

МИФОПОЭТИКА РАННЕЙ ПРОЗЫ М.А. ТАРКОВСКОГО²

Аннотация доклада. В 1990-е годы о традиционализме стали говорить как о периферийном направлении русской словесности, однако стоит отметить, что завершение эпохи постмодернизма в отечественной культуре и литературе актуализирует внимание к идеологии и мифопоэтике традиционализма; сохраняется и устойчивый интерес к отдельным – ведущим – произведениям представителей этого направления. Темы, образы и мотивы, означенные писателями «деревенской прозы» (кстати, и породившей современный традиционализм), становятся популярными, обыгрываются через авторский миф, что в целом отражает идею преемственности (актуальный реализм, новый реализм, неотрадиционализм).

Ключевые слова: мифопоэтика, авангард, традиционализм, русская литература рубежа XX-XXI веков, актуальная проза.

Кризисная ситуация рубежа веков порождает ностальгию по ценностям национального, желание устойчивости, сильного героя, способного указать выход из исторического тупика. Разочарование авторов в истории, уход в метафизику провоцирует интерес к категории мифа, художественному мифологизму, архетипике, наиболее полно развернутыми в литературе неопочвенничества. В.Н. Топоров пишет о влиянии мифопоэтического в художественной словесности, что являет собой «творческое начало эктропической направленности <...>.

¹ Вальянов Никита Александрович — кандидат филологических наук, доцент, Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева (Красноярск); Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург).

² Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского

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 традиционализма³. Еще точнее, он предстает как продолжатель неопочвеннического направления – уже в литературных произведениях раннего этапа формируется характерная картина мира

Ранняя проза писателя, как правило, 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, сюжетно-мотивного комплекса, проблематики, отраженных в отдельных текстах, имеющих сакральную семантику в национальном культурном дискурсе.

Отметим, 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 катастроф. 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 М. Тарковский посвящает отдельную главу в итоговом романе «Тойота-Креста».

³Ковтун 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.

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).

Ранний 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). 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.

Миф о земном рае.

В ранних текстах писателя 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. Тайга воссоздана как сакральное пространство, Сибирь приобретает значение благословенной земли, топоса возрождения, что роднит поэтику автора с миром В. Астафьева. 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». 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-богатырок.

Мифопоэтика художественного пространства

Особое внимание в пространственной модели мира писателя уделяется дому. 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» . Белёные стены и гармошка – своеобразные атрибуты деревенского дома, 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 <...>» .

Изба в творчестве М. Тарковского может рассматриваться как пространство перехода героя в идиллическое, что неизменно подчеркивает значимость топоса дома. В ранней повести автора «Ложка супа» (1999) 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».

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

В прозе писателя, однако, дом может описываться и как временное пристанище героев, появляются соприродные ему топосы бани, склада, кочегарки, мастерской, наделенные семантикой пограничного, профанного места. Так своё пространство обустраивает Дед («Дед», 2001): «Дед жил в

старой промхозной конторе среди запчастей от моторов, “дружб” 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” <...>». В школьную кочегарку перебирается Петрович («Петрович»): «<...> В кочегарке было тепло и спокойно, можно было что-нибудь делать для дома». 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». 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». Переселение из чистых, просторных изб в кочегарки и баньки – знак разрушения патриархального уклада, поиск новых оснований бытия.

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». 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.

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

Подлинным домом (сакральным центром) для главного героя становится тайга. Означенный хронотоп приобретает онтологический статус.

Хронотоп реки в контексте мифопоэтики

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». 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.

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.

Мотив хождения по мукам.

В творчестве современного сибирского писателя М.А. Тарковского – одного из заметных представителей современной традиционалистской прозы – *мотив хождения по мукам* сюжетно отражает художественную картину мира писателя и представлен различно: в ранних текстах этот мотив отражает кризис крестьянской утопии, связан с разрушением национальной культуры, нивелированием традиции как ценности, обезличением культурного героя – носителя сакральных смыслов: сопровождается наследующей современным текстам эсхатологической топикой, профанными, а порой inferнальными,

образами, травестирующими саму идею бытия [Ковтун, 2022]. Нередко в текстах раннего этапа заметны мотивы богоотступничества, маркирующие отказ героев от смирения, добродетели. Отречение персонажа от креста (родной земли, отчей обители) также проецирует архаический сюжет в ядре литературного повествования, что тесно связано и с *мифом о блудном сыне*. Об этом свидетельствуют и некоторые сюжеты «бичевания» и связанные с ним эпизоды *пьянства, блуда*. В зрелых и более поздних произведениях *архетип мученического хождения* непосредственно связан с *ситуацией выбора, дороги/пути, перекрестка*, когда герои находятся на изломе вековых традиций, в поисках нового основания. Здесь мотив хождения по мукам коррелирует с мотивами испытаний, инициации (роман «Тойота-креста», «Полёт совы»).

Повествовательная схема рассматриваемых произведений М. Тарковского представляет собой инвариантно развернутый на идейно-образном уровне *сюжет покровительства* (заступничество праведной матери за грешного сына, отеческая забота о случайном бродяге, самостояние и страстотерпчество Бабушки за непутевых детей), *сюжет путешествия/паломничества* (передвижения Евгения на машине/коне по России). Герой, которому с позиции художественной логики, приписывается «охранительная»/«спасительная» функция, пересекает границу – совершает событие – *обязательно соприкасается с грешным* (или грехом как нарушением божественного закона), *внутренне сострадает богоотступнику/богооставленнику, молится/ругается за него, оплакивает его грехи, саможертвует* (что в культурной традиции, как известно, отводится героям-подвижникам). Нередко акт ругательства, функционально приписываемый этим героям, выступает как сакральное действие и напрямую соотносится с подвигом юродивого. В структуре мифопоэтического сюжета важен мотив приготовления героев к иной жизни – чистой, светлой, усердно отмоленной, покаянной.

В этом смысле особенны в поэтике М. Тарковского образы матерей как воплощения богородичного начала, хранительниц памяти, связанных с крестьянским укладом, даром сострадания, любви и мудрости, как правило, уже не востребованным.

Хронотоп повести в известной степени соотносится с апокрифическим – условное деление времени (на сиюминутное / вечное) и пространства (на ад и рай) позволяет автору изобразить эсхатологическую картину мира – снисхождение праведных в преисподнюю во имя служения богоотступникам. Инфернальными в повести представлены образы спившихся забулдыг (организующих символическое братство «бичья» и «ворья» в деревне), бичевков-проституток – «истасканных», «испытых», «конченных», разносимых повсюду хворь и недуг. Слепота сына маркируется как Божий промысел, наказание/испытание, а «хождение по мукам» старой матери, её служение неправедным, тяжкие слезы знаменуют усердную молитву/обращение к Всевышнему.

Женщина наделена богородичными приметами – терпением, милосердием, бесконечной любовью к сыну. Возвращение героини к ее исконному материнскому началу (когда тётя Граня кормит взрослого Парня с рук) позволяет писателю предопределить единственную роль женщины на земле – роль матери-спасительницы, покровительницы, которая «сначала растит сына на ухе из богатой местной рыбы, а спустя многие годы также привычно отхаживает его, возвращая своей ухой к жизни»

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 мистерийное время. М. Бахтин определяет этот тип времени как снисхождение в преисподнюю бедствий. Мы видим, как в повести раскрывается образ страстотерпицы, которая смиренно принимает все тяжести земной жизни. 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.

Мифопоэтика героя ранней прозы.

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 родины. Образ типичного крестьянина, живущего земледельческим трудом, достаточно редкий, но принципиально важный в прозе писателя. Этих героев характеризует хозяйственность, приверженность традиции, преданность собственному делу, ощущение внутреннего удовлетворения от исполненного.

Согласно концепции Ю. Лотмана, образ Иваныча и патриархальных героев в целом следует относить к «неподвижным», потому как их жизнь представляет собой некую «завершаемость» моральной траектории. Иваныч 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» . 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» .

Автор показывает непоколебимость Ивана в жизненных убеждениях: «...он знал, что дело надо доводить до конца, и что он скорее умрет, чем позволит пропасть многовековому мужицкому опыту...» , подчеркивает связь героя с родом, что характерно для произведений «деревенской» прозы в целом. Главное для Ивана – 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» . Ощущение достойно прожитой жизни и необходимости такого же достойного конца становилось важнейшей душевной опорой для героя. По крайней мере, смерти Иван 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 Ивана позволяет судить его преданная любовь к родной земле, окружающим людям. Отъезд сына больно задевает Ивана, но какая-то внутренняя сила заставляет его строить баню, выкладывать печь, обходить собственные деревенские уголья. Герой, отмечает

М. Ремизова, «словно подозревает, что еще не открыл в себе последней правды». 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, образ юродивого в литературу второй половины XX века одним из первых вводит А. Солженицын, он занимает особое место в текстах Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Личутина.

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».

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 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», где ее теперь готовы принять святые небесные силы.

Кризис традиционализма, намеченный в знаковых текстах М. Тарковского, обозначит *пограничного героя* (известные нам типы –межедомки, обсевки, архаровцы) который начнет искать оправдание собственным поступкам, искать духовного спасения, бескорыстно помогая ближнему. Автор показывает юродство как знамение времени, а юродивый Ванька («Фундамент») становится олицетворением эпохи: «Он напоминал слепого лирника или гусяря, пришедшего из бездонной старины отпеть-оплакать нашу глупую пору». «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, совесть, бескорыстность, человеческое отношение к ближнему, но образ лишён иллюзий о возрождении прежнего уклада, сохраняя позицию личностного самостояния в мире-хаосе.

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) . По мнению М. Тарковского, наступает время, когда появляется грамотный, образованный, начитанный русский мужик, который становится близким 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.