных Гальке и Дядьке, которым «половинки недостает», в маленьком Кольке, растущим в неполной семье. И Бабушка, которая находится на линии этого раскола (на разрезе), обращена к грешной половине человечества, наблюдая их муки (дочери, сына, спившихся «местных забулдыг»), она и страданий испытывает больше. И в этом смысле «хождение по мукам» постигается как *служение грешным людям*. Если в древнерусском тексте Богородица молит Господа о прощении христианских грешников, то М. Тарковский принимает иное, сопоставимое с апокрифом, художественное решение – грехи деревенского народа искупает Бабушка собственной смертью, о чем свидетельствует символический образ

⁴²⁸ Тарковский М. А. Избранное. С. 255.

⁴²⁹ Русаков Э. Добрая бабушка и злая жизнь // Красноярский рабочий. 2004. С. 3.

птицы овсянки в финале повести. Смерть Бабушки, которая наступает внезапно, кардинально меняет поведение персонажей, их отношение к жизни. Внутренняя неподвижность, духовная устойчивость героини, которая служит лишь фоном, оттеняет несправедное поведение её детей, одновременно становится фактором изменения образа персонажей. Те же Галька и Дядька, которые «висели на Бабушке вечной болью и заботой», в день ее смерти преобразились: Дядька был «необычайно собранный, серьезный и окрепший»⁴³⁰, а Галька, которой и дела никогда не было до матери, побежала домой за черными очками, только чтобы облегчить страдания старухи, которой слепило солнцем глаза. Внешняя и внутренняя неподвижность Бабушки в тексте обуславливает закономерное изменение других персонажей – дети не способны принять те жизненные устои, которыми живёт их мать, а её поведение их нередко злит, раздражает.

В финале повести Бабушка проходит обряд посвящения. Эпизод похорон, оформленный рядом фольклорных мотивов, позволяет говорить об избранности героини. Это заметно, когда Бабушку несут на носилках: и солнце освещает ее «по-другому, не так, как остальных», или когда люди, которые несут старуху, пытаются каждый раз «прикоснуться к бабушкиному исхудалому телу», чтобы «причаститься». Показательной является сцена, когда вертолет, «пикируя и сужая круги в небе, трижды не может зайти на посадку <...> когда почерневшие и взъярившиеся небеса не желают отдавать земле Бабушкино тело»⁴³¹.

Казалось бы, финал повести трагичен, однако введенный автором образ весенней птички-овсянки, что должна «перевязать кровоточащую душу серебряной песенкой», дает надежду на выздоровление народного духа. В фольклорной традиции этот образ обычно связывают со сменой погоды и наступлением лучших времен. В рассказе птичка является провозвестником того, что Бабушка, искупив грехи деревенского народа, обращена к иному,

⁴³⁰ Тарковский М. А. Избранное. С. 267.

⁴³¹ Там же. С. 269.

светлому миру. Исповедальная речь как оправдание Бабушки звучит из уст соседа Андрея Ивановича: «Прожила ты жизнь долгую, трудную, вынесла то, что не дай Бог кому вынести. Все мы знаем, работала как проклятая, детей растила, а теперь вот, видишь, как... провожаем тебя. Прости, если не правы к тебе были. Прости всех нас, и пусть будет пухом тебе земля»⁴³². Обращение неоднозначно: с одной стороны, оно звучит как публичная исповедь собравшихся перед умершей, с другой стороны, как оправдание самой Бабушки перед деревенским народом и Богом. Так утверждается незыблемость/непоколебимость образа народной праведницы.

В аспекте пространственно-этической неподвижности как избранного персонажа следует рассматривать образ тётки Грани Хохловой («Ложка супа», 1998). Исключительная терпимость, смирение как знак праведничества сближают эту героиню с Бабушкой («Бабушкин спирт») и тёткой Надей («Ледоход»). Она также испытывает страдания, наблюдая спившегося сына. Воспитавшая троих детей, потерявшая мужа и пережившая разорение родной деревни – прошлую жизнь она вспоминает только со слезами умиления. Мученичество за родного сына, погрязшего во грехе (пьянке / разврате / побоях), помогает героине не только нравственно выстоять, но и спасти дитя.

Образ тётки Грани Хохловой описывается в традиционной парадигме: автором изображается стойкий народный характер матери, спасительницы, защитницы, также готовой пойти на жертву. Мать живёт устоявшимися праведными убеждениями, в основе которых заложена любовь, доброта, милосердие, сила духа. И жертвенность становится одним из жизненных принципов героини – не пойти на жертвы ради сына тётя Граня не может – для неё это суть, условие бытия. Жертва предполагает собой некое духовное движение по нравственно-этической траектории. Однако образ героини задан в рамках определенного (праведного) типа героя, поэтому саму фигуру тётки Грани мы рассматриваем как неподвижную (утвердившуюся). В ходе

⁴³² Тарковский М. А. Избранное. С. 270.

повествования не происходит изменений в образе этого персонажа – на протяжении повести героиня остается верной своим убеждениям и принципам, стойкой, открытой и милосердной. Ей уготована особая миссия – причастить, исповедать грешного сына, по сути, приуготовить его к новой жизни.

Весьма значимым в этом смысле является одна из финальных сцен повести, которая меняет тональность произведения. С помощью художественного приема «замороженного» времени, который словно рождает кинематографический эффект, М. Тарковский пытается разрешить основной – внутренний – конфликт повести. В тексте происходит игра со временем, герои путешествуют в прошлое. Ретроспективно задаётся идиллическая картина детства Парня (как утраченного рая) – писателем реализуется циклическая концепция времени, время намеренно замедляется, оно сжато, свернуто, актуализируется мгновенность. Ситуация возвращения персонажей в прошлое (путешествие во времени) помогает реализовать ключевую авторскую идею – связи времён и поколений, сохранения традиции, обращения к былому образу жизни. Используя приём временной ретроспекции, писатель словно пытается заставить героя, Славку, вновь ощутить / пережить момент детства, тем самым вернуть его к жизни: «Они так и сидели в будто остановившемся времени, и глядело круглыми вещими глазами рыжее пламя из набитого закатом подполья, и тети-Гранина жалеющая, горчайшая и одновременно сладостная полуулыбка будто говорила: да, вот мы и вернулись откуда пришли, и вспоминался матери маленький, пахнувший молочком Славик и ещё другие, чужие ребяташки, давно превратившиеся в бородатых, провонявших водкой и куревом мужиков...»⁴³³.

Возвращение героини к ее исконному материнскому началу (когда тётя Граня кормит взрослого Парня с рук) позволяет писателю как бы предопределить единственную роль женщины на земле – роль матери,

⁴³³ Тарковский М. А. Избранное. С. 235.

хранительницы, защитницы, в этом автору видится спасение грешного героя. Современный критик И. Борисова отмечает: «Две ложки супа, разделенные десятилетиями, держат повесть как вехи всемирной истории, когда она проходит в игольное ушко уединенного диалога сына и матери, которая сначала растит сына на ухе из богатой местной рыбы, а спустя многие годы также привычно отхаживает его, возвращая своей ухой к жизни»⁴³⁴.

В систему «неподвижных» героев вписывается образ тёти Нади («Ледоход», 2001). Как и одинокая старуха Агафья («Изба» В. Распутина), тетя Надя живет, выполняя мужскую работу. Если Агафья валила лес и самостоятельно строила дом, то тетя Надя всю жизнь рыбачила, «ходила в тайгу проверять капканы с рюкзаком и ружьем, с посохом в руках, в теплых штанах, фуфайке и огромных рукавицах» – отдаленно этот образ напоминает деву-богатырку. Подвиг крестьянской женщины заключается в созидании, сохранении домашнего очага. Она пытается сохранить патриархальный уклад жизни.

Мудрая старуха, немало пережившая на своем веку (смерть мужей, родной дочери), смогла устоять и в период разрушения родной деревни. Разложение деревенского мира сопоставимо в рассказе с дряхлением дома героини, напоминающим тонущий корабль. Переживая уничтожение деревни, старуха не утрачивает былую связь с ней – оставшись одна, она предстает как последний хранитель, гений местности⁴³⁵. В новом, создаваемом «чужаками» пространстве героиня сохраняет традиции, память о былом. Тетя Надя лишается старого дома и в новом устраивает все прежним образом: «...в прежнем порядке она расставила мебель, расстелила половики, развесила все, что висело на стенах прежнего дома»⁴³⁶. Здесь прослеживается связь с потомками, ведь качества, которыми обладает героиня – гостеприимство, забота о своих соседях, любовь угощать каждого

⁴³⁴ Борисова И. Светится темнота // Первое сентября. 2000. № 62. URL: <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200006210>

⁴³⁵ Ковтун Н. В. Гений местности без места: мифологический сюжет о домовом в современной прозе. Монография // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск: Гео, 2012. С. 166-176.

⁴³⁶ Тарковский М. А. Избранное. С. 26.

прохожего – укоренились в ней с детства, передаваясь из поколения в поколение. В образе тети Нади (семантика имени связана с надеждой) намечается тип подвижницы, сводимый к народному образу – *хранительнице* старинных устоев. Исследователь И. Балаян наделяет образ старухи христианскими чертами, отмечая ее веру, жизнестойкость, трудолюбие, заботу о ближних, приверженность к традициям, доброту и любовь к людям⁴³⁷. Праведность тети Нади заключена и в ее особой любви ко всему живому, к Енисею, духовной связи с ним.

Герой-охотник

Герой-охотник становится одним из центральных художественных образов М. Тарковского (заметны традиции И. Тургенева, Ю. Казакова). Это активный, деятельный персонаж, преодолевающий границы миров (деревня ↔ тайга), возвращающийся из тайги обновленным. Важно подчеркнуть, топоним тайги сакрализован, открыт в пределы тайны, посещение пространства приравнивается к каждодневной работе и испытанию / инициации. Облик промысловика символически наделен чертами, изначально присущими и патриархальному типу, он тесно связан с образом пахаря (например, «жестким пахарем» автор называет Геннадия Хромых – опытного охотника и рыбака). Этот герой, выполняя крестьянскую работу, совмещает ее с основным родом деятельности – охотой, занимается обустройством таёжного пространства, овладевает охотничьим инструментарием. И в этом смысле занятие любимым делом помогает персонажу обрести себя как часть мироздания. Писатель наделяет его идиллическими и сказочными чертами: силой, богатырской удалей, что в целом отражает художественную модель национального героя. Сам таежный промысел описывается в сказочной манере.

Достаточно показательным в этом отношении является образ «шебутного деда» Толи Попова («Вековечно», 2001), олицетворяющий собой, как и патриархальные герои, пространственно-этическую

⁴³⁷ Балаян И. Л. Проблема личности в прозе М. Тарковского // Вестник АГУ. 2014. С. 137.

неподвижность. Он живет промысловым трудом – каждодневно ездит на охоту, ловит рыбу. Писатель неоднократно отмечает внутреннюю и внешнюю «застывшесть», «скульптурность» образа персонажа: «Огромные руки, плоские пальцы с выпуклыми, как желуди, ногтями, в ушах седые волосы, бритое морщинистое лицо в усах и серые глаза с мутно размытыми краями радужины». Несмотря на преклонный возраст, дед «с годами как-то все бодрел <...> и настоявшись на каких-то экономных стариковских соках <...> как будто бы застыл в своих шестидесяти годах»⁴³⁸. Сам герой, как и многие другие персонажи М. Тарковского, находится в пределах замкнутого пространства (тайга). Он – заядлый охотник, строго соблюдающий и охраняющий свою территорию. Перед нами предстает тип пожилого непоседы, который, казалось бы, соответствует всем характеристикам «подвижного» героя, но в целом автор изображает целостный народный характер. Герой перемещается из деревни в тайгу, но это движение ограничено пространством сюжета, объясняется увлечением, хозяйственным бытом – само движение не является событием (герой не переходит границы «семантических полей»), оно лишь раскрывает характер персонажа, обозначая его род деятельности.

В тексте автор наделяет героя праведными чертами. Основная его характеристика заключена в бескорыстном наставничестве, беззаветном служении делу. Несмотря на мелкие размолвки с соседом – охотником Митькой Шляховым, он советует ему, как правильно класть дюралевую заплату: «Сяди на солидол – векове-е-ечно будет»⁴³⁹. Это выражение «вековечно» (вынесено в заглавие рассказа), как Божье слово, «протяжным гулким эхом пронеслось по берегам и хребтам»⁴⁴⁰. Условное обозначение праведности персонажа мы видим в сцене, когда встречному мужику на горе, удивившемуся, что погода налаживается, дядя Толя отвечает: «Я велел!». Безусловно, образ ироничен, но в слитности человека с миром окрест, что

⁴³⁸ Тарковский М. А. Избранное. С. 12.

⁴³⁹ Там же. С. 13.

⁴⁴⁰ Там же.

описана в рассказе, передается полнота человеческого бытия. Важное художественно-эстетическое значение в тексте имеет поэтика «кристаллизации» облика главного героя, тесно связанного с образом живой, минерально-прозрачной, бираминской воды. Вода, в которой «растворяется» лицо героя, предстает как символ возрождения, как нечто, дающее надежду на просветление человеческой души: «Жизнь старика, что ни день обдавала новой кристальной отчетливостью, и чем мутнее становились эти глаза снаружи, тем прозрачнее гляделось в них из дяди-Толиного сухого и жаркого нутра»⁴⁴¹.

Даже болезнь героя, которая в теории Ю. Лотмана значителна как событие (переходная граница) в структуре художественного произведения, скорее, представляет собой завершаемую (конечную) точку положения персонажа – образ остается целостным. В финале текста до определенного момента (смерти героя) сосуществуют два варианта исхода, которые логически определяют «завершенность» / «незавершенность» образа. Первый вариант, когда герой, приготовившись уезжать с новой женой в город, совершил бы это действие (пересек границу), изменил бы судьбу. Второй вариант (с которым, по сути, мы имеем дело), драматичен: дед внезапно «сваливается» и умирает, автор подчеркивает некую внутреннюю логику, определившую завершенность его пути.

Как правило, в образе героев-охотников писателем заявлена идея переоценки ценностей – персонажи, всецело посвятившие себя таёжному, охотничьему промыслу, смещают на второй план семью как ценностную категорию, их личная жизнь часто не ладится («Замороженное время», «Петрович», «Девять писем», «Енисей, отпусти!»).

То, что охота становится не просто родом деятельности героя, но смыслом жизни, доказывает аксиологическая ориентация персонажа. Сакральность таёжного промысла неизменно подчеркивается отказом от

⁴⁴¹ Там же.

иной деятельности в городе или деревне. Однако же сам отказ от охоты маркируется как отступничество, грех («Лес», «Осень», «Охота»).

Автобиографический персонаж: интеллигент

Образ «природного человека» становится одним из ведущих в творчестве писателя, что, в целом, отвечает как общепринятым критериям традиционалистской литературы, так и личностно-авторской идеологии. Однако, чтобы утвердить конфликт, расширить проблемное поле художественного творчества, современный писатель вводит в ткань повествования образ интеллигента. Важнейшим аспектом авторского осмысления становится трансформация героя-интеллектуала сквозь призму индивидуального самосознания. Биографический опыт писателя, бросившего блага цивилизации во имя уединенной жизни в сибирской тайге, отразился на идеологии его художественного мира. Таким образом восстанавливается гармония в русской национальной культурной модели: герой из столичного общества, русский интеллигент с неуспокоенной душой и русские мужики-охотники объединены в пространстве Сибири, тайги.

Достаточно репрезентативным в этом отношении является образ писателя, отправляющегося в провинцию, в сибирскую тайгу. Так, в рассказе «С высоты» (2001) герой раскрывает подробности своей биографической и творческой жизни. Интригой является история рукописи про Игната Кузнецова, написанная главным героем. Важнейшей особенностью композиции становится традиционный литературный приём «текста в тексте», благодаря которому история крестьянского мужика Игната Кузнецова аллюзивно проецируется на судьбу центрального персонажа – писателя Сергея Никифорова. Тем самым М. Тарковский утверждает идею соборности, связанности двух национальных типов – европеизированного (в лице писателя) и народного (в лице крестьянина)⁴⁴². По мнению М. Тарковского, наступает время, когда появляется грамотный, образованный, начитанный русский мужик, который становится близким

⁴⁴² Митрофанова А.А. Идиллия Михаила Тарковского. 2009. С. 432-438.

интеллектуалу. О таком мужике писал С. Залыгин в романе «Комиссия» (1975). В произведении М. Тарковского возникает миф о среднерусском крестьянине, сосланном в Сибирь на поселение. Русский мужик готовится чуть ли не к гибели, однако, приехав на место, он зрит раздолье сибирского пространства, благодарит судьбу и Бога и, засучив рукава, берётся за дело. Представленная мифологема, в сущности, отражает собственно авторское понимание истинного предназначения русского человека, отчасти отражает судьбу самого писателя.

В поздних текстах М. Тарковского («Гойота-Креста», «Полёт совы») судьбу героя-интеллектуала автор обозначит двойственно: с одной стороны, персонаж закреплён в пространстве деревни/тайги (учитель русского языка и литературы Скурихин, который осознанно уезжает в поселок преподавать), с другой стороны, он находится на перепутье (Женя Барковец) – в ситуации поиска смысла собственного бытия. Достаточно интересно показан образ интеллигента в рассказе «Осень». М. Тарковский условно ставит героя перед выбором: книги vs. труд, показывая неоднозначность, противоречие, которое нелегко разрешить. Собираясь на охоту, герой-повествователь вместе с пульками и батарейками укладывает в охотничий ящик книги. Примечательно, что при столкновении лодки с порогом сундук тонет, лодка «просто скинула все лишнее»⁴⁴³. Рассказчик признается: для него это было «настоящим горем»⁴⁴⁴, однако по логике художественного повествования книги оказываются лишними в пространстве охоты. Заметим, что в итоге в избушке обнаруживается забытый томик Пушкина. Герой, прошедший испытание, получает своеобразную награду – книгу.

2.3.2 Образ героя-маргинала

Разрушение сакрального центра, расшатывание традиционных основ жизни приводят к актуализации типа маргинала, с которым тесно связана

⁴⁴³ Тарковский М. А. Избранное. С. 80.

⁴⁴⁴ Там же. С. 81.

утрата национальной идентичности, разрыв привычных социально-культурных связей, размывание идеологических границ.

Исследование художественной прозы рубежа XX-XXI веков в этом отношении представляет особый интерес. Наступивший кризис общественного сознания требует определить дальнейший вектор его развития, то есть сущность маргинальности заключается в том, чтобы самоопределиться, найти пути спасения, вернуть и закрепить забытое старое, либо возвести традиционно новое, культурно-ценное. Художественный опыт М. Тарковского, который вводит своего героя в поле неустойчивой окраины (какой сегодня представляется современная деревня), где начинается постижение экзистенции, в этом плане кажется весьма убедительным.

Концепцию маргинальности у М. Тарковского необходимо понимать амбивалентно: в социально-психологическом дискурсе (как состояние личностного самосознания, для которого характерна размытая идентичность, неопределённость в выборе моделей и норм поведения в конкретных ситуациях) и в философском (как определённое состояние души, процесс преодоления предела возможного). Персонаж М. Тарковского испытывает два состояния маргинальности: социальное и духовное. Социальный маргинал – герой, который осуществляет переход из одной общности в другую, пытаясь найти для себя ценностную нишу, определить поведенческие установки, модель жизнотворчества. Здесь выделяются образы *странника, чудика*. Духовный маргинал представлен как преодолевающий собственное внутреннее «Я», переживающий озарение (образ юродивого, «кающегося» грешника), здесь переход ознаменован перерождением души, обретением внутреннего постоянства.

Одним из первых М. Тарковский обращается к образу бича. Такие персонажи у него изображаются штрихами. В решении образа писатель следует за В. Маканиным, Вик. Ерофеевым. Асоциальный тип воплощён в образах бичей Проньки («Лерочка», «Кондромо»), Борьки («Лес»), Ваньки («Фундамент»). В художественном мире писателя бич – сквозной персонаж,

он представлен как фигура переходная, пограничная, наделенная чертами вечного странника – шатуна, у которого нет цели, шатания приобретают самодостаточный характер. Однако образ бичеватого персонажа у М. Тарковского, в отличие, например, от В. Астафьева, может развиваться, вырастать до духовного нестяжательства. Наиболее показателен в этом отношении образ Ваньки («Фундамент»), пережившего внутреннее преображение.

К системе «пограничных» героев в прозе автора следует отнести образы *алкоголиков*. В пространстве текста это персонажи, опустившиеся на дно жизни. В намеченной парадигме стоит рассматривать фигуры Гальки и Дядьки («Бабушкин спирт»). Образы героев если и поддаются изменениям, то весьма незначительным – назовём их условно «колебательными». М. Тарковский демонстрирует внешние изменения персонажей. Так, например, автор описывает Гальку: «Внешность у Гальки из тех, что посередке: может и на красу скатиться, а может и в страхоту – как постараться»⁴⁴⁵. В структуре художественного произведения внешний образ героини меняется резко и неоднократно: с одной стороны, М. Тарковский описывает её как женственную натуру, готовую к соблазнам и покорению мужчин, однако эта красота иллюзорна: «Мужики поглядывают без стеснения, но не видят невесты – все уже известно, бросовая баба»⁴⁴⁶. Одновременно интимно-женственный образ Гальки оттеняется изображением полуживой, падшей женщины. Особенно это заметно, когда автор переходит к описанию внутреннего состояния героини: «На другой день не было ни чёрного костюма, ни туфель, были обычные калошки, бледное лицо с потемневшими глазами, опохмелка у товарок кислой бражкой и пропадание на сутки-двое в какой-нибудь вечно пьющей избе <...> На второй день – черные провалы глаз и в опухшем лице тошнотворное что-то и

⁴⁴⁵ Тарковский М. А. Избранное. С. 257.

⁴⁴⁶ Там же. С. 258.

трупное»⁴⁴⁷. Образ Гальки инфернализируется: «Ночью, отходя, металась по койке, бормоча несуразицу, скрипела зубами как ведьма, орала...»⁴⁴⁸. Меняется исходная позиция образа, происходят не только внешние изменения, но и постепенное духовное тление – семантика снисхождения по вертикали (моральной траектории) реализует образ падшей женщины.

Однако вместе с тем М. Тарковский оставляет надежду героине: всякий сбой в своей жизни она пытается «загладить», после продолжительной гулянки рьяно убирается, «будто из себя выбивая грязь и дурь»⁴⁴⁹. Поступки и мышление Гальки ограничены выбранной моделью поведения: отсутствием всяких жизненных установок, отрицанием праведного образа жизни. Судьба героини выстраивается циклически – от подготовки к пьяному загулу через празднества и похмельную жизнь к домашней уборке, которая, в свою очередь, осознаётся героиней как освобождение от внутренних мучений. Она находится в постоянном круговороте одних и тех же событий. Обобщая художественный образ героини, автор сравнивает её с «простоватой зверюхой, которую всю обложили и уже в клетку посадили, а она то в домик, то из домика, то вдруг лапами затарабанит по колесу, то вдруг опилки выгребать начнёт из гнезда и думает, что спасётся»⁴⁵⁰.

Относительно неподвижна и фигура Дядьки. Как и Галька, на всем протяжении повествования герой находится в замкнутых пределах: «<...> было дело, крепко бухал, но и работал нахрапом, была цель, круговорот свой – рыбы добыть, продать, компанию собрать». Характер героя остается статичным; неподвижность персонажа подчеркнута внешней характеристикой: «имел выражение стоящей в траве щучары – такое же неподвижное, немного хитрое, немного веселое: дескать, самому смешно, как затаился»⁴⁵¹. В начале повести автор описывает перемещение персонажа из северного города, где он основательно работал (строил общежития), завёл

⁴⁴⁷ Тарковский М. А. Избранное. С. 259.

⁴⁴⁸ Там же.

⁴⁴⁹ Там же.

⁴⁵⁰ Там же.

⁴⁵¹ Там же. С. 244.

семью, в родную деревню. Вернувшись, Дядька постепенно замирает: «Он уехал обратно к матери, где побузив лет пяток, стал потихоньку замирать и заранее жить как дед»⁴⁵². М. Тарковский показывает, что герой не способен кардинально измениться: «Все, что досталось ему, – это навсегда: Енисей, угор, мать, лиственни <...>, он и от мертвого железа ждал, как от земли вечного, возобновимого...»⁴⁵³.

Молодые герои повести в нравственном отношении явлены как личности, не готовые к кардинальным изменениям, они не имеют закрепленных за собой норм поведения, устоявшихся жизненных (моральных) принципов. Изменения в образе и характере персонажей подобно «колеблющемуся маятнику» – сиюминутные, временные, обусловлены внешними событиями в их жизни, нет однонаправленности внутреннего движения, мы не замечаем момента развития, духовного преображения.

К системе «пограничных» персонажей, попавших под пагубное влияние алкоголя, следует отнести и сына тёти Грани Хохловой («Ложка супа»). М. Тарковский рисует образ молодого парня, который ведет непутевую, распутную жизнь. Герой то пьет, то, опомнившись, превращается в сына-трудягу, помогающего матери в деревенском хозяйстве («...цены ему нет»). Постоянная борьба героя с самим собой позволяет говорить о его стремлении измениться. Двойственность образа Парня подчеркнута словами матери: «Пока не пьет, цены нет, а как закусило – пропади все пропадом»⁴⁵⁴. Характерно и то, что живет герой в брусовой баньке (профанном, переходном пространстве). Эпизод, когда пьяный Славка «буквально трясется от рыданий», вспоминая своих родных: мать, племянника Ваньку, сестру Татьяну, ее дочь Светку – представляется сценой покаяния. Великая жалость, искренние слезы показывают истинное лицо Парня, что дает надежду на возрождение души.

⁴⁵² Тарковский М. А. Избранное. С. 245.

⁴⁵³ Там же.

⁴⁵⁴ Там же. С. 212.

Ключевым является один из финальных эпизодов, когда Парня навещает его друг Василий и обнаруживает перед собой две неподвижные фигуры (матери и сына), которые сидели в «будто остановившемся времени». Герои лицезреют ослепительный енисейский закат, символизирующий исход старой жизни. Фраза, произнесенная матерью («...да вот, мы и вернулись, откуда пришли»), ознаменовала начало новой жизни. Мать возвращает героя к жизни ложкой супа, словно его причащая. С финальным, сакрализованным образом Енисея связана надежда на дальнейшую кротость и смирение Славки: «И Парень шел, потрагивая Енисей веревкой и зная, что связан с ним этой веревкой навсегда»⁴⁵⁵.

Особое положение среди отверженных в текстах М. Тарковского занимают *алкоголики-инородцы*, опустившиеся, забывшие себя люди. Их судьбы – свидетельство пагубного влияния цивилизации на исконные народы Сибири и Севера, так исторические преобразования получают экзистенциальное измерение: «За зиму погибло от пьянки человек пять, по большей части замерзнув или будучи насквозь больными, кто туберкулезом, кто еще чем, так приглушенным водкой, что конец наступал под ее прикрытием, а смерть развивалась в спиртовом тепле, дав умереть, не протрезвев»⁴⁵⁶. Самые яркие здесь написанные несколькими штрихами фигуры остяка Страдивария и его «толпы». Автор показывает незаурядность самой природы героя и одновременно обреченность его судьбы: «Страдивария уважали за пыл, за отчаянную храбрость трудяги», он походил на «мелкого ястреба» с глазами, в которых «трепетал ужас». Все, что зарабатывает «толпа», уходит на куражи и пьянки: «Набегали толпой – маленькие, то ли гномы, то ли черти. Ссорились, осыпая друг друга свирепыми матюгами, тут же острили, хохотали и в устрашающем азарте сворачивали горы»⁴⁵⁷. Так разворачивается классическая для традиционализма тема гибели умельца,

⁴⁵⁵ Тарковский М.А. Избранное. С. 237.

⁴⁵⁶ Там же. С. 250.

⁴⁵⁷ Там же. С. 102-103.

мастера, превращенного в шута, дурачка⁴⁵⁸. И страшно становится уже не за бичей и алкоголиков как людей «конченных», ибо «с похмелья душа отнимается», человек становится, «как труп, страшный», а за детей, «при крике и попойке растущих»⁴⁵⁹. Внимание автора к образам спившихся остяков идет и от понимания трагедии родовой. Исконное население Севера утратило сакральные основы бытия: национальный язык, веру, культуру, оказавшись «чужими», шутами на собственной земле. Художник предупреждает – русские люди, кто легко принимает европейские ценности, следует столичной, насквозь фальшивой жизни, тоже рискуют утратить свой путь, историю, язык как судьбу. Уже сейчас быт северного крестьянина осознается москвичами как чистая экзотика, становится сюжетом для кинофильма, остраняется, что и составляет сюжет романа «Тойота-Креста».

Персонаж, способный к нравственному движению, показан в образе бродяги («Фундамент», 2004). Это бездомный Ванька, которого главный герой обнаружил совершенно случайно – «невнятно торчащего» в пьяной компании – то есть, с одной стороны, изначально не вписывающегося в этот круг, с другой, – имеющего большую возможность быть «вырванным» из него, что в принципе и происходит (когда Федор берет с собой нищего возводить фундамент дома). Ванька, больной, потерянный, напоминающий «лешака», от неожиданного жеста сострадания преображается, отказывается от денег за работу, собирается в путь.

Образ героя построен на том же принципе контраста: «В нём было странное сочетание пожилой потертости и мальчишеской худобы. Между плечами и костлявым тазом было будто пусто, выцветшая майка колыхалась как на раме, провал живота и талии казался сквозным <...> Лицо было длинное, со щетинистыми складками вокруг рта, небольшими глазами в красных веках и лбом очень прямым и высоким. <...> Темно-русые космы являли что-то вроде остатков “горшка” с уступом у висков, причем с боков

⁴⁵⁸ Ковтун Н. В. Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина // Литературная учеба. 2011. № 1. С. 132-154.

⁴⁵⁹ Тарковский М. А. Избранное. С. 253.

пряди расступались, выпуская большие сухие уши, так что между ухом и щекой свисала нелепая полоса волос»⁴⁶⁰.

В образе угадываются и черты юродства, при описании автор сохраняет ключевую формулу юродивого, которая включает в себя диалектику «мудрости» и «дурацкости» (А. Панченко). Ванька представляется как переходной тип: изначально заявленный как герой-шутун, он «вдруг» перерождается, осознается праведным, происходит внутренняя трансформация образа. Путь от греха к покаянию проходит через испытания – возведение дома/мира. После строительства и посещения бани – традиционное очищение / перерождение – происходит общение героев по душам, которое помогает раскрыть истинное лицо Ваньки: «Я же сказал, так помогу, за то, что ты... Федька Шелегов»⁴⁶¹. Безотказность, всепрощение и помощь каждому, кто в ней нуждается, и составляют внутренний стержень персонажа.

Обращаясь к древнерусским истокам, автор прямо определяет основную миссию Ваньки, «слепого лирника или гусяра». Имплицитно герой преодолевает пространство, путешествует во времени (из древнего прошлого «возвращается» в настоящее). Частое авторское обращение к мотиву слепоты героя подводит к идее почти мгновенного прозрения: взгляд Ваньки обращается внутрь, он напоминает иконографического святого. Противоречивость образа нищего подчеркивается его наготой, представляемой, с одной стороны, как некая отдельность от мира, постыдность (нагой человек), с другой, как черта юродства («открытость» души). «Образная» амбивалентность связана и с мотивом виночерпия – одним из сквозных в прозе автора. Винопитие – тот фактор, который отчасти и преломляет образ канонического юрода в современной литературе. Как и в случае Венички («Москва-Петушки» Вик. Ерофеева), питье Ваньки воплощает акт «мудрейшего юродства, призванного обновить вечные истины

⁴⁶⁰ Тарковский М. А. Избранное. С. 110

⁴⁶¹ Там же. С. 118.

с помощью кричащих парадоксов поведения»⁴⁶². Возможно, так автором предпринимается попытка прорыва к недоступному инобытию, подчеркивается определение национальной самоидентификации.

В структуре художественного текста выстраивается сцена подготовки героя к смерти, причем, происходит это вполне осознанно: «Вернувшись в избу и отдышавшись, он надел чистые брюки, рубаху и носки, и замер, готовясь к главному»⁴⁶³. Описание предельно символично – от белой нательной рубахи до обуви, которую Ванька с большим трудом надевает, но уже не для того, чтобы носить: «<...> неузнаваемо оттянутая черным носком ступня... каким-то чудом, обманом постепенно вползла в черную матерчатую туфлю, сразу угловато надувшуюся, будто ее набили картошкой»⁴⁶⁴.

Осмысление автором художественного пространства («деревня→город») в литературоведческой рефлексии предполагает его соотношение с бытийными концептами («жизнь→смерть»). Ванька, внезапно решивший покинуть деревню, по сути своей, прощается с жизнью, приуготовляясь к долгому пути в иномир. Проходя внутреннее исповедание (искупление перед ближним своим), герой одновременно перемещается в пространственных пределах: бытие – инобытие. И единственным проводником, символизирующим переход из одного пространства в другое, является река. Последняя мольба Федора о том, чтобы никто не пришел, не сбил с толку обессиленного Ваню, звучит как последнее слово, в котором сокрыта надежда на лучшее. Показанное автором в финале рассказа пограничное состояние героя предполагает нахождение его на пороге новой жизни: «... всплывая из запоя, пребывая в тихом упадке сил, [он] медленно входил в берега и светлел изнутри»⁴⁶⁵. По сути, сцена сна маркируется как сцена смерти, и внезапная мысль Федора («А что, если он вдруг умер?»)»

⁴⁶² Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. Т. 2. 2003. С. 395.

⁴⁶³ Гарковский М. А. Избранное. С. 119.

⁴⁶⁴ Там же. С. 120.

⁴⁶⁵ Там же.

словно предсказывает будущее. Финальная сцена потемневших берегов, огромной реки, «загибающейся за круглую Землю <...> уходящей в пустоту» (символизирующей реку забвения Лету), указывает, что Ванька обретает постоянство, которое он так долго искал в жизни.

Не менее характерной фигурой в малой прозе М. Тарковского выступает герой-чудик (мечтатель, чудаки). Образ Деда («Дед») репрезентативен в этом отношении. Главным героем повествования выступает чудаковатый старик, наделенный характерными признаками шута, фантазера и в то же время приметам юродивого. Странное, чудаковатое поведение Деда – модель жизни, выбранная им самим. Если внешняя структура образа не поддается никаким изменениям, то внутренняя структура динамична, изменяема. Герой абсолютно свободен в своем моральном выборе. Указанный тип персонажа вписывается в образную структуру героя «степи» (Ю. Лотман). Он не имеет запрета на движение в каком-либо боковом направлении, напротив, относительно данного образа подразумевается свободная непредсказуемость направления движения. Перемещение героя в моральном пространстве связано не с тем, что он изменяется внутренне, а с тем, что он реализует внутренние потребности своей души. Внутри отведенного пространства поведение персонажа является более свободным, независимым от каких-либо моральных норм. Странность, чудаковатость – его естественное внутреннее состояние.

Дед ведёт маргинальный образ жизни, что подчеркивается географическим, социальным и культурным статусом. Постоянные скитания по городам, смена рода деятельности («кем он только ни работал») и места жительства, одиночество определяют данный образ. В структуре художественного произведения (в пространственном отношении) отмечается постепенное превращение «подвижного» персонажа в «неподвижного». Особое внимание писателя уделено стариковскому быту – жизнь Деда проходит в бане/складе (инфернальном, маргинальном пространстве) среди техники – запчастей, ламп и телевизоров: ««Баня» была намного удобней,

чем прежняя контора, называвшаяся теперь у него “складом”...»⁴⁶⁶. Вещный мир, окружающий героя, с одной стороны, определяет его увлеченность, заинтересованность делом: «Он вечно что-нибудь чинил или собирал» – утверждается совершенно иной статус героя – создателя, преобразователя, творца; с другой стороны, перед нами предстает герой-делец, приобретатель, для которого обмен есть смысл существования.

Старик отчужден от рода, лишен его защиты – в своем воображении он рисует идеальный мир, предназначенный только для него. В рассказе реализуется тип героя-фантазера, который легко сочиняет истории, никого не пожалеет ради красного словца. Как и герои В. Шукшина⁴⁶⁷, этот персонаж придумывает истории в хмельном состоянии, когда он полностью освобожден от реальности и подчинен полёту фантазии, когда раскрывается его человеческая сущность, натура, душа.

Образ героя М. Тарковского подсвечен народно-православными характеристиками. Внешнее описание старика (с «удивительно голубыми и честными глазами», постоянно блуждающего в «коротких тренировочных штанах и тапочках на босу ногу») напоминает образ юродивого. Вызывающее поведение Деда, близкое к сумасшествию (как элемент юродства), отпугивает одних и настораживает других: «Завидев его, мужики настораживались и старались скрыться, но не тут-то было»⁴⁶⁸. Исследователи замечают, что «странные» люди подчас оказываются нормальнее и адекватнее окружающих, потому что сохранили в себе веру в добро и тягу к прекрасному в мире, где эти качества попораны⁴⁶⁹. М. Тарковский неслучайно заостряет внимание на поведении персонажа, этим определяется не только авторское мировидение естественного героя, но и подчеркивается общественный вызов, который тот бросает настоящему. Образ дороги в финале произведения знаменует жизнь / судьбу Деда, которая «будто

⁴⁶⁶ Тарковский М. А. Избранное. С. 58.

⁴⁶⁷ Ковтун Н. В. Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В. М. Шукшина // Литературная учеба. 2011. № 1. С. 132-154.

⁴⁶⁸ Тарковский М. А. Избранное. С. 59.

⁴⁶⁹ Великанова И. В. Автор и герой в прозе Б. Екимова. 2011. С. 50.

светящийся коридор, поднималась на увал и, казалось, уходила прямо в синее небо»⁴⁷⁰. В этот момент повествователь думает о старике и оправдывает его: «Дед хоть и болтун, а все правильно сказал <...>, ведь выбрал-то в итоге то, чем он занимается на самом деле, и что ему больше всего нравится»⁴⁷¹. Мечтательность – характерная черта маргинального героя, в ней отражается главная его особенность – «недовоплощённость» и порыв к празднику.

Праздник, как и у героев В. Шукшина, становится результатом очищения от неправды и лжи, от обыденности, это попытка героя обновить жизнь, придать ей красочность, праздничность. Автором подчеркивается парадоксальность образа «чудика». Снискав доверительное отношение одних (рыбнадзора), он заслуживает насмешки других (деревенских мужиков). Подчеркнутая автором инфантильность героя, особое детское мировидение выявляют статус чудика в его исконном проявлении. Герой рассказа сочетает в себе черты фантазера, чудика и опыт одинокого старика, который мерит жизнь народными приметам.

Тип героя-«чудика», воплощенный в текстах М. Тарковского, сочетается с традиционалистскими версиями образа, предложенными предшественниками – В. Шукшиным, поздним В. Распутиным (образ Сени Позднякова), Б. Екимовым. «Чудик» М. Тарковского особенно близок шукшинскому персонажу, который, по мнению И. Новожеевой, не выпадает из общей концепции маргинальной личности, – это человек полугородской-полудеревенский, находящийся на изломе культурных эпох, жизненный путь героя определяется разрывом привычных связей. «В то же время, – замечает исследователь, – художественный образ чудика уникален, так как разрушает представления о стереотипности и единообразии духовной жизни, воплощает идею индивидуальной уникальности человека»⁴⁷².

⁴⁷⁰ Тарковский М. А. Избранное. С. 62.

⁴⁷¹ Там же.

⁴⁷² Новожеева И. В. Маргинальный тип личности в деревенской прозе 1970-х годов (по произведениям В.М. Шукшина) // Вестник Брянского государственного университета. Брянск. 2013. № 2. С. 163-167.

Актуализация интереса к образу чудака вызвана стремлением М. Тарковского исследовать тип человека, чудом сохранившийся на периферии цивилизации, в лесах, полуразрушенных деревнях и поселках, обобщить представления о цельности русского национального характера.

2.3.3 Сюжетное перемещение героев: город-деревня-тайга

Деревня → город

Изучая типологию «подвижных» персонажей в художественном мире М. Тарковского, выделим в этом контексте первый тип героев, жизненный путь которых повторяет судьбы персонажей «деревенской прозы», репрезентирует подобную модель жизнестроительства. Обозначим пространственную направленность героя,двигающегося *из деревни в город*. В текстах зрелого традиционализма уход героя из сакрального (деревенского) миропространства означил кризис крестьянского быта, трансформацию личностного мировосприятия, изменение отношения человека к истории, языку, традиции как ценностным категориям человеческого бытия. Пространственное перемещение героя, с одной стороны, обусловлено социально-историческими обстоятельствами в жизни страны, с другой, внутренними потребностями личности к переменам в собственной жизни. Процесс урбанизации, усиливший раскрестьянивание деревни, подавивший её как стабильный источник не только экономической, но и народно-духовной жизни, стал одним из главных факторов перемен в судьбе страны. Заметим, легко расстаются с деревней молодые герои. У В. Распутина безоглядно покидают деревню дети старухи Анны («Последний срок»), уходит в город молоденькая Паша («В ту же землю»), жертвами насильственного переселения из затапливаемых деревень становятся старики.

Кардинально пытаются изменить свою судьбу и герои В. Шукшина. Решение об уходе из дома принимается довольно спонтанно. Герой изначально воспринимает город как идеальное место, однако, приехав туда,

он оказывается не готов принять законы цивилизации или, напротив, легко усвоив их, забывает путь в родные места. Если в ранних текстах писателя намечается перспектива возвращения в деревню («Ленька», «Племянник главбуха»), то уже в более поздних произведениях («Жена мужа в Париж провожала») герои лишены этого шанса – возможность вернуться на малую родину становится мечтой, сном⁴⁷³. В. Шукшин одним из первых показал, что статус героя, его нравственный потенциал не зависят от места обитания, чудики и чудовища есть и в городе, и в деревне.

В творчестве М. Тарковского следует обозначить героя, *безвозвратно покидающего деревню*, и персонажа, *сохраняющего для себя перспективу возвращения (или возвращающегося)*. К первому типу героя мы относим сына Иваныча Сергея («Стройка бани»), случайного попутчика Серёгу («Петрович»), ко второму – Петровича («Петрович»), Прокопича («Енисей, отпусти!»). Понять особенности второго типа героя нам помогает образ женщины, покидающей деревню по срочным обстоятельствам (на короткое время), пытающейся обустроиться в городе (Валя «Замороженное время»). В этом отношении фигура героини – редкая, но весьма значимая для анализа образной художественной системы.

Герой, легко оставляющий деревню, представлен образом сына Иваныча – Сереги, который поселяется в городском общежитии – временном, переходном пространстве. Сюжет соотносится с притчей о блудном сыне, стержневой для современного традиционализма в целом, структурирующей эпопею Ф. Абрамова «Братья и сестры», повести и рассказы В. Распутина, тексты А. Солженицына и Б. Екимова. Покаяния в пределах рассказа М. Тарковского не происходит. Идея ухода из отчего дома символизирует разрушение патриархального уклада – Сергей, покидая родное пространство, теряет жизненные устои и, тем самым, обрекает себя на добровольное бродяжничество, сиротство. В разговоре с отцом или друзьями

⁴⁷³ Ковтун Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика. Красноярск, 2013. С. 261.

Серёга неоднократно признаётся в том, что жизнь в тайге – скучная, лишена подлинного для него смысла.

В рассказах о дальневосточном городе (где Серёга проходил службу) представлены утопические / идиллические черты: «Серёга всё не мог забыть своей владивостокской жизни, по сравнению с которой жизнь, выбранная отцом, несмотря на все его прекрасные стороны, была в несколько раз тяжелее своей непреходящей ломовой тяжестью, постоянной заботой по поддержанию существования»⁴⁷⁴. Уход героя из дома обусловлен кардинальным изменением его мышления: спор с отцом, которого Серёга пытается переубедить в том, что для каждого в этой жизни своё предназначение, – спор идеологический – каждый отстаивает свой образ жизни, собственные взгляды: «Батя-батя-батя, мозга не канифоль, – подняв палец, быстро заговорил Серега, – ты, если б и в городе жил, и зарабатывал, и машина у тебя б была, хрен бы ты на мастерскую забил и сам бы с ней копался, как... как всю жизнь копался»⁴⁷⁵.

Таким образом, в повести выстраивается два конфликта: с одной стороны, противостояние центра и периферии (как ведущий для традиционалистской прозы), с другой, конфликт поколений (проблема «отцов и детей»). В рамках художественного произведения автор не прослеживает судьбу Серёги в ее полноценном отношении, не переносит читателя в город, ограничивает повествование пространством деревни, о судьбе сына мы узнаем из размышлений Иванныча (или повествователя). В повествовании образ сына обозначен как пограничный, обратного возвращения в деревню не планируется, у героя намечены иные перспективы: «пустить корешки» в городе и забрать отца.

Другим персонажем, олицетворяющим разрушение деревенского уклада, является случайный попутчик Петровича Сергей («Петрович») – молодой парень, покинувший родную деревню. Знакомство с героем

⁴⁷⁴ Тарковский М. А. Избранное. С. 159.

⁴⁷⁵ Там же. С. 175.

происходит в поезде, читатель о нём также узнаёт немного: «... рядом с ним <Петровичем> (прим. авт.) немедленно оказался паренёк с бутылочкой. Звали его Серёгой. У Серёги было круглое красное лицо и шрам на щеке. Он ехал к матери в Брантовку, а сам работал шофёром в Москве». Автор наделяет молодого героя демоническими чертами, описывает почти сумасшедшим: «Парень всё нагружался, ходил курить, нёс околесицу <...> и была в нём какая-то порча и истерика»⁴⁷⁶. Дальнейшее развитие сюжета усиливает негативную, дьявольскую семантику самой железной дороги, представленной как смена сцен блуда / похоти / разврата. Особое мифопоэтическое значение приобретает хронотоп поезда,двигающегося под покровом темноты («мимо неслась ночь»). Поезд выступает как средство перемещения в иной мир (Петрович словно оказывается в демоническом пространстве – в аду).

Интересен мотив «двойничества» в тексте. Неслучайно Сергей оговаривается: «Трович, мы с тобой одной крови»⁴⁷⁷. Пусть и неявно, но хронотоп встречи реализует здесь мотив узнавания/неузнавания (М. Бахтин). Петрович, как и Серёга, маргинальный («пограничный») герой. Персонажи фактически находятся в одинаковом социальном положении, однако ситуативно они разделены: Сергей осознанно покидает деревенское пространство, не оставляя малейшей надежды на возвращение домой, он «продает» родную деревню молдаванам; блуждания же Петровича обусловлены попыткой оправдать свои собственные намерения, вернуть утраченный лад с самим собой, обрести внутреннюю гармонию – это несознательное (неокончательное) решение порвать связь с почвой.

Деревня → город → деревня

В упомянутом рассказе М. Тарковского «Петрович» в душе главного персонажа – деревенского мужика Петровича – происходит внутренний

⁴⁷⁶ Тарковский М. А. Избранное. С. 175

⁴⁷⁷ Там же.

надлом: он чувствует разлад с жизнью, потерял духовный ориентир, старик решает покинуть Бахту. Изначально в сюжет повествования вписан *мотив блуждания* героя, поэтика дороги утверждает образ *странника*, разочаровавшегося в реалиях современной жизни⁴⁷⁸, конструируется образ маргинала, хождение которого вызвано как внешними (прежде всего, социальными), так и внутренними обстоятельствами. Одновременно в герое остается сомнение в правильности отказа от реальных способов существования. Распад деревенского пространства (в сознании повествователя и героя) знаменует поиски нового идентичного мира. Путешествие героя по чужбине не помогает утвердиться, что логически предваряет возвращение персонажа домой. В случае с Петровичем блаженной («обетованной») землёй становится в итоге оставленная Бахта, Петрович понимает, что ему не найти счастья на стороне.

Путешествие помогает обрести герою новое знание. Встреча с Павликом и его женой – своеобразный опыт постижения житейской мудрости, который помогает герою переосмыслить прошлую жизнь. Любое пересечение границы, полагает Т. Рыбальченко, становится фактором для расширения житейского опыта: «Результатом инициации становится обретение центра, возвращение и деяние, обустройство своего пространства»⁴⁷⁹. Пограничность Петровича подчеркнута его поступками: герой возводит жилища другим (у М. Тарковского нередко эта функция отдана асоциальным персонажам – бичам, маргиналам), он живёт в профанном пространстве (в бане, потом в кочегарке / мастерской). Герой аллюзивно напоминает чудаковатого Деда из одноимённого рассказа, обителью которого явлена баня / склад. В целом, образ Петровича неоднозначен, воплощает в себе двух типов: *странника* (маргинала) и *патриархальный мужской тип*. Являясь «подвижным» в пространственном отношении, герой остаётся «неподвижным» в моральном (этическом).

⁴⁷⁸ Рыбальченко Т. Л. Сюжет бродяжничества и новая картина мира в современной русской литературе // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 6 (26). С. 87-100.

⁴⁷⁹ Там же. С. 90.

Жизнь Петровича рисуется канонически: женился, построил дом, завёл скотину. Опрятность, основательность, мужицкое общественное начало (в нём «было развито чувство деревенской справедливости»), трудолюбие («главным козырем Петровича была работа»⁴⁸⁰) – его отличимые характеристики. Петрович берётся за любое дело, занимается исконно крестьянским трудом: помогает перекрыть баню, достраивает чью-то дачу, отработывает посевную, ремонтирует трактор, кладёт соседу печь, чем вскоре заслуживает прозвище печника. В культурной традиции возведение печи как тайное знание передавалось из поколения в поколение – от отца к сыну. По народным поверьям, печь – символ, основа дома.

Образ Петровича раскрывается в народно-символических тонах: автор подчеркивает лихость героя, который ходит в вечно распахнутой фуфайке и шахтёрских гидроунтах (одежда ассоциативно напоминает крестьянскую рубаху и сапоги). В воспоминаниях жены Петрович представлен «молодцом». Авторитетность Петровича подсвечена богатырскими чертами: «Он всегда держался особняком, в деревне его уважали, ни с кем особо не братался»⁴⁸¹. Финальная сцена возвращения героя в родные просторы символична – олицетворяет преданность традиции, идеалу, вековой мудрости, хотя заключительные строки повествования утверждают «промежуточное» положение Петровича: «К бабе не вернусь, поживу у Павлика, потом дом срублю»⁴⁸². Ситуация возвращения героя домой неоднозначна: с одной стороны, автором подтверждается идея сакральности «большого центра» (возвращение в Бахту), с другой – возвращение явлено как крушение ценностей «малого центра» (топоса дома), однако в перспективе у героя означено построение своего (нового) домашнего пространства.

Как и в случае с Петровичем, в подобной парадигме стоит рассматривать образ Вали («Замороженное время»), которая покидает

⁴⁸⁰ Тарковский М. А. Избранное. С. 6.

⁴⁸¹ Там же. С. 5.

⁴⁸² Там же. С. 10.

деревню и отправляется в город с целью «подлечиться», но задерживается там и остается работать. Изменение социального положения Валентины объясняется не только личным (или внутренним) желанием покинуть деревню в целях заработка, повышения своего социального статуса, но и определено поведением Гоши, его нежеланием устраивать семейную жизнь: «Он чувствовал, что ей это нужно больше, чем ему, и накипало горделивое раздражение молодого мужика, которого торопят, не дают дозреть, надышаться волей»⁴⁸³.

В художественном повествовании мы наблюдаем кардинальное изменение образа Валентины. Героиня выступает и в роли деревенской жительницы, и городской дамы. Рассмотрим, какой предстает перед нами «деревенская» Валя в воспоминаниях главного героя – Гошки Потеряева: «Ждал ее вечерами. Вспоминал прибежавшую из бани босиком по скрипучему снегу, чистую, распаренную, пахнущую хвойным мылом. Освещенное керосиновой лампой крепкое тело, полную и нежную грудь с будто светящимися розовым воском сосками»⁴⁸⁴. Образ возлюбленной коррелирует здесь с образом женщины, будущей матери, хозяйки, готовой стать хранительницей и защитницей семейного очага. Противоположный первому, возникает образ деловой городской независимой дамы, которую встречает Гоша в городе. Уже в восприятии главного героя прослеживается авторское отношение, выражающее антиномию городского и деревенского, образ самой героини трансформируется: «Девушка откинулась в кресле, через ее колени, улыбаясь, наклонилась похудевшая и подтянутая Валентина, чуть накрашенная, вся в черном, с уложенными каштановыми волосами», «<...> она обратилась к Гоше, как к милому, но устаревшему прошлому»⁴⁸⁵. Мир города «раздражает своей неясностью, косвенными подвохами, вызывает подсознательный страх, что здесь в этом мире ты окажешься неловок и смешон. Чуждое пространство словно заколдовывает не только другого, но и

⁴⁸³ Тарковский М. А. Избранное. С. 127.

⁴⁸⁴ Там же.

⁴⁸⁵ Там же. С. 129.

самого себя, невольно, мимоходом подчиняющегося его законам»⁴⁸⁶. Сама фамилия Гошки – Потеряев – неслучайна, персонаж будто потерян между двумя мирами, он не хозяин, а гость и в деревне, и в городе.

Если внешний облик Вали заметно трансформируется, то внутреннее содержание героини, ее духовное начало остается прежним. Так за «внешней успешностью», оболочкой деловой дамы – «городской» Вали – скрывается истинный народный характер. Впервые герой замечает это, когда предварительно перед выездом в город общается с ней по телефону: «Голос в трубке был родной, теплый, даже показался немного жалостливым, она охотно согласилась встретиться»⁴⁸⁷. Уже в машине герой-повествователь раскрывает образ возлюбленной: «Спрашивала про деревню, про маму, про тетку, выпытывала как о чем-то самом родном и святом с теми нотками заботы и сожаления, которые так и обнадежили по телефону». В художественную ткань повествования вписывается *мотив потери / обретения*. «Отпустив бабу», Гоша понимает «словно обрушился какой-то важный край его жизни, а в душе образовался холодный и длинный рукав, кончающийся где-то в полутора тысячах верст в Красноярске, и в него со свистом уходило все лучшее, что было»⁴⁸⁸. Возвращение Валентины в деревню лишено сюжетности, полноты действия, описано автором одной фразой соседки: «Валька прилетела. Худющая». Собственно, для писателя не так важно, как она добиралась, каковы мотивы ее поступка – сам акт возвращения оценивается как важное и необходимое событие.

Возвращение героини как хозяйки преобразует и окружающий мир: «Валюха тем временем хлопотала по хозяйству. <...> Ничего не скажешь, умела Валентина Валерьевна создать в избе тот праздничный порядок, который зимой и в будни царит в деревенских домах. Ведро прозрачной воды стоит спокойно на табуреточке, молоко – в банке у двери на холодке. Беленая синькой печка будто светится. Особенно чисты стекла в нетолстых крашенных

⁴⁸⁶ Балашова Е. А. В. Шукшин и М. Тарковский: пространство идиллического героя. 2009. С. 55.

⁴⁸⁷ Тарковский М. А. Избранное. С.128.

⁴⁸⁸ Там же. С.130.

переплетах <...> А хозяйка ближе к вечеру в новой фуфайке, в унтайках с бисером, в круглой высокой соболиной шапке выйдет, подметет крыльцо и положит поперек веник – для гостей»⁴⁸⁹. Финальная сцена произведения идиллична: Гошка приобретает внутреннюю гармонию – то, что ему когда-то казалось безнадежным и недостижимым, становится осуществимым: «Ночью лежали накормленные собаки в будках, лодка темнела кверху дном у ограды, оббитый об кедрины «буранишко» с измочаленными в наледях гусеницами стоял, как брат, укрытый брезентом. Котя, угнездившись в ногах, тархтел смешным кошачьим дизельком, и ровно дышала, положив голову на Гошину грудь, Валя, и сам Гоша спал спокойно и счастливо, потому, что все, без чего нельзя жить, было, наконец, подтянуто к дому»⁴⁹⁰.

Тайга →город →тайга

Мотив возвращения в родные таёжные просторы является сюжетным конструктом повести «Енисей, отпусти!» (2006). История центрального героя представлена как движение не только в пространственном, но и в нравственно-этическом ключе. Главный персонаж – Прокопич, чувствующий духовную неустроенность, неудовлетворенность городом, решает оставить семью и отправиться в таёжную глушь. Побег из города в «обетованную землю» расценивается как попытка познать тайну жизни, слиться воедино с Духом природы. Герой возвращается туда, где «Бога больше», где он чувствует себя самим собой. Одновременно это и шанс, который автор «приберегает» для своего героя, словно давая ему «второе рождение». Структуру художественного произведения формируют личные воспоминания героя, который, лёжа на нарах в избушке, с одной стороны, словно подытоживает свою судьбу, с другой, выявляет собственную философию жизни.

История жизни персонажа дана М. Тарковским уже в самом начале произведения, подана автором в традиционной сказовой манере: «Один

⁴⁸⁹ Тарковский М. А. Избранное. С. 133.

⁴⁹⁰ Там же. С.138.

человек был женат трижды. Прожил он долгую и трудную жизнь, идя в ней по велению сердца и делая то, что считалось правильным среди его товарищей <...> С первой женой он прожил несчастливо и расстался, потеряв сына. Позже встретил и полюбил другую женщину, но и с ней долгих отношений не вышло. Тогда он совершил поступок, многими наотрез не понятый: оставил тайгу и все, в ней нажитое, и уехал в город. Там он вскоре сошелся с доброй и приветливой женщиной, однако привычка к промыслу оказалась столь сильна, что через несколько лет он затосковал и решил вернуться ненадолго в те таежные места, где, как ему верно казалось, он только и был собой»⁴⁹¹. Итак, мы видим, как в художественном тексте выстраивается обозначенная нами модель «тайга-город-тайга». Герой возвращается обратно в тайгу, полностью осознав невозможность жизни без нее.

С перемещением героя (первоначально из тайги в город, а потом обратно – из города в тайгу) связана идея разобщенности центра и периферии. На страницах повести выстраивается традиционный для «деревенской прозы» конфликт города и деревни, испытания городом становятся для героя тяжёлыми, невыносимыми. В начале повествования писатель показывает подавленного городской атмосферой Прокопича, который не выдерживает «искусственности» городской жизни, чуждается рациональности и равнодушия современной цивилизации: «Прокопич держался на том, что святее и единственное той жизни, которую он вёл, нет ничего на свете, а когда уехал в город, оказалось, что остальные людские пути сосуществуют в мире с таким стальным и равнодушным равноправием, что его судьба чуть не распалась. Другая жизнь была унизительно рациональней и требовала опоры»⁴⁹². М. Тарковский прямо указывает причину духовной неустроенности героя: «Именно в вынужденности

⁴⁹¹ Тарковский М. А. Избранное. С. 272.

⁴⁹² Там же. С. 278.

людской близости, ничем не подкреплённой, и была основная потеря городского сожительства»⁴⁹³.

Наиболее важным для автора повести становится эпизод возвращения героя в таежные просторы, вход в таёжное пространство представлен как вход в рай. М. Тарковский акцентирует внимание на внутреннем состоянии героя. Писатель разворачивает психологический портрет Прокопича, параллельно соотнося его с пейзажной зарисовкой Енисея и тайги. Это придаёт особое романтическое настроение, задаёт интимную тональность повести, одновременно утверждается мысль о слиянии двух начал – природного и человеческого в единое целое. История судьбы персонажа становится сквозным сюжетом произведения, связующим звеном прошлого и настоящего. Стоит отметить, что, наряду с пространственным перемещением, происходят перемены в характере героя – динамичность образа объясняется событиями, происходящими с персонажем: любовь, разлука, встреча, развод. В последней части третьей главы писатель воспроизводит момент инициации, перехода к новой жизни – эпизод моления, предугадывающий Исход героя: «Прокопич знал, что душа в том серебряном утре, и не будет вовек ей остуды»⁴⁹⁴.

Город → деревня (тайга)

Особенность художественного мира М. Тарковского заключается в том, что писатель пытается утвердить модель личного мироустроительства, она обусловлена его опытом и мировоззрением. Автор переворачивает привычную для «деревенской прозы» пространственную конструкцию (деревня→город) и утверждает следующую модель жизнестроительства: город→деревня, город→тайга. Избранным персонажем выступает герой-интеллигент, покидающий пределы современной цивилизации, уезжающий в деревню, тайгу. Особенностью восприятия окружающего мира лирическим героем становится *удивление человека перед открывшейся ему неизвестной и*

⁴⁹³ Тарковский М. А. Избранное. С. 278.

⁴⁹⁴ Там же. С. 320.

*неизведанной стороной бытия*⁴⁹⁵. Возможность такого удивления основана на представлениях о том, что М. Тарковский как человек цивилизации вынужден заново возвращаться к национальным корням, к сути, которая одним (простому народу) открыта эмпирически, но рационально недоступна, а для других (прежде всего, для интеллигенции) выступает чем-то сродни многократно описанной, но никем так и не уловленной синей птицей.

Уход в мир природы становится основным сюжетным конструктом малой прозы писателя. Как справедливо замечает А. Разуvalова, современные авторы (в том числе, и М. Тарковский) нередко строят автоописание вокруг факта собственной культурно-географической маргинальности⁴⁹⁶. Не менее важным для М. Тарковского оказывается проговаривание «простых истин» о необходимости контакта с почвой и природой. Писатель формирует особенную художественную риторику: он видит в традиционализме культурную репрезентацию сопричастности природным первоначалам и бытийным глубинам. Необыкновенный опыт (существование на окраине, признание важности «гемайншафтных» связей, ощущение уязвимости человека перед природой и вместе с тем привычка полагаться на собственные навыки и умения) выявляет особый тип аргументации⁴⁹⁷. Так формируется авторская идеология отшельничества⁴⁹⁸.

С этой точки зрения интересна фигура *героя-повествователя*, в котором воплощён образ самого автора (он выступает от первого лица, репрезентируя модель лирического «я»). В структуре художественного мира этот герой является не только наблюдателем, созерцателем происходящего, но и становится прямым участником событий («Ледоход», «Лерочка», «Таня», «Паша», «Дед», «Ветер»). Он приобщается к тяжёлому физическому труду, почве, деревенским жителям, выстраивает тесные – родственные и

⁴⁹⁵ Ремизова М. С. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. С. 144.

⁴⁹⁶ Разуvalова А.И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. С. 550.

⁴⁹⁷ Там же.

⁴⁹⁸ Тарасов А. Михаил Тарковский: «Это только кажется, что именно тебе труднее» // Новая газета. № 240. 6 июня 2014. URL: <http://novayagazeta-vlad.ru/240/kultura/mihailtarkovskiyetotolkokazhetsyachtoimennotebetrudnee>

нерушимые – отношения с природой. Писатель словно пытается доказать возможность воссоединения патриархального (народного) типа мышления и столичного (европейского). Нередко герой-повествователь выступает как главное действующее лицо. В рассказе «Паша» персонаж прямо обращается к повествователю: «Напиши, Михайло, что-нибудь про нас»⁴⁹⁹.

Одновременно в текстах писателя существует другой вариант авторской репрезентации, когда в речевую структуру произведения вступает чисто словесная авторская маска – высказывания, построенные таким образом, что у читателя складывается впечатление, будто с ним говорит сам автор. И. Каргашин отмечает, что внутренняя солидарность автора с персонажами отчётливо проявлена в субъектной организации произведений. Автор-повествователь входит в текст как «свой среди своих» – то есть как один из этих же героев. Иногда это может быть одно слово или фраза – субъективная оценка изображаемого или отсылка к собственному опыту. Нередко в текстах («Фундамент», «Охота», «Осень») появляются самостоятельные высказывания от лирического «Я», которые показывают, как непосредственно воспроизводится авторский опыт⁵⁰⁰.

Показателен в этом смысле рассказ «Осень» (2001). Художественное повествование ведётся от лица биографического «Я», местами уступает традиционному нарративу (третье лицо), либо заменяется описанием, предполагающим второе лицо, соответственно, редуцирующее субъективные проявления «Я»: «Вот налегаешь на румпель, сопротивляясь большому водовороту, вот огибаешь грозный хвост слива с высокими стоячими волнами и зависаешь под защитой треугольного камня в голубой газированной воде. Вот врезаешься в струю и медленно ползёшь по ней...»⁵⁰¹. Финальный эпизод рассказа структурно выставлен в отдельную главку, организован от общего «мы», которое синтезирует в единое целое весь поток

⁴⁹⁹ Тарковский М. А. Замороженное время. 2009. С. 118.

⁵⁰⁰ Каргашин И. А. «Великий лад с окружающим...»: художественный мир Михаила Тарковского. 2013. S. 213.

⁵⁰¹ Тарковский М. А. Замороженное время. С. 349.

сознания: «А может быть, природа – самый простой язык, на котором небо разговаривает с людьми? Может быть, не хватает душевной щедрости на любовь к ней, и потому она часто видится нам равнодушной или враждебной»⁵⁰².

М. Тарковский, изначально отказавшийся от столичного прошлого и выбравший, по сути, отшельнический образ жизни, имеет уникальный для современного писателя опыт. Личный выбор автора определил и важную художественно-эстетическую задачу: поделиться увиденным, ни в коем случае не агитируя, но и не противопоставляя. Его герой – цельный человек, который владеет смыслом бытия, но об этом особенно не задумывается. Идентичным образу героя-повествователя оказывается образ литературного персонажа, закрепленный как главное действующее лицо в произведении (здесь художественное повествование выстраивается от третьего лица). Герой-интеллигент решает кардинально изменить собственную жизнь: пространственное перемещение героя *из города в деревню (сибирскую тайгу)* обусловлено его образом мышления, стремлением обрести внутренний покой, почувствовать подлинную идиллию.

Тайга предстает как сакральное миропространство, в котором герой чувствует себя в полной гармонии с собой, со всем миром. Практически во всех художественных текстах автора прослеживается идеализация сибирского пространства: «И что бы он ни делал – всегда ему казалось, будто он не просто мнет лыжню, разбирает вариатор или колет дрова, поглядывая на небо, а прикасается каждый день своей жизни к какой-то светлой и морозной истине»⁵⁰³. В рассказе «Васька» молодой охотник испытывает невероятные ощущения и прилив жизненных сил: «И росла в нем безотчетная гордость за свою жизнь, за это нескончаемое чередование

⁵⁰² Тарковский М. А. Избранное. С. 339.

⁵⁰³ Там же. С. 258.

тяжкого и чудного, за ощущение правоты, которое дается лишь тем, кто погружен в самую сердцевину бытия»⁵⁰⁴.

Город становится персонажу чуждым, далёким и непонятым, он обманчив. Этот мотив – ведущий и в «Зоне затопления» Р. Сенчина. Тайга же предстает источником витальной силы, где существует возможность обрести истинный смысл существования. Современному человеку покажется необычным и, по меньшей мере, странным уход из цивилизации во имя уединенной жизни в сибирской тайге. Однако интеллектуал М. Тарковского утверждает самоценность человеческой жизни, необходимость возвращения к сокровенным духовным тайнам. Подвижничество становится актом доброй воли. «Образ писателя-охотника <...> воплощает авторскую идею о настоящем человеке, человеке труда, человеке природы, живущем в гармонии с миром, несмотря на жизненные трудности»⁵⁰⁵.

Исходя из этого, имплицитно подтверждается характерная для писателей-«деревенщиков» идея противостояния городского и деревенского. М. Тарковский несколько модифицирует стилистику прямолинейного столкновения города и деревни. По мнению А. Разуvalовой, город необходим писателю как «социокультурный негатив»⁵⁰⁶ – в своих произведениях он разворачивает целый пласт антиурбанистических мотивов (город-обман, город-иллюзия), антиурбанистических эмоций (от страха до усталости). Как и у писателей-традиционалистов, в сюжетной основе художественных произведений М. Тарковского уход героев обуславливает идеологический конфликт центра и периферии, рефреном проходящий в поэтике позднего традиционализма (А. Варламов, О. Павлов, Р. Сенчин). По мнению М. Ремизовой, антагонизм между городом и деревней снят для художника изначальной принадлежностью к городской культуре, которую все равно – хочет он того или нет – не может выбросить за пределы сознания.

⁵⁰⁴ Тарковский М. А. Избранное. С. 321.

⁵⁰⁵ Беляева Н. В. Лирическое начало в прозе М. Тарковского. С. 136.

⁵⁰⁶ Разуvalова А.И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. С. 558.

Поэтому в своем «народничестве» автор приближается к опыту восприятия дворянской литературы⁵⁰⁷.

Этот же путь из города в деревню осваивает главный герой повести «Лерочка» (2004). Основной сюжет повествования пронизывает мотив потерянной любви. Сам герой в начале повести заявляет: его интересовали три вещи – книги, Лерочка и путешествия на охоту. Причиной побега становится безответная любовь к девушке, в которую одновременно влюблен и его друг Володя. Для обоих персонажей выстраивается абсолютно идентичная модель жизнеустройства: оба сбегают из города – один в Туруханский край, а другой – в подмосковную деревню. Оба не могут забыть возлюбленную, пытаются построить новую жизнь – стать настоящими мужчинами. Они плотничают, охотятся, мастерят, учатся жизни у деревенских мужиков. Один из них, герой-повествователь, занимается творчеством – пишет прозу. Литературное творчество становится профессиональным делом.

Пытаясь овладеть исконно русским трудом на земле, герой занимается и трудом интеллектуальным, одновременно его не отпускают мысли о возлюбленной. Сама структура художественного повествования представлена как постоянное чередование событий: постройка дач, творчество, рассуждения о природе и жизни, личные воспоминания. Всё, воспроизведенное героем-повествователем, как бы проецируется на его собственные сочинения – художественная реальность повести становится тождественной реальности художественного мира. Вставные эпизоды о Зайцеве, «дачных» напарниках, мужике Коляне, «артельном деде», архитекторе Пажитнове, фрагменты личной жизни его друга Володи и Лерочки выглядят придуманными. Герой словно переносит настоящую жизнь в мир собственных рассказов. Вырвавшись в естественное природное пространство, открывает собственное предназначение – писать. Побег из

⁵⁰⁷ Ремизова М. С. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. С. 142.

города понимается не только как побег от социальных трудностей, но и уход от собственного бессилия, невозможности изменить своё положение. Одновременно это и уход в мир творчества, где появляется возможность излечить собственную душу.

Образ персонажа изображается как «подвижный» не только как перемещающийся в физическом пространстве, но и как преодолевающий личный внутренний хаос: «Настроившись и погрузившись в самую толщу работы, не мог не отмечать противоестественности столь длительного сосредоточения на собственном внутреннем мире»⁵⁰⁸. Пожалуй, для персонажа М. Тарковского это достаточно серьезный и трудный опыт. Сам повествователь осознаёт, что истина, которую он пытается постичь, скрыта не в книгах, им познаваемых, не в произведениях, которые он пишет, не в какой-либо теории. Она заключена в естественности – природной, человеческой. Образ возлюбленной обобщается до символа. Любовь к женщине постепенно сменяется любовью ко всему живому, природа становится объектом внутренних переживаний и пристрастий.

Раз и навсегда покидает город ради сибирской тайги герой повести «Шыштындыр». В таёжной глуши Алексей чувствует себя абсолютно свободным, «своим среди своих». Особое качество, которым наделяется герой М. Тарковского, – способность оценить свою жизнь со стороны, осознать собственные ошибки, раскаяться в совершённом грехе. Охотник отправляется на сезонный промысел, там его одолевает болезнь, и он остается один на своем участке. С другими охотниками его связывает только рация. Повествование представлено как воспоминания об отношениях с женщиной, одновременно в текст встраиваются сцены раскаяния, сожаления, грусти о былом. Связь с любимой разорвана, причиной разрыва становится неспособность героев к жертве. Таёжная жизнь, выбранная охотником, не устраивает возлюбленную, оба не могут принять самостоятельность друг

⁵⁰⁸ Тарковский М. А. Замороженное время. С. 239.

друга: он тосковал и раздражался в городе, она не могла приспособиться к деревенской и таёжной жизни.

Сюжетообразующим мотивом повествования становится мотив личного самоопределения, выбора между цивилизацией и природой. Для персонажей М. Тарковского эта дилемма актуальна, потому как повторяется собственно авторский опыт. Измена героя в повести утверждается как своеобразный уход от проблемы, разрешение кризисной ситуации. Алексей заводит любовницу (увлекается подругой Кати), но увлечение временное, нелепое, и сам герой позже это понимает. Наказанием становится инфаркт, герой осознаёт свой грех: сердце болит за то, что «плохо любило...». Не менее важным для писателя оказывается то, что герой ищет вину и причины разрыва именно в себе, а не в обстоятельствах. Об этом свидетельствуют внутренние монологи персонажа, исполненные сожаления, грусти.

Предваряет финал повествования мотив сна, тесно сопряжённый с мотивом исповеди, прощения. Герою снится далёкий эвенкийский посёлок Шыштындыр, выдуманный когда-то им с другом Стёпкой ради забавы. Это Утопия, место, в котором живут дружные, помешанные на тайге мужики. В пространстве сна Шыштындыр предстает как местность, где реализуются все желания и устремления героя: тайга, Енисей, возлюбленная Катя, друзья-охотники и даже далёкая Москва. Образ несуществующего посёлка играет концептуальную роль: Шыштындыр является для героев писателя тем, чем весь его художественный мир – для читателя. Основой повести становится воссоединение двух пластов повествования — собственно сюжетного (связанного с личными размышлениями, воспоминаниями главного персонажа) и образного (реализованного через мотив сновидения, где и возникает образ выдуманного посёлка Шыштындыр). Две линии в произведении – сердце, которое плохо любило, и несуществующий рай со

смешным названием Шыштындыр, придают повествованию важную ноту – раскаяния и просветлённой грусти⁵⁰⁹.

В ряду литературных персонажей, чьи судьбы устроены идентично, можно назвать Федора и Валерку («Фундамент»), которые перебираются в старинную русскую деревню К. и возводят там собственное жилище. В этой же парадигме следует обозначить историю Сереги («Туристы»), который, получив образование, уезжает из города в сибирскую тайгу и становится промысловиком.

Итак, исследование образа литературного героя – одна из ключевых задач при изучении поэтики автора. В структуре художественного мира писателя герой играет важнейшую роль: является «носителем основного события» (М. Бахтин), выразителем авторской идеи, определяет писательское мировидение в целом.

При изучении художественной образности М. Тарковского мы опирались, прежде всего, на концепцию Ю. Лотмана, суть которой заключается в делении литературных героев относительно художественного пространства. С одной стороны, это «подвижные» персонажи, способные согласно сюжету перемещаться из одного locus'а в другой. Они не имеют запрета на свободное передвижение, преодолевают границы «семантического поля», совершая, тем самым, художественное событие. С другой, это «неподвижные» персонажи, принадлежащие конкретному пространству, из которого в границах сюжета им выйти не суждено, их функция предопределена значением одного топоса.

В художественном мире М. Тарковского в аспекте подвижности / неподвижности мы выделяем несколько типов героев.

Тип избранного героя претерпевает художественную эволюцию в творчестве писателя, что обусловлено изменением авторского миропонимания. Если в ранних текстах ключевой фигурой выступает

⁵⁰⁹ Ремизова М. С. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. С. 141.

патриархальный герой (как «неподвижный»), знаменующий постоянство, непоколебимость, то уже в зрелых текстах авторское внимание акцентируется на «пограничном» персонаже, который способен преодолеть внутренние противоречия бескорыстными поступками и трудом, отправиться в путь. В поздних произведениях заметно усиливается роль и значение автобиографического героя (интеллектуала), непосредственно выражающего авторское «Я», с ним связана идея единения важнейших топосов: города, деревни и тайги, в каждом из которых персонаж ищет особый смысл бытия.

Тип маргинального героя (шатуны, бичи, алкоголики-инородцы) также занимает важное значение в художественной картине мира М. Тарковского, является, во-первых, принципиальной фигурой в современной словесности, во-вторых, образ маргинала определяется пониманием «рубежности» времени, в-третьих, фигуры «промежуточных» героев определяют «переходность» мировоззрения самого писателя, выстраивая логику его творчества. Особое значение в типологии придается образу «чудика» («Дед»). Этот персонаж явлен как «неподвижный», так и суетный, избыточно деятельный. Он томим ожиданием праздника, типологически близок «чудикам» В. Шукшина. К «пограничным» персонажам относим и асоциальный тип (бич, «пьянчужка»), который является сквозным в поэтике М. Тарковского.

Художественное событие в прозе писателя создают герои, которые преодолевают границы того или иного топоса. В «пространственном» отношении М. Тарковский переворачивает жизненную модель персонажей, ступая вразрез с представлениями авторов классической «деревенской прозы». Сюжетное перемещение героев организует несколько моделей мироустройства: «деревня – город», «деревня – город – деревня», «тайга – город – тайга», «город – деревня (тайга)». Организуя подобные модели жизнестроительства, М. Тарковский наследует художественную идеологию писателей-традиционалистов (В. Распутин, ранний В. Шукшин) и одновременно отражает потребность современности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

М. Тарковский – писатель, завершающий искания классического традиционализма и одновременно наследующий идеи и мотивы литературы «национального самосознания» (И. Плеханова). Художественный опыт сибирского автора представляет собой не столько печальные размышления об итогах деревенской жизни, сколько попытку призыва к необходимости сохранения национальной идентичности, исконно русских традиций, издревле заложенных на христианской почве.

Особое внимание следует обратить на ключевые образы героев, воплощенные в текстах прозаика. Это персонажи, которые находятся на изломе вековых традиций, на перепутье, нередко пытаются самоутвердиться и познать собственное (внутреннее) бытие, ощутив естество таёжной природы. Литературный типаж М. Тарковского отчасти идентифицируется с героем В. Астафьева. Важнейшая особенность творческого метода автора, достаточно характерная для традиционалистской прозы, – способность уместить различные художественные типы в границах конкретного литературного произведения – от асоциальных типов (бичей) до патриархального героя («золотые хозяева») и интеллигентов. Положительный герой автора – личность, которая не одолевает жизнь или пытается противиться злему року, скорее, способная воссоединиться с силами природы и ощутить течение времени и красоту родной земли.

Рассматривая пространственно-временную картину мира М. Тарковского в традиционалистском контексте, следует отметить трансформацию идеи хронотопа. Писатель наследует установки позднего традиционализма, обращается к проблеме кризиса национальной идентичности. Чертами «кризисности» отмечены не только городское пространство, но и деревенское – оно явлено как пограничное, «промежуточное» (или «срединное»). Город наделен характеристиками «чуждого» мира, где протекает иная, «другая» жизнь. Пространство дома,

отмеченное в произведениях классического традиционализма чертами избранности, в прозе писателя сохраняется, однако заметен переход к пониманию дома как пространства разрушаемого, отчасти профанного. Дом наследует черты вывернутости, маргинальности, что свидетельствует не только о переломном состоянии эпохи, но и кризисном сознании персонажей. Жилище «пограничных» персонажей оказывается топохроничным, оно открыто внешнему миру (как вариант выхода в природное).

В творчестве М. Тарковского, однако, реализуется важнейшая идея перехода от кризисной картины мира к идиллической. Идиллическим топосом становится тайга как хранительница сокровенных тайн, высшего смысла человеческого бытия. Именно здесь герою-интеллекту суждено не только обрести почву под собой, но и приблизиться к осознанию своего истинного жизненного предназначения. Положительный герой художника – идущий, ищущий, познающий мир, стремящийся обрести гармонию с ним. Он – мастер, отличается беззаветным служением своему делу, посвящает в эти знания близких людей, чтобы талант имел продолжение. Тайга становится для него не только местом приложения таланта, но и пространством самопознания. Особенность художественной стратегии М. Тарковского заключается в том, что он возвращает героя из города в деревню, в отличие от классических «деревенщиков», верит в спасительность этого процесса. Собственно, понимание избранного героя у М. Тарковского синхронизируется с образом *отшельника* (вольного или невольного), проходящего инициацию суровой таежной жизнью.

Сюжетное перемещение героев обусловило появление типических моделей жизнеустройства. Первая пространственная модель «*деревня→город*» идейно отражает проблему кризиса национального самосознания, идеологически продолжает проблематику поздних текстов «деревенской прозы», когда герой покидает отчий дом в надежде самоутвердиться в пределах «гремливой» цивилизации, однако практически

обрекает себя на добровольное бродяжничество, сиротство. Подобные мотивы встречаем у Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Шукшина, В. Астафьева.

Разорение и расселение деревни, отказ от авторитетов патриархов – типичный мотив «новой прозы» («Зона затопления» Р. Сенчина, «Санька» З. Прилепина)⁵¹⁰. В рамках обозначенного типа в творчестве М. Тарковского формируется образ «блудного сына». Интересно, что такие персонажи всегда остаются в тени своих отцов, вне зависимости от решения к покаянию или его отсутствия. В рассказе «Петрович» образ Серёги оттеняется образом главного действующего персонажа – его история всего лишь фон, на котором разворачивается история самого Петровича. Автор уверен в спасительности для героя пути назад, к пределам родной земли, тайги. Однако в творчестве писателя цивилизация не инфернализируется, герои-охотники, шоферы активно пользуются новой техникой, от надежности которой зачастую зависит их жизнь.

Так выстраивается следующая типичная циклическая модель: *деревня→город→деревня (тайга→город→тайга)*. Перспектива возвращения позволяет персонажам переосмыслить жизненный опыт, осознать саму ценность и необходимость возвращения, понять собственное предназначение. К этому приходит Валя («Замороженное время»), которая открывает смысл жизни в заботе о будущей семье. В Бахту возвращается Петрович («Петрович»), в сознании которого неизменно теплится идея о том, что лучшей жизни у него нигде не будет. В родную тайгу от равнодушного города сбегает Прокопич («Енисей,пусти!»), в Сибирь едет из Москвы Женя и возвращается его брат Андрей («Тойота-Креста»).

Третья ключевая модель *город→деревня (тайга)* представлена автором как иная модель жизнеустроения, диаметрально противоположная первой, главным образом, обусловленная биографическим опытом самого писателя. В этом и видится уникальность художественного опыта М. Тарковского,

⁵¹⁰ Ковтун Н. В. Историзация мифа: от благословенной Матёры к Пылево... (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина) // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 4 (17). С. 81-87.

который перемещает героя-интеллекта в заповедное пространство тайги (или деревни). При этом образ героя может совмещаться с лирическим «Я» («Ледоход», «Осень», «Охота», «Ветер», «Полёт совы»), или повествование строится от третьего лица с участием главного персонажа («Фундамент», «Лерочка», «Шыштындыр»).

Художественная цель писателя – вывести интеллигента «в народ», отыскать в этом типе героя естественное начало – оправдывается, ибо на рубеже XX-XXI веков остро ощутил идеологический кризис, широко явлен социальный разрыв, растерянность нации, которой необходимо обрести духовную опору, единство, чтобы достойно принять вызовы цивилизации будущего. Интеллекту отведена важная роль – исследовать саму возможность возвращения из городского пространства к традиционным истокам жизни (в деревню, тайгу). Достаточно обоснованными в этом отношении казались упования М. Горького, А. Блока, но уже поздний В. Шукшин такую перспективу для своих странников отвергает, показывая разнонаправленность траекторий их движения.

Облик интеллектуала в прозе М. Тарковского находит отражение в фигуре самого писателя – биографический подтекст определяет идейно-смысловое содержание литературных произведений, что и делает опыт героя убедительным, оптимистичным. Можно сказать, что писатель решает важнейшую задачу современной национальной литературы – он предлагает модель положительного героя, способного осознать противоречия времени и предложить способы выхода из кризиса.

Исследование художественной картины мира М. Тарковского позволяет открыть перед собой широкий ряд научных изысканий в области поэтики мастера. Отметим лишь некоторые аспекты.

В перспективе научного исследования прозу писателя можно изучать в контексте компаративного анализа, что позволит вписать авторскую модель мира в контекст конкретного литературного направления. Если мы говорим о неотрадиционалистской прозе, то в этом отношении интересно провести

сравнительно-сопоставительный анализ прозы М. Тарковского с произведениями Б. Екимова, А. Варламова, О. Павлова, А. Иванова. Если же речь идет о «новом реализме», то в этом отношении перспективными в аспекте сравнения окажутся тексты Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова.

Особого внимания заслуживает роман писателя «Тойота-Креста» как один из знаковых текстов М. Тарковского. Во-первых, произведение нуждается в уточнении литературного жанра. В настоящее время оно имеет авторское определение жанра «большой повести», одновременно ряд писателей (Р. Сенчин, З. Прилепин, О. Павлов) смело именуют этот текст как роман. Во-вторых, в указанном произведении (наряду с другими поздними текстами) заметна трансформация авторского мировидения. В-третьих, как одна из крупных художественных вещей писателя, произведение претендует на комплексное литературоведческое исследование. Достойным научного внимания нам видится изучение публицистики М. Тарковского (как своеобразного метатекста художественного мира), а также его поэзии, которую критики, литературоведы и коллеги нередко именуют уникальным самобытным явлением современной отечественной словесности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абашева, М. П. Дискурс региональной идентичности в современной русской прозе / М. П. Абашева // Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI вв. Сборник научных статей: в 2 ч. / отв. ред. С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск: РИВШ, 2007. – Ч. 1. – С. 56-63.
2. Абрамов, Ф. А. Собрание сочинений: В 6 т. / Федор Абрамов. – Т. 5: Публицистика; Литературные портреты и статьи; Из записных книжек, 1954-1983; Один бог для всех: Пьеса / Редкол.: В. Г. Распутин и др. – СПб. : Худож. лит.: Санкт.-Петербург. отд-ние, 1993. – 639 с.
3. Авченко, В. Большая страна Михаила Тарковского / В. Авченко // Тойота-Креста: роман. – М.: Издательство «Э», 2016. – С. 5-12.
4. Ананичев, А. Утонувшая в песнях проза / А. Ананичев // Литературная Россия. – № 6. – 2001. – 9 февр.
5. Анисимов, К. В. Вопросы поэтики литературы Сибири: учебное пособие / К. В. Анисимов. – Красноярск: РИО КГПУ, 2001. – 108 с.
6. Анисимов, К. В. Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX века: особенности становления и развития региональной литературной традиции / К. В. Анисимов. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. – 300 с.
7. Ахундов, М. Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М. Д. Ахундов. – М.: Наука, 1982. – 222 с.
8. Ахундов, М. Д. Статус пространства и времени в структуре физической теории / М. Д. Ахундов // Физическая теория. – М.: Наука, 1980. – 320 с.
9. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. – Екатеринбург: Издательство Урал. ун-та, 2000. – 534 с.
10. Байбурин, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. – Л., 1983. – 188 с.

11. Балашова, Е. А. В. Шукшин и М. Тарковский: пространство идиллического героя / Е. А. Балашова // Шукшинский текст: опыт прочтения. – Барнаул, 2009. – С. 50-57.
12. Балаян, И. Л. Проблема личности в рассказах М. А. Тарковского / И. Л. Балаян // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. – 2014. – Вып. 1 (134). – С. 135-139.
13. Барабошина, Н. В. К методологическому обоснованию понятия «хронотоп» / Н. В. Барабошина // Вестник Оренбургского государственного университета. Теория и история культуры. – № 143, 2012. – С. 243-247.
14. Басинский, П. Третий Тарковский [Электронный ресурс] / П. Басинский // Российская газета. – 2016. – № 7030 (162). – Режим доступа: <https://rg.ru/2016/07/24/pavel-basinskij-sudba-mihaila-tarkovskogo-uzhe-sostoialas.html> (дата обращения: 07.07.2016).
15. Бахтин, М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
16. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
17. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
18. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 318 с.
19. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
20. Бахтин, М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин. – СПб.: Харвест, 2000. – 305 с.

21. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
22. Башляр, Г. Поэтика пространства / Г. Башляр. Пер. с фр. Н. Кулиш. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.
23. Белая, Г. А. Художественный мир современной прозы / Г. А. Белая. – М., 1986. – 117 с.
24. Белов, В. И. Внемли себе. Записки смутного времени / В. И. Белов. – М.: Скифы, 1993. – 143 с.
25. Беляева, Н. В. О художественных особенностях прозы Михаила Тарковского / Н. В. Беляева // Проблемы славянской культуры и цивилизации: материалы VI Междунар. науч.-метод. конф. – Уссурийск: Изд-во УГПИ, 2004. – С. 185-189.
26. Беляева, Н. В. Образ учителя-словесника в новейшей русской литературе / Н. В. Беляева // Филологические открытия: сборник научных статей. Отв. ред. и сост. Н. В. Беляева. – Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2017. – С. 124-137.
27. Беляева, Н. В. Лирическое начало в прозе М. А. Тарковского: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Беляева Наталия Владимировна. – Улан-Удэ, 2009. – 191 с.
28. Беляева, Н. В. Некоторые аспекты изучения современной прозы [Электронный ресурс] / Н. В. Беляева // Учительское сообщество. – 2014. – Режим доступа: <http://uchitel.uss.dvfu.ru/н-в-беляева-некоторые-аспекты-изучени/?pag=968> (дата обращения: 08.12.2015).
29. Беляева, Н. В. Русская литературная традиция в творчестве современного писателя Михаила Тарковского / Н. В. Беляева // Русская словесность. – М., 2008. – №5. – С. 41-44.
30. Богумил, Т. А. Геопоэтика В. М. Шукшина: коллективная монография / Т. А. Богумил, А. И. Куляпин, Е. А. Худенко; науч. ред. А. И. Куляпин. – АлтГПУ, 2017. – 176 с.

31. Бодрова, Л. Т. Малая проза В. М. Шукшина в контексте современности: монография / Л. Т. Бодрова. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2011. – 372 с.
32. Большакова, А. Ю. Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына / А. Ю. Большакова. – М.: Комитет Правительства Москвы, 1998. – 200 с.
33. Большакова, А. Ю. Нация и менталитет: феномен «деревенской прозы» XX века / А. Ю. Большакова. – М.: Олимп, 2000. – 132 с.
34. Большакова, А. Ю. Русская деревенская проза XX века: код прочтения / А. Ю. Большакова. – М., 2002. – 312 с.
35. Большакова, А. Ю. Феномен деревенской прозы (вторая половина XX века): дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. / Большакова Алла Юрьевна. – М., 2002. – 403 с.
36. Бондаренко, В. Новый реализм [Электронный ресурс] / В. Бондаренко // Завтра. – 2003. – №34 (509). – Режим доступа: <http://zavtra.ru/content/view/2003-08-2071/> (дата обращения: 10.11.2014).
37. Бондаренко В. Нулевые [Электронный ресурс] / В. Бондаренко // Гражданский литературный форум России. – Режим доступа: <http://glfr.ru/biblioteka/vladimir-bondarenko/nulevie--vladimir-bondarenko.html> (дата обращения: 12.05.2017)
38. Борев, Ю. Б. Хронотоп / Ю. Б. Борев // Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов. – М.: Астрель: АСТ, 2003. – 574 с.
39. Борисова, Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в лингвистике и литературоведении / Е. Б. Борисова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 35. – С. 78-85.
40. Борисова, И. Светится темнота [Электронный ресурс] / И. Борисова // Первое сентября. – 2000. – № 62. – Режим доступа:

<http://ps.1september.ru/article.php?ID=200006210> (дата обращения: 09.11.2014).

41. Бочаров, С. Г. О художественных мирах / С. Г. Бочаров. – М.: Советская Россия, 1985. – 296 с.
42. Букаты, Е. М. Поэтика художественного пространства в прозе В. П. Астафьева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Букаты Евгения Михайловна. – Томск, 2002. – 26 с.
43. Буланов, А. М. Семантика художественного времени (Тургенев – Достоевский – Чехов) / А. М. Буланов // Проблемы языка и стиля в литературе. – Волгоград, 1978. – 276 с.
44. Бутонова, Н. В. Дауншифтинг. Новое правило – отказ от всяческих правил / Н. В. Бутонова // Новые традиции: коллективная монография; Под ред. Е. Э. Суровой и С. А. Рассединой. – СПб.: ИД «Петрополис», 2009. – С. 169-176.
45. Васильев, В. К. Сюжетная типология русской литературы XI-XX веков (Архетипы русской культуры) / В. К. Васильев. – Красноярск: КрасГУ, 2006. – 243 с.
46. Васильева, Т. И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта / Т. И. Васильева // Филологические науки: вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 7 (18). В 2-х ч. – Ч. 1. – С. 51-54.
47. Введение в литературоведение: учебник / Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин и др.; Под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – М.: Оникс, 2005. – 416 с.
48. Великанова, И. В. Автор и герой в прозе Б. Екимова / И. В. Великанова // Вестник ВолГУ. – Серия 8. – Вып. 10, 2011. – С. 46-54.
49. Виноградов, В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1959. – 656 с.
50. Волков, И. Ф. Теория литературы / И. Ф. Волков. – М.: Просвещение: Владос, 1995. – 256 с.

51. Волосков, И. В. Православная символика в традиции древнерусской словесности / И. В. Волосков // Научные исследования и разработки, социально-гуманитарные исследования и технологии. – 2015. – Т. 4. – № 4. – С. 58-61.
52. Воробьева, Е. С. Маргинал в русской литературе XX-начала XXI века / Е. С. Воробьева // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. Северодвинск. – 2014. – № 5. – С. 91-98.
53. Воробьева, Т. А. Семантика русского леса в прозе В. М. Шукшина и В. И. Белова / Т. А. Воробьева // Геопозитика писателей Сибири и Алтая: сб. научных статей / отв. ред. А. И. Куляпин. – Барнаул: АлтГПУ, 2016. – С. 120-126.
54. Вяльцев, А. Человек, строящий дом [Электронный ресурс] / А. Вяльцев // Независимая газета. – 1999. – 8 сентября. – Режим доступа: <http://www.ng.ru/culture/1999-09-08/chelovek.html> (дата обращения: 23.04.2015).
55. Габдуллина, В. И. Мотив «возрождение Сибирью» в эпистолярном, художественном и публицистическом дискурсе Достоевского / В. И. Габдуллина // Алтайский текст в русской культуре: сборник статей / под ред. М. П. Гребневой. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. – Вып. 6. – С. 86-99.
56. Гаврилова, М. В. Пространство и время в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. канд. филол. наук: 10.02.01 / Гаврилова Марина Владимировна. – СПб., 1996. – 206 с.
57. Галиева, Ж. Сердечные излияния отшельника / Ж. Галиева // Октябрь. – 2003. – № 7. – С. 149-151.
58. Галимова, Е. Ш. Архетипический образ реки в художественном мире В. Распутина / Е. Ш. Галимова // Время и творчество Валентина Распутина: Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения

- Валентина Григорьевича Распутина: материалы / Отв. ред. И. И. Плеханова. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. – С. 98-109.
59. Гапон, Е. С. Художественная концепция личности в творчестве В. Г. Распутина 1990-2000-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Гапон Екатерина Сергеевна. – Армавир, 2005. – 27 с.
60. Гей, Н. К. Время и пространство в структуре произведения / Н. К. Гей // Контекст-74: литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1975. – С. 213-228.
61. Гей, Н. К. Искусство слова (О художественности литературы) / Н. К. Гей. – М.: Наука, 1967. – 364 с.
62. Гей, Н.К. Художественность литературы. Поэтика и стиль / Н. К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 472 с.
63. Геопэтика Сибири и Алтая в отечественной литературе XIX-XX веков: сборник научных статей / отв. ред. А. И. Куляпин. – Барнаул: АлтГПУ, 2017. – 131 с.
64. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 224 с.
65. Гончаров, П. А. Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы 1950-1990-х годов: монография / П. А. Гончаров. – Москва: Высшая школа, 2003. – 385 с.
66. Гончаров, П. А., Гончаров, П. П. Элементы сибирского характера в прозе В. П. Астафьева (к постановке проблемы) / П. А. Гончаров, П. П. Гончаров // Современная филология: актуальные проблемы, теория и практика: сб. материалов междунар. науч. конф. Красноярск, 21-23 сентября 2005 г. / отв. ред. А. П. Сковородников; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2005. – С. 330-343.
67. Гончарова, Н. Ю. Общетеоретические основы изучения понятия «образ» / Н. Ю. Гончарова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2012. – Т. 3. – № 2. – С. 33-37.

68. Гордиенко, Ю. Михаил Тарковский: «Схватить ощущение ветра» [Электронный ресурс] / Ю. Гордиенко // Деловой журнал «Финанс». – 2003. – № 32. – 20-26 октября. – Режим доступа: <http://fd.ru/articles/63857-mihail-tarkovskiy-shvatit-oshchushchenie-vetra> (дата обращения: 16.12.2015).
69. Горницкая, Л. И., Ларионова, М. Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе / Л. И. Горницкая, М. Ч. Ларионова. – Ростов н./Д: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. – 226 с.
70. Гречко, В. От оппозиции к диалогу: развитие принципа дуальности в семиотической теории Ю. Лотмана / В. Гречко // Дальний Восток, близкая Россия: эволюция русской культуры – взгляд из Восточной Азии: сб. науч. ст. – Белград, 2015. – С. 81-90.
71. Гречнев, В. Я. Категория времени в литературном произведении / В. Я. Гречнев // Анализ литературного произведения. – Л.: Наука, 1976. – С. 126-144.
72. Груша, С. А. Праведники и праведницы Федора Абрамова / С. А. Груша // Литература в школе. – 2011. – № 12. – С. 23-26.
73. Гуковский, Г. А. Изучение литературного произведения в школе. Методологические очерки о методике / Г. А. Гуковский. – Тула: Автограф, 2000. – 224 с.
74. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
75. Гусакова, Т. Ф. Гедонизм как вектор современной культуры / Т. Ф. Гусакова // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. – 2006. – № 2. – С. 60-69.
76. Давыдова, А. В. Образ русской природы в творчестве Валентина Распутина и Михаила Тарковского / А. В. Давыдова // Время и творчество Валентина Распутина: Междунар. науч. конф., посвящ. 75-

- летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина: материалы / Отв. ред. И. И. Плеханова. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. – С. 247-258.
77. Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. Пер. с фр. Я. И. Свирского. – М.: Академический Проект, 2011. – 472 с.
78. Дудорова, М. В. Концепт «пространство» в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Анненского) / М. В. Дудорова // Дергачевские чтения-2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 10-11 октября 2000 г. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. – Ч. 2. – С. 81-83.
79. Енисей // Красноярский литературно-художественный и краеведческий альманах. – Красноярск: ИД «Класс Плюс». – 2016. – № 1. – 200 с.
80. Екимов, Б. П. Сочинения: В 3 т. / Б. П. Екимов. – Волгоград: Издатель, 2000. – Т. 1. – 608 с.
81. Елтышев, А. Блудный внук, или ружье за порогом: о поэте из Туруханского района Михаиле Тарковском / А. Елтышев // Юность. – 1993. – № 8. – С. 5.
82. Есаулов, И. А. Юродство и шутовство в русской литературе / И. А. Есаулов // Литературное обозрение. – 1998. – №3. – С. 108-114.
83. Есин, А. Б. Время и пространство / А. Б. Есин // Литературоведение. Культурология: избранные труды. – М.: Флинта, Наука, 2002. – С. 82-97.
84. Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – М.: Издательство Московского университета, 1961. – 515 с.
85. Жданова, Л. А. Модели пространства и времени в советском новоязе / Л. А. Жданова // Категоризация мира: пространство и время: Материалы научной конференции. М.: Издательство МГУ, 1997.

86. Жедунова, Л. Г. Психология личностного кризиса: дис. ... доктора психологических наук: 19.00.01 / Жедунова Людмила Григорьевна. – Ярославль, 2010. – 335 с.
87. Зайцева, Т. И. Маргинальный герой Олега Четкарева: традиционная основа и изменение эстетического кода / Т. И. Зайцева // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. – Ижевск, 2007. – № 5 (1). – С. 115-122.
88. Замятин, Д. Н. Империя пространства: географические образы в романе А. Платонова «Чевенгур» / Д. Н. Замятин // Филологические науки. – 2000. – № 1. – С. 14-23.
89. Иванова, Н. Выйти из ряда. К поэтике идеологического романа / Н. Иванова // Октябрь. – 1991. – № 10. – С. 174-180.
90. Иванцов, В. В. Пространственно-временная организация художественного мира В. С. Маканина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Иванцов Владимир Владимирович. – СПб, 2007. – 239 с.
91. Иконникова, С. Н. Хронотоп культуры как основа диалога поколений / С. Н. Иконникова // Серия «Мыслители» *Miscellanea humanitarian philosophiae*: Очерки по философии и культуре. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 69-74.
92. Казанцева, И. А. Отражение сакрального пространства в рассказах современных писателей / И. А. Казанцева // Вестник Тюменского государственного университета. – 2011. – № 1. – С. 54–59.
93. Каргашин, И. А. «Великий лад с окружающим» художественный мир Михаила Тарковского // *Aktuelle Aspekte der Erforschung und Vermittlung der russischen Sprache und Literatur: Materialien der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz in Halle (Saale) am 11. und 12. Oktober 2012. Seminar für Slavistik Philosophische Fakultät II Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Das Neue in Erforschung und Vermittlung des Russischen, Bd. 1.* Schöneiche bei Berlin, 2013. – S. 205-216.

94. Касаткина, Т. А. Пространство и время в русской литературе конца XX века / Т. А. Касаткина // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. Художественный текст и контексты культуры; отв. ред. Ю. Б. Бондарев. – М.: Наука, 2003. – 448 с.
95. Кассирер, Э. Философия символических форм: В 3 т. / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – Т. 2. – 279 с.
96. Кедров, К. «Уход» и «воскресение» героев Толстого / К. Кедров // В мире Толстого: сборник статей; сост. С. Машинский. – М.: Советский писатель, 1978. – С. 248-274.
97. Керимов, Т. Х. Поэтика времени / Т. Х. Керимов. – М.: Академический проект, 2005. – 192 с.
98. Кириллов, И. Среди зерен и плевел / И. Кириллов // День литературы. – 2001. – № 59. – С. 73-79.
99. Кларк, К. Советский роман: история как ритуал / Пер. с англ. под ред. М. Литовской. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. – 260 с.
100. Ковтун, Н. В. Богатырь – юрод – интеллектуал: к вопросу о трансформации образа праведника в поздних рассказах В. Распутина / Н. В. Ковтун // Филологические науки. Науч. доклады высшей школы, 2015. – № 1. – С. 58-75.
101. Ковтун, Н. В. Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В. М. Шукшина / Н. В. Ковтун // Литературная учеба. – 2011. – № 1. – С. 132-154.
102. Ковтун, Н. В. Гений местности без места: мифологический сюжет о домовом в современной прозе / Н. В. Ковтун // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы: монография. – Новосибирск: Гео, 2012. – С. 166-176.
103. Ковтун, Н. В. «Деревенская проза» в зеркале утопии / Н. В. Ковтун. – Новосибирск: СО РАН, 2009. – 494 с.

104. Ковтун, Н. В. «Женский вопрос» в творчестве В. Распутина / Н. В. Ковтун // Филологические науки. Научные доклады высшей школы, 2015. – № 1. – С. 58-75.
105. Ковтун, Н. В. «Идиллический человек» на перекрестках истории: по произведениям А. Солженицына, В. Распутина, Б. Екимова, Л. Петрушевской / Н. В. Ковтун // Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX – XX вв. / Отв. ред. Н. В. Ковтун. – М.: Флинта-Наука, 2011. – С. 280-311.
106. Ковтун, Н. В. Иконическая христианская традиция в «Матренином дворе» А. Солженицына и «Избе» В. Распутина: проблема авторского диалога / Н. В. Ковтун // Филологический класс. – 2013. – 3 (33). – С. 17-26.
107. Ковтун, Н. В. Инопространство в поздних рассказах В. Распутина: «Изба» и «Видение» / Н. В. Ковтун // Гетеротопии: миры, границы, повествование. – Вильнюс: Изд-во Вильнюсского университета (Приложение к журналу «Литература»), 2015. – С. 306-316.
108. Ковтун, Н. В. Интуиции смерти и опыт ее переживания в позднем творчестве В. Распутина / Н. В. Ковтун // Нарративные традиции славянских литератур: от средневековья к новому времени. – Новосибирск: СО РАН, 2014. – С. 435–447.
109. Ковтун, Н. В. Историоризация мифа: от благословенной Матёры к Пылево... (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина) / Н. В. Ковтун // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2017. – № 4 (17). – С. 81-87.
110. Ковтун, Н. В. Коммунар и страстотерпица как варианты жизненного самоопределения в романе Ф. Абрамова «Дом» / Н. В. Ковтун // Характеры и судьбы: Проза Федора Абрамова. Сб. науч. ст. – СПб.: СПбГУ, 2010. – С. 47-67.

111. Ковтун, Н. В. Мотив блудного сына в современной традиционалистской прозе / Н. В. Ковтун // Притча в русской словесности: от Средневековья к новому времени. Коллективная монография. – Новосибирск: Омега Принт, 2014. – С. 435-447.
112. Ковтун, Н. В. Мотивы дома и пути в повести В. П. Астафьева «Перевал» / Н. В. Ковтун // Литература Урала: История и современность. Вып. 5: Национальные образы мира в региональной проекции. – Екатеринбург, 2010. – С. 258-271.
113. Ковтун, Н. В. «Никольский» и «георгиевский» комплексы в повестях В. Г. Распутина / Н. В. Ковтун // Универсалии культуры. – Вып. 4. Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики / Под ред. Н. В. Ковтун и Е. Е. Анисимовой. – Красноярск: СФУ, 2012. – С. 60-85.
114. Ковтун, Н. В. Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX-XXI веков / Н. В. Ковтун // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 1. – С. 77-87.
115. Ковтун, Н. В. Природа и религия как основа жизненного уклада в повести В. Астафьева «Стародуб» / Н. В. Ковтун // Вестник ТГУ. Филология. – 2009. – № 1 (5). – С. 71-83.
116. Ковтун, Н. В. Русская традиционалистская проза XX – XXI вв.: генезис, мифопоэтика, контексты. Учебное пособие / Н. В. Ковтун. – М.: Флинта: Наука, 2017. – 600 с.
117. Ковтун, Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика: учебное пособие / Н. В. Ковтун. – Красноярск: СФУ, 2013. – 352 с.
118. Ковтун Н. В. Современный традиционализм: поминки по утопии vs. возрождение реализма (вместо введения) / Н. В. Ковтун // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Серия Универсалии культуры. Вып. VII: монография / отв. ред. Н. В. Ковтун. – М.: Флинта: Наука, 2016. – С. 7-14.

119. Ковтун, Н. В. Судьба патриархального мифа в изображении Б. Екимова / Н. В. Ковтун // *Russian Literature*. – 2013. – Т. 73. – № 3. – С. 411-425.
120. Ковтун, Н. В. Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы / Н. В. Ковтун // *Respectus Philologicus*. – 2011. – №. 19 (24). – С. 65-81.
121. Ковтун, Н. В. Эстетика национальной истории в творчестве В. Распутина / Н. В. Ковтун // *Филология и человек*. – 2014. – № 4. – С. 63-78.
122. Ковтун, Н. В. Юродское странствие в поэтике Ф. Абрамова / Н. В. Ковтун // *Сибирский филологический журнал*. – 2010. – №3. – С. 93-102.
123. Ковтун, Н. В., Степанова, В. А. Легенда о граде Китеже в прозе современного традиционализма / Н. В. Ковтун, В. А. Степанова // *Национальные мифы в литературе и культуре: монография. Под ред. Э. Козак*. – Седльце, 2017. – С. 73-89.
124. Ковтун, Н. В., Степанова, В. А. Проблема гендерной идентификации мужских образов в творчестве В. Распутина: дуализм психически-интеллектуальных доминант // *Филологический класс*. – 2014. – № 2 (36). – С. 7-14.
125. Ковтун, Н. В., Степанова, В. А. Трансформация погребального обряда в поздних рассказах В. Распутина / Н. В. Ковтун, В. А. Степанова // *Вестник Кемеровского государственного университета*. – 2015. – № 2 (62). – С. 144-152.
126. Козлов, А. С. Мифема, мифологема / А. С. Козлов // *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник*. – М.: Интрада. ИНИОН, 1999. – С. 224-225.
127. Козлова, С. М. Танатология повести В. Распутина «Последний срок» / С. М. Козлова // *Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы: Материалы Междунар. науч. конф.*,

- посвященной 75-летию со дня рождения В. Г. Распутина. Иркутск, 15-17 марта 2012 г. / Отв. ред. И. И. Плеханова. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2012. – С. 173–183.
128. Кокшенева, К. А. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: В 3 т. – М.: Олма-Пресс, 2005. – Т. 3. – С. 474-476.
129. Колмакова, О. А. Категория художественного времени в прозе русского постмодернизма / О. А. Колмакова // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): материалы IV Международной научной конференции (Москва, филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 4-5 декабря 2014 года) / ред.-сост. П.Е. Спиваковский. – Москва: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2014. – С. 285-289.
130. Колмакова, О. А. Феномен «кризисного времени» в современной русской прозе / О. А. Колмакова // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 3 (46). – С. 268-269.
131. Кондратьева, В. В. Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-1900-х гг.: мифопоэтические модели / В. В. Кондратьева, М. Ч. Ларионова. – Ростов-на-Дону: Издательство «Foundation», 2012. – 208 с.
132. Кормилов, С. И. Образ художественный / С. И. Кормилов // Современный словарь-справочник по литературе. – М.: Олимп: АСТ, 1999. – С. 372-382.
133. Королева, С. Ю. Образ праведника в «деревенской прозе» В. Распутина (к вопросу о художественном воплощении народной религиозности) / С. Ю. Королева // Вестник Пермского университета. – 2009. – Вып. 1. – С. 79-89.
134. Королева, С. Ю. Художественный мифологизм в прозе о деревне 1970–90-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Королева Светлана Юрьевна. – Пермь, 2006. – 24 с.

135. Кочеткова, М. А. Художественное пространство в рассказах И. А. Бунина 1890-х-1910-х гг. и в повестях «Деревня», «Суходол»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Кочеткова Мария Александровна. – Ульяновск, 2005. – 183 с.
136. Кравченко, И. «Способ жизни – охота, а писательство – это рефлекс» [Электронный ресурс] / И. Кравченко // Аргументы недели. – 2007. – № 1. – Режим доступа: <http://argumenti.ru/society/n37/38868> (дата обращения: 12.10.2014).
137. Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности: монография / Ольга Турышева и др.; отв. ред. Н. В. Ковтун. – М.: Флинта: Наука, 2014. – 572 с.
138. Крикливец, Е. В. Художественный мир В. Астафьева и В. Козько: специфика пространственно-временной организации: монография / Е. В. Крикливец. – Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2014. – 107 с.
139. Кристёва, Ю. Разрушение поэтики / Ю. Кристёва // От структурализма к постструктурализму: французская семиотика. – М.: Прогресс, 2000. – С. 458-483.
140. Куделько, Н. А. Праведник в рассказах И. С. Тургенева «Живые мощи» и А. И. Солженицына «Матренин двор» / Н. А. Куделько // Литература в школе. – 2004. – № 11. – С. 26.
141. Куляпин, А. И. Концепт «дом» в прозе В. М. Шукшина / А. И. Куляпин // От текста к контексту. – 2013. – № 1. – С. 73-77.
142. Куляпин, А. И. Семиотика художественного пространства В. М. Шукшина: монография / А. И. Куляпин. – Барнаул: АлтГПУ, 2016. – 160 с.
143. Лагунова, О. К., Цимбалова, Ю. А. Онтологический дискурс и традиционный герой в рассказах В. И. Белова / О. К. Лагунова, Ю. А. Цимбалова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanities. – 2015. – Т. 1. – №3 (3). – С. 59-71.

144. Лебедев, Г. Топохрон в культурном пространстве. К 70-летию Льва Самойловича Клейна / Г. Лебедев // Культурология как она есть и как ей быть. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. – СПб., 1998. – Вып. 5. – С. 235-241.
145. Левашова, О. Г. Шукшинский герой и традиции русской литературы XIX века: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. / Левашова Ольга Геннадьевна. – Барнаул, 2003. – 315 с.
146. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: учебное пособие для студентов высш. учеб. завед.: в 2 т. – Т. 2: 1968-1990. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.
147. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-84.
148. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
149. Личманова, Т. О. Художественная концепция личности в прозе А. Н. Варламова, М. П. Шишкина, О.О. Павлова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Личманова Татьяна Олеговна. – Армавир, 2016. – 26 с.
150. Лосев, А. Ф. Введение в общую теорию языковых моделей / А. Ф. Лосев. – М.: УРСС, 2004. – 293 с.
151. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
152. Лотман, Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн, 1992. – Т.1. – С. 407-413.
153. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб: «Искусство – СПб», 1998. – 704 с.
154. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.

155. Манн, Ю. В. Диалектика художественного образа / Ю. В. Манн. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
156. Мартазанов, А. М. Идеология и художественный мир «деревенской прозы» (В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев, Б. Можаяев): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01/ Мартазанов Арсамак Магомедович. – СПб., 2007. – 30 с.
157. Махов, А. Е. Топос // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
158. Мильман, З. Притяжение сибирского старца [Электронный ресурс] / З. Мильман // Огонек. Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2286052?isSearch=True> (дата обращения: 19.10.2014).
159. Митрофанова, А. А. Идиллия Михаила Тарковского / А. А. Митрофанова // Современность в зеркале рефлексии: язык – культура – образование: Междунар. науч. конф., посвящ. 90-летию Иркут. гос. ун-та и фак-та филологии и журналистики (Иркутск, 6-9 октября 2008). – Иркутск, Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2009. – С. 432-438.
160. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. Исследования по фольклору и мифологии Востока / Е. М. Мелетинский. – М.: Восточная литература, 2000. – 406 с.
161. Неверович, Г. А. Хронотоп детства в деревенской прозе / Г. А. Неверович // Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 2-х ч. – Тамбов. Грамота. 2016. – № 2 (56). – Ч. 1. – С. 49-51.
162. Неклюдов, С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине / С. Ю. Неклюдов // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16-26 августа 1966. – Тарту, 1966.
163. Никитина, И. П. Тема художественного пространства в современной философии искусства [Электронный ресурс] / И. П. Никитина. – Режим

доступа: <http://humanities.edu.ru/db/msg/46567> (дата обращения: 17.04.2015).

164. Никитина, И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 / Никитина Ирина Петровна. – М., 2003. – 286 с.
165. Николина, Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие / Н. А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с.
166. Никонова, Т. А. Прощание: размышления над страницами «деревенской» прозы / Т. А. Никонова. – Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1990. – 142 с.
167. Новейший философский словарь. Постмодернизм / под ред. А. А. Грацианова. – Минск: Современный литератор, 2007. – 816 с.
168. Новик, А. А. Романы Андрея Белого «Серебряный голубь» и «Петербург»: нереальное пространство и пространственные символы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Новик Анастасия Александровна. – Смоленск, 2006. – 224 с.
169. Новожеева, И. В. Концепция человека в деревенской прозе 1960-1980х годов / И. В. Новожеева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 10. – № 3. – С. 99-102.
170. Новожеева, И. В. Маргинальный тип личности в деревенской прозе 1970-х годов (по произведениям В. М. Шукшина) / И. В. Новожеева // Вестник Брянского государственного университета. – 2013. – № 2. – С. 163-167.
171. Новожеева, И. В. «Межедомки», «обсевки», «архаровцы»: образ человека, оторвавшегося от родной среды в деревенской прозе 1960-80-х годов / И. В. Новожеева // Научный журнал КубГАУ. – 2006. – № 24 (8). – С. 483-498.

172. Ньютон, И. Математические начала натуральной философии / Пер. с лат. и комм. А. Н. Крылова, предисловие Л. С. Полака. – М: Наука, 1989. – 687 с.
173. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории / Ю. Б. Орлицкий. – Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1991. – 199 с.
174. Павлов, О. Пути и тропы. Проза судьбы М. Тарковского / О. Павлов // Литературная газета. – 2001. – 14-20 марта. – С. 9.
175. Партэ, К. Русская деревенская проза: светлое прошлое / Пер. И. М. Чеканниковой и Е. С. Кирилловой. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. – 204 с.
176. Перова, Е. Ю. Элементы религиозного мировосприятия в концепции художественного времени (на материале отечественного литературоведения) // Русское литературоведение XX в.: имена, школы, концепции: материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 26–27 ноября 2010 г.) / под общ. ред. О. А. Клинга, А. А. Холикова. – М.; СПб.: Нестор-История, 2012. – С. 208-214.
177. Платон. Парменид, Кратил и другие диалоги / Платон; [авт. вступ. ст. Я. А. Слинин]. – Санкт-Петербург: Наука, 2014. – 550 с.
178. Плеханова, И. И. Константы переходного времени: Литературный процесс рубежа XX–XXI веков / И. И. Плеханова. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2010. – 491 с.
179. Плеханова, И. И. Творчество Валентина Распутина и философия традиционализма / И. И. Плеханова // Валентин Распутин и Александр Вампилов: диалог художественных систем. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2016. – С. 287-322.
180. Пospelов, Г. Н. Искусство и эстетика / Г. Н. Пospelов. – М., 1984. – 325 с.
181. Потeбня, А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потeбня. – М., 1990. – 344 с.

182. Пращерук, Н. В. Феноменология И. А. Бунина: авторское сознание и его пространственная структура: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. / Пращерук Наталья Викторовна. – Екатеринбург, 1999. – 366 с.
183. Прилепин, З. У меня нет слов и мне нужно об этом сказать: о творчестве М. А.Тарковского [Электронный ресурс] / З. Прилепин // Литературная Россия. – 2009. – № 24. – Режим доступа: <http://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/knizhnaya-polka/literaturnaja-rossija.html> (дата обращения: 07.09.2014).
184. Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского университета. – 2005. – № 11. – С. 87-94.
185. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2003. – 143 с.
186. Пустовая, В. Родины дым [Электронный ресурс] / В. Пустовая // Журнальный зал. – 2011. – № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2011/8/pu12.html> (дата обращения: 16.08.2017)
187. Пыхтина, Ю. Г. К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении / Ю. Г. Пыхтина // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2013. – № 11 (160). – С. 29-36.
188. Пыхтина, Ю. Г. Сквозные пространственные образы в русской литературе: монография / Ю. Г. Пыхтина. – GmbH: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 150 с.
189. Разувалова, А. И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов / А. И. Разувалова. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 616 с.
190. Распутин, В. Г. Возвращение к России / В. Г. Распутин // Сибирь. – 1991. – № 1. – С. 3-4.

191. Распутин, В. Г. Мой манифест / В. Г. Распутин // Наш современник. – 1997. – № 5. – С. 3-7.
192. Ремизова, М. С. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике / М. С. Ремизова. – М.: Совпадение, 2007. – 447 с.
193. Ротай, Е. М. «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01/ Ротай Евгения Михайловна. – Краснодар, 2013. – 15 с.
194. Русаков, Э. Хорошая бабушка и злая жизнь / Э. Русаков // Красноярский рабочий. – 2004. – № 3. – С. 3.
195. Русская литература XX века: Проза 1980-х-2000-х гг. / Сост. Т. А. Никонова. – Воронеж, 2003. – 295 с.
196. Русская проза рубежа XX-XXI веков: учебное пособие / Под ред. Т. М. Колядич. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 520 с.
197. Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н. В. Ковтун. – М.: Флинта: Наука, 2016. – 456 с.
198. Руссо, Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании / Ж.-Ж. Руссо // Избранные сочинения: в 3 т. – М.: Гослитиздат, 1961. – Т. 1. – 852 с.
199. Рыбальченко, Т. Л. Антропологические акценты образа старика в русской прозе второй половины XX века / Т. Л. Рыбальченко // Время и творчество В. Распутина. История, контекст, перспективы. – Иркутск, 2011. – С.222-232.
200. Рыбальченко, Т. Л. Мифологемы образа Сибири в русской прозе второй половины XX века / Т. Л. Рыбальченко // Сибирь: Взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства. – Иркутск: Иркутский МИОН, 2004. – С. 291-303.

201. Рыбальченко, Т. Л. Ситуация возвращения в сюжетах русской реалистической прозы 1950-1990-х гг. / Т. Л. Рыбальченко // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2007. – № 1. – С. 58–82.
202. Рыбальченко, Т. Л. Сюжет бродяжничества и новая картина мира в современной русской литературе / Т. Л. Рыбальченко // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 6 (26). – С. 87-100.
203. Рымарь, Н. Т. Хронотоп и диалог / Н. Т. Рымарь // Хронотоп (Межвузовский научно-тематический сборник). – Махачкала, 1990. С. 34-37;
204. Савельева, В. В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации / В. В. Савельева. – Алматы: Дайк-пресс, 1996. – 191 с.
205. Савина, Л. Н., Тропкина, Н. Е. Пространство дома в поэзии Н. Рубцова и в прозе Б. Екимова / Л. Н. Савина, Н. Е. Тропкина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – № 10. – С. 147-150.
206. Салимова, Д. А. Время и пространство как категории текста: теория и опыт исследования (на материале поэзии М. И. Цветаевой и З. И. Гиппиус): монография / Д. А. Салимова, Ю. Ю. Данилова. – 2-е изд., стер. – М., 2016. – 199 с.
207. Сальникова, Я. В. Идиллическая модель мира в произведениях В. Белова 1960-70-х гг. о «малой родине» / Я. В. Сальникова // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2011. – № 1 (17). – С. 130-136.
208. Сапрыкина, Т. В. Природные образы-символы в повествовании в рассказах В. П. Астафьева «Царь-рыба» / Т. В. Сапрыкина // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 4 (29). – С. 265-269.

209. Сапа, А. В. Эволюция образа «чудика» в творчестве В. М. Шукшина / А. В. Сапа // Русский язык и литература. Всё для учителя. – 2014. – № 11 (47). – С. 30-38.
210. Сенчин, Р. Книга жизни Михаила Тарковского [Электронный ресурс] / Р. Сенчин // Rara Avis. Открытая критика. – 2016. – Режим доступа: http://rara-rara.ru/menu-texts/kniga_zhizni_mihaila_tarkovskogo (дата обращения: 17.05.2016).
211. Серова, А. А. Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Серова Анастасия Алексеевна. – Нижний Новгород, 2015. – 290 с.
212. Сибирь в контексте мировой культуры. Опыт самоописания: монография / Под ред. А. П. Казаркина. – Томск: ТГУ, 2003. – 216 с.
213. Сибирская идентичность в зеркале литературного текста: тропы, топосы, жанровые формы XIX-XX веков. Серия Универсалии культуры / Отв. ред. Н. В. Ковтун. – М.: Флинта: Наука, 2015. – 384 с.
214. Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве: монография / Отв. ред. К. В. Анисимов. – Красноярск: СФУ, 2010. – 234.
215. Силантьев, И. В., Тюпа, В. И., Шатин, И. В. Мотивный анализ: учебное пособие / Под ред. И. В. Силантьева. – Новосибирск: Нов. гос. ун-т., 2004. – 239 с.
216. Смирнова, А. И. Локус дома в современной русской прозе / А. И. Смирнова // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2015. – № 3. – С. 8–14.
217. Смирнова, А. И. Поэтика прозы В. П. Астафьева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Смирнова Альфия Исламовна. – Уфа, 1982. – 201 с.
218. Смирнова, А. И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века: Учеб. пособие / А. И. Смирнова. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 288 с.

219. Смирнова, Н. Н. Концепция праведничества в повести В. Г. Распутина «Последний срок» / Н. Н. Смирнова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – № 8 (98). – С. 122–126.
220. Соболева, Н. А. Феномен двуглавого орла: реальность и семантика / Н. А. Соболева // Исследования по источниковедению истории России (до 1917 г.). К 80-летию члена-корреспондента РАН В.И.Буганова: сборник статей / отв. ред. Н. М. Рогожин. – М., 2012. – С. 265-276.
221. Соколова, Л. В. Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов второй половины XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Соколова Лариса Васильевна. – СПб., 2005. – 44 с.
222. Соколова, Л. В. «Житийный» персонаж как выражение авторского идеала в произведениях писателей-традиционалистов (В. Шукшин, В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин) / Л. В. Соколова // Русская литература XIX–XX вв.: проблемы теории и методологии изучения: мат-лы II Международн. науч. конф (16-17 ноября 2006 г.). – М.: Изд-во МГУ, 2006. – С. 181-185.
223. Славникова, О. Я люблю тебя, империя [Электронный ресурс] / О. Славникова // Знамя. – 2000. – № 12. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/12/slavn-pr.html> (дата обращения: 10.01.17).
224. Степанова, В. А. Трансформация смертных мотивов в поздней прозе В. Распутина / В. А. Степанова // Сибирский филологический журнал. – 2016. – № 1. – С. 77-84.
225. Степанова, В. А. Хронотоп прозы В. Распутина / В. А. Степанова // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В.Ковтун. – М.: Флинта: Наука, 2016. – С. 160-177.

226. Степанова, В. А. Хронотоп прозы М. Тарковского: переосмысление традиционализма / В. А. Степанова // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2017. – № 1 (39). – С. 216-222.
227. Субботкин, Д. А. Конфликт «своего» и «чужого» мира в произведениях В. П. Астафьева как реализация бинарной и тернарной структур / Д. А. Субботкин. – Красноярск, 2007. – 201 с.
228. Счастливецва, Ю. А. Проза Алексея Варламова 1980-1990-х годов: жанрово-стилевое своеобразие: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Счастливецва Юлия Анатольевна. – Магнитогорск, 2007. – 184 с.
229. Счастливые люди [Электронный ресурс] / Д. Васюков. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=bITeIb4I_SY (дата обращения: 19.09.2016)
230. Тазетдинова Р. Р. К вопросу о хронотопичности художественного пространства-времени / Р. Р. Тазетдинова // Вестник Вятского государственного университета. – 2010. – Т. 4. – № 3. – С. 33-39.
231. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М., 2004. – Т. 1. – 512 с.
232. Тарасов, А. Михаил Тарковский: «Это только кажется, что именно тебе труднее» [Электронный ресурс] / А. Тарасов // Новая газета. – Режим доступа: <http://novayagazeta-vlad.ru/240/kultura/mihailtarkovskiyetotolkokazhetsyachtoimennotebetrudnee> (дата обращения: 08.12.2016).
233. Тарковский, М. А. Где ты, Россия? / М. А. Тарковский // Наш современник. – 2003. – № 9. – С. 104-111.
234. Тарковский, М. А. Енисей, отпусти! Книга прозы / М. А. Тарковский. – Новосибирск: ИД «Историческое наследие Сибири», 2009. – 352 с.
235. Тарковский, М. А. Жизнь и книга [Электронный ресурс] / М. А. Тарковский // Октябрь. – 2002. – № 9. – Режим доступа:

<http://magazines.russ.ru/october/2002/9/tark.html> (дата обращения: 15.11.2014).

236. Тарковский, М. А. Замороженное время. Книга прозы / М. А. Тарковский. – Новосибирск: ИД «Историческое наследие Сибири», 2009. – 416 с.
237. Тарковский, М. А. Избранное / М. А. Тарковский. – Новосибирск: Издательский Дом «Историческое наследие Сибири», 2014. – 496 с.
238. Тарковский, М. А. Полёт совы / М. А. Тарковский. – М.: Издательство «Э», 2017. – 352 с.
239. Тарковский, М. А. Тойота-Креста / М. А. Тарковский. – Новосибирск: Историческое наследие Сибири, 2009. – 384 с.
240. Тарковский, М. А. Тойота-Креста: роман / М. А. Тарковский. – М.: Издательство «Э», 2016. – 416 с.
241. Творчество В. П. Астафьева как воплощение национального и регионального самосознания: монография / А. М. Ковалёва, Н. В. Лебедева, И. В. Ревенко, Т. Н. Садырина, Л. Г. Самоптик; Под ред. Л. Г. Самоптик (отв. ред.) и Т. Н. Садыриной; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2016. – 314 с.
242. Теракопян, Л. А. Пафос преобразования. Тема деревни в прозе 50-70-х годов / Л. А. Теракопян. – М.: Художественная литература, 1978. – 397 с.
243. Термиболат, А. Б. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе: монография / А. Б. Термиболат. – Алматы: Ценные бумаги, 2009. – 504 с.
244. Тернер, В. Символ и ритуал / В. Тернер. – М.: Прогресс, 1983. – 277 с.
245. Ткачева, Р. А. Художественное пространство как основа художественного мира: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. / Ткачева Раиса Андреевна. – Тверь, 2002. – 211 с.
246. Томашевский, Б. В. Краткий курс поэтики / Б. В. Томашевский. – М.: КДУ, 2006. – 192 с.

247. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие для вузов по направлению «Филология», специальностям «Филология», «Литературоведение» / Б. В. Томашевский. – М. Аспект пресс, 1996. – 334 с.
248. Топоров, В. Н. Модель мира / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия. – М.: «Советская энциклопедия», 1992. – Т. 2. – С. 161-164.
249. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура: сб. ст.; АН СССР, Институт славяноведения и балканистики. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284.
250. Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения: вопросы типологии / В. И. Тюпа. – Красноярск, 1987. – 121 с.
251. Успенский, Б. А. Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Школа: Языки русской культуры, 1996. – Т.1. – 608 с.
252. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 256 с.
253. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 360 с.
254. Успенский Б. А., Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) / Б. А. Успенский / Избранные труды: в 2 т. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. – Т. 1. – С. 220.
255. Ухтомский, А. А. Доминанта / А. А. Ухтомский. – СПб.: Питер, 2002. – 448 с.
256. Ухтомский, А. А. Доминанта души: из гуманитарного наследия. – Рыбинск: Рыбинское подворье, 2000. – 608 с.
257. Фаликова, Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики / Н. Э. Фаликова // Проблемы исторической поэтики. – 1992. – № 2. – С. 45-57.

258. Фёдоров, В. В. О природе поэтической реальности / В. В. Фёдоров. – М.: Советский писатель, 1984. – 184 с.
259. Фёдоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Фёдоров – Рига, Зинатне, 1988. – 454 с.
260. Флоренский, П. А. Анализ форм пространственности и времени в изобразительных искусствах / П. А. Флоренский. – М.: Наука, 1993. – 274 с.
261. Флоренский, П. А. Исследования по теории искусства [Электронный ресурс] / П. А. Флоренский // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm (дата обращения: 07.02.2016).
262. Фром, Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов / Э. Фром // Душа человека. – М., 1992. – 323 с.
263. Хазанкович, Ю. Г. Художественные хронотопы в прозе малочисленных народов Севера (к постановке вопроса) // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. – 2007. – № 2. – С. 77-81.
264. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 438 с.
265. Хотинская, Г. А. Художественное время как эстетический феномен / Г. А. Хотинская. – Саратов. Изд-во Саратовского ун-та, 1992. – 261 с.
266. Хрящева, Н. П. Распутин и Платонов: семантика кладбищенского хронотопа / Н. П. Хрящева // Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы: Материалы Междунар. науч. конф., посвященной 75-летию со дня рождения В. Г. Распутина, Иркутск, 15–17 марта 2012 г. / Отв. ред. И. И. Плеханова. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2012. – С. 162–173.
267. Цветов, Г. А. Русская деревенская проза: эволюция, жанры, герои: учебное пособие / Г. А. Цветов. – СПб.: СПбГУ, 1992. – 91 с.

268. Цветов, Г. А. Тема деревни в современной советской прозе / Г. А. Цветов – Л.: Ленингр. орг. о-ва «Знание» РСФСР, 1985. – 32 с.
269. Цветова, Н. С. Традиционная проза второй половины XX: сюжеты, герои, поэтика / Н. С. Цветова. – СПб.: СПбГУ, 2007. – 104 с.
270. Цветова, Н. С. Эсхатологическая топика в русской традиционной прозе второй половины XX-начала XXI вв.: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Цветова Наталья Сергеевна. – Архангельск, 2011. – 295 с.
271. Цейтлин, А. Г. Время / А. Г. Цейтлин // Литературная энциклопедия: в 11 т. – М., 1929-1939. – Т. 2. – С. 11.
272. Цейтлин, А. Г. Время в романах Достоевского (к социологии композиционного приёма) / А. Г. Цейтлин // Родной язык в школе. – 1927. – Кн. V. – С. 3-17.
273. Цивьян, Т. В. Модель мира и ее лингвистические основы / Т. В. Цивьян. – М., 2006. – 208 с.
274. Чередниченко, В. И. Реалистические формы изображения действительности: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Чередниченко Владимир Ильич. – Тбилиси, 1986. – 302 с.
275. Чернец, Л. М. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / Под ред. Л. М. Чернец. – М.: Высшая школа; Академия, 1999. – 556 с.
276. Черняк, М. А. «Новый реализм» современной прозы в контексте русского традиционализма / М. А. Черняк // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия / Под ред. Н. В. Ковтун. – М.; Флинта: Наука, 2016. – С. 317-330.
277. Чмыхало, Б. А. Молодая Сибирь: регионализм в истории русской литературы. Учебное пособие для студентов-филологов, преподавателей вузов и школ / Б. А. Чмыхало. – Красноярск: КГПУ, 1992. – 199 с.
278. Чудаков, А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – М.: Советский писатель, 1986. – 379 с.

279. Чудаков, А. П. Слово-вещь-мир: от Пушкина до Толстого: очерки поэтики русских классиков / А. П. Чудаков. – М.: Современный писатель, 1992. – 320 с.
280. Шимко, Е. С. Мифологическое пространство в рассказах А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шимко Елена Станиславовна. – Таганрог, 2006. – 190 с.
281. Шкловский, В. Б. Избранное: в 2 т. / В. Б. Шкловский. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 2. – 642 с.
282. Шутая, Н. К. Художественное время и пространство в повествовательном произведении (на материале романа Ф. М. Достоевского «Бесы»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шутая Наталья Константиновна. – М., 1999. – 223 с.
283. Щукина, Д. А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста / Д. А. Щукина. – СПб., 2003. – 218 с.
284. Эйнштейн, А. Собрание научных трудов в четырех томах: Т. II. Работы по теории относительности (1921-1955) / Под ред. И. Е. Тамма, Я. А. Смородинского, Б. Г. Кузнецова. – М.: Издательство «Наука», 1966. – 279 с.
285. Эйхенбаум, Б. М. О прозе. О поэзии: сб. статей / Б. М. Эйхенбаум. – Л.: Художественная литература, 1986. – 456 с.
286. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
287. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост.: Н. А. Истомина. – М.: АСТ: Астрель, 2003. – 1055 с.
288. Эпштейн, М. О топохроне [Электронный ресурс] / М. Эпштейн. – Режим доступа: http://www.emory.edu/INTELNET/es_topochron.html (дата обращения: 12.09.2016).

289. Эсалнек, А. Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. Практикум / А. Я. Эсалнек. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 216 с.
290. Якобсон, Р. О. Работы по поэтике: переводы / Р. О. Якобсон. – М. Прогресс, 1987. – 464 с.
291. Яранцев, В. Замороженный Енисеем: о новом трехтомнике М. А. Тарковского [Электронный ресурс] / В. Яранцев // Сибирские огни. – 2009. – № 10. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/ia31.html> (дата обращения: 09.11.2014).
292. Якушева, О. А. Тема праведничества в новой деревенской прозе / О. А. Якушева // Вестник Брянского госуниверситета. – 2012. – № 2 (2). – С. 178-180.
293. Brown, E. Russian Literature since the Revolution / E. Brown. – L.: Cambridge. 1982. – 129 с.
294. Brudny Yitzhak M. Reinventing Russia / Y. Brudny. – London: Harvard University Press, 1998. – 364 p.
295. Gillespie, D. Valentin Rasputin and Soviet Russian Village Prose / D. Gillespie. – London: Modern Humanities Research Association, 1986. – 98 p.
296. Hoskihg, G. The Russian peasant rediscovered “Village prose” of the 60’s / G. Hoskihg // “Slavic rev.” Seattle, 1973. – Vol. 32. – № 4. – Pp. 705-724.
297. Kovtun, N. Modernists and Traditionalists in the Perspective of Fiction Manifestos of the 21st Century // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. – 2017. – № 5. – Pp. 718-732.
298. Mehnert, K. The Russians and their favorite books / K. Mehnert. – Stanford. California, 1983. – 245 p.
299. Porter, R. Four Contemporary Russians Writers / R. Porter. – Oxford: N.Y., 1989. – 184 p.