

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ И СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ М.ЕЛИЗАРОВА «ЗЕМЛЯ»

Горбуров Иван Дмитриевич
Магистрант, Московский педагогический
государственный институт (МПГУ)
lubbluearhaus@mail.ru

FUNCTIONAL AND STYLISTIC ORIGINALITY OF ART SPACE IN M. ELIZAROV'S NOVEL "EARTH"

I. Gorbunov

Summary: The special artistic space constructed by M. Elizarov in the novel «Earth» is a completely specific phenomenon that is not typical of any established stylistic trends. In the course of the study, the artistic space of the novel was divided into metaphysical and naturalistic, and the specific aesthetic principles of their creation were also identified, covering the treatment of artistic detail and the specifics of the language. A separate part of the article is devoted to the interdimensional connection, conventionally designated by the term «media discourse», which is the aggregation of all objects of art included in the text both as playable intermedial components and as realities that isolatedly determine the semantic plan of the novel. This dual approach provides a simultaneous convergence with the naturalistic and postmodernist traditions.

Keywords: media discourse, cultural space, naturalism, intermediality, thanatological motifs.

Аннотация: Особое художественное пространство, сконструированное М. Елизаровым в романе «Земля» представляет из себя совершенно специфический феномен, не свойственный ни одному из устоявшихся стилистических направлений. В ходе исследования были выделены два самостоятельных уровня художественного пространства – метафизическое и натуралистическое – выявлены характерные эстетические принципы их создания, распространяющиеся на обращение с художественной деталью, специфику языка. Отдельная часть статьи посвящена межпространственной связке, условно обозначенной термином «медийный дискурс», представляющей из себя совокупность всех объектов искусства, включенных в текст как в качестве игровых интермедийных компонентов, так и в качестве реалий, изолированно определяющих смысловой план романа. Подобный двойственный подход обеспечивает одновременную конвергенцию с натуралистической и постмодернистской традициями.

Ключевые слова: медийный дискурс, художественное пространство, натурализм, интермедийность, танатологические мотивы.

В ходе текущего исследования под термином «художественное пространство» мы будем понимать не только пространство топологическое, то есть связанное непосредственно с местом, но целую эстетическую систему произведения: обращение с художественной деталью, определенную, выстроенную автором вневещественную систему «временных, социальных, этических отношений» [5. С. 252], включающую в себя нравы и традиции описываемой автором социальной группы, механизмы существования изучаемой автором отрасли.

Роман «Земля» М. Елизарова очень четко делится на два художественных пласта [9]: пространство натуралистическое, связанное непосредственно с бытовым и социальным контекстом повествования, вещественное и телесное; и пространство романтическое, ирреальное и inferнальное, открытое только для героев, обладающих некими мистическими способностями, выходящими за рамки обычного человека.

Работа с художественными пространствами определяет стилистическое своеобразие романа М. Елизарова. Часть эстетических установок, реализуемая через

первое из заявленных пространств, позволяет определить «Землю» в рамки реалистической или натуралистической школы. Включение же в текст мистической составляющей загробного дискурса, в свою очередь, обуславливает выход романа за границы классического реализма.

Помимо этого, роман М. Елизарова обладает одним из ключевых свойств постмодернистских текстов: «Земля» в значительной степени интертекстуальна или, по мнению ряда исследователей, даже интермедийна [2]. На уровне организации пространства появляется целый кластер — обозначим его термином «медийный дискурс» — относящийся непосредственно к текстам и предметам искусства, существующим за границами текста.

Вещественная природа пространства в романе «Земля»

В «Земле» предметом интереса М. Елизарова становится среда похоронного бизнеса, большей частью географически локализованная в пределах подмосковного Загорска. Одна из задач романа — подробно, всесторонне раскрыть особенности целой профессиональной

отрасли, сектора ритуальных услуг в России в начале XXI века. Михаил Юрьевич четко структурирует свой подход; похоронная отрасль в «Земле» дискретна — распадается на отдельные подотрасли, образуя единую сложную систему. Главный герой, молодой копщик Володя Кротышев, попадая в искомую профессиональную среду, по ходу развития сюжета постепенно познает различные виды ремесла, связанные с процессом захоронения и погребения, начиная от рытья могил и заканчивая бальзамацией и гримировкой трупов. И вместе с тем, как в натуралистическом пространстве происходит обогащения Кротышева с прикладной точки зрения, в пространстве романтическом разворачиваются процессы насыщения Володи метафизической и философской стороной похоронного дискурса. Подобный подход позволяет читателю наиболее полно и, что не менее важно, поэтапно ознакомиться со всеми аспектами ритуального бизнеса, что является крайне точной и удачной реализацией принципов натуралистического романа.

Каждая из подотраслей описывается М. Елизаровым до того подробно, что ряд критиков отмечал «перенасыщенную» [6] информативность романа: например, если речь идет об изготовлении памятников, то читатель получает не только представление о полном ассортименте, производимом в загорских предприятиях, но и информацию о технологии изготовления цемента, подборе материалов и профессиональных секретах специалистов данной области.

Отсюда следует и яркая языковая особенность, традиционно свойственная натуралистическим романам: обилие профессиональной лексики, жаргонизмов и специальных терминов. Кротышев то «подтачивает фаски» [3. С. 37] лопат, то слушает истории про вырубной пресс, то ловит лгуна-Шервица, называющего гранитный отсев «мраморной крошкой» [3. С. 150]. В совокупности с философским тезаурусом подобная языковая стилистическая неоднородность помогает еще более явно очертить грань между натуралистическим и романтическим пространствами.

Через натуралистическое пространство «Земли» максимально полно реализуется и эстетика vulgar [4]: роман М. Елизарова изобилует постельными сценами, герои романа постоянно употребляют спиртное, используют наркотические вещества; речь персонажей изобилует обсценной лексикой, реализуемой как в виде отдельных ругательств, так и интегрированной в фольклорную оболочку; с помощью красочных описаний сцен драк реализуется тема физического насилия. Сама кладбищенская тематика располагает к появлению в тексте сцен с трупами, тела погибших описываются М. Елизаровым с натуралистическим физиологизмом: «веки [покойного, которому Володя копал могилу] были не до конца сомкнуты,

под короткими ресницами с пересохшей кожей белёсовели щели, рот тоже оставался приоткрыт — выступала костяная кромка зубов между покрытыми гримом, почти в тон с лицом, коричневыми губами» [3. С. 103].

О конкретно-исторической специфике текста свидетельствует особенность натуралистического художественного пространства — избыточность реалий. Текст наполнен вещественными приметами времени, с помощью которых возможно локализовать промежуток действия романа вплоть до нескольких лет. Конъюнктурный пример – обобщенный образ телефона, о котором мы получаем избыточным массив информации вплоть до модели: «“нокия” це шестьдесят два тридцать...», «Внутри оказалась коробка с “моторолой” — модной раскладушкой V3» [3. С. 129. 523]. Важно отметить, что время действия романа конкретизируется не только через подробное введение художественной детали, но и через совершенно определенное отношение к ней героев: сам М. Елизаров писал роман в середине десятых годов XXI, когда кнопочной кнопочные телефоны не только не являлись редкостью, но уже расценивались как нечто архаичное. В это же время их релевантность, ценность и необычность для персонажей самого романа подчеркивается автором практически каждый раз, когда образ телефона появляется в тексте.

Теперь более подробно поговорим о медийном дискурсе, выбивающим роман из русла классического реализма уже на вещественном уровне художественного пространства. Кротышева окружают картины (Васнецов, «После побоища князя Игоря»; Левитан, «Над вечным покоем»; Беклин, «Остров мертвых»), фильмы («Шестое чувство», «Матрица», «Лестница Джейкоба»), музыка («С чего начинается родина», «Прекрасное далеко»), архитектурные памятники (Благовещенский собор). Использование интертекстуальных связей, конечно, расширяет границы исследуемого текста, но особенность большинства из них заключается в том, что они воспринимаются не напрямую читателем, а сначала самим Кротышевым, который снабжает воспринимаемые объекты субъективной оценкой. Что важно, молодым Кротышевым, являющийся объектом повествования, чей аналитический инструментарий достаточно скуден, а не Кротышевым-повествователем. Подобный подход позволяет избежать излишней эстетизации художественных произведений, поскольку Кротышев-повествователь, находящийся в позиции всевидящего автора, куда ближе к профессиональному читателю, на которого традиционно рассчитаны интермедийные включения, нежели Кротышев-субъект. Предмет искусства перестает быть только маркером, активизирующим определенный информационный контекст, но встраивается во внутреннее движение текста. В результате этого акцент действия произведений искусства остается, грубо говоря, внутри произведения, хотя временами М. Елизаров не чурается постмодернистских

заигрываний с читателем (несмотря на то, что общий фон медийного дискурса куда менее юмористический, ироничный и игровой, чем, например, у Сорокина или Пелевина). Художественные объекты, отображенные внутри романа, вовсе не обязательно имеют первоисточник за его пределами, мы легко можем обнаружить чисто греческие экфрасис-симулякры: картины «Мельница» и «Кладбище» неизвестного художника, деда Володи; вокзал города Загорск, который Никита почему-то называет «неоренессансной ветвью петербургской архитектуры», в то время как настоящая ж/д станция города Сергиев Посад представляет из себя максимально неприглядное провинциальное сочетание чего-то похожего на сталинский ампи́р с псевдорусским стилем, покрытое вентфасадом. Вообще, описываемые Никитой архитектурные объекты должны заставить читателя задуматься, действительно ли действие происходит в реальном Сергиевом Посаде, который до конца XX назывался Загорском, а не в вымышленном городе N. В пользу первого свидетельствует правильное географическое местоположение (Кротышев добирается до города по Рижскому направлению электричек), корректное описание храмовой части города и, в первую очередь, совпадение названий с реальным астионимом. Здесь необходимо сделать следующий вывод: М. Елизаров реализует комплексный подход к созданию образа города: он создается на основе реальной топонимики, но общее географическое пространство модифицируется и перед нами предстает типичный районный центр Подмоскovie. Данный аспект текста в очередной раз демонстрирует, как М. Елизаров модифицирует натуралистическую традицию, пользуясь приемами классического реализма: вводит в текст некоторую условность и обобщение на глобальном уровне географии, при этом сохраняя максимальное жизнеподобие в прописках его частностей.

Теперь обратимся к самой важной функции медийного дискурса: он служит связующим звеном между пространством метафизическим и пространством натуралистическим. Романтический слой повествования стремится легитимизироваться на реалистическом уровне благодаря овеществлению через конкретные тексты (больше всего — философские) и предметы искусства.

Метафизический уровень пространства в романе «Земля»

Большинство предметов искусства, попадающих в фокус внимания Кротышева, напрямую связаны с тематикой смерти. Связь эта может реализовываться сразу как в реалистической, так и мистической плоскостях: например, картина «Над вечным покоем», висящая в кабинете Гапона, одного из главных похоронщиков Загорска, раскрывает амбивалентность образа похоронщика на уровне вполне натуралистического психологизма, в то время как альбом «Memorial photography» напрямую

утягивает Кротышева в дыру безвременья: «Время будто провалилось в дыру этой “Memorial photography”» [3. С. 288]. Один и тот же предмет может даже находиться в обоих пространствах одновременно, как это происходит с ключевой картиной текста — «Островом мертвых». Если в сцене устройства Кротышева на работу к Гапоненко картина, упоминаемая Володей, желающим блеснуть своими культурологическими познаниями перед будущим начальником, в первую очередь реализуется как артефакт зарубежного искусства, известный только ценителям, то через несколько сцен эта же самая картина трансформируется в медиатор надреального: на плоскости картины возникает «проекция Никитиной души», которую брат «сдуру прихлопнул в канун Нового года» [3. С. 423]. Возникновение проекции вместе с тем объясняется и с реалистической стороны — с обратной стороны картины поселилась моль.

Самая значительная часть медийного дискурса, который мы определили как совокупность всех произведений искусства, включенных в текст, — философская. Философская составляющая вводится в текст в первую очередь в качестве материала для осмысления феномена смерти; в одном из интервью М. Елизаров заявляет: «Мои интересы были связаны исключительно с темами, которые поднимаются в романе «Земля», а именно с возможностью организации языкового пространства, адекватно охватывающего тему грани жизни-смерти» [8]. Задача философского дискурса — привести Кротышева от точки «мне показалось, что они заговорили на каком-то другом языке» [3. С. 128] до способности воспринимать загробное метафизическое учение, «диктуемое мрачными учителями» [3. С. 231]. Основным проводником-ретранслятором становится Алина, а основным эксплуатируемым философом — Хайдеггер. Мысль же, к которой сводится вся философская проблематика романа и к которой в итоге должен прийти Кротышев, чтобы стать полноценным «мыслителем смерти» [3. С. 293], раскрывается в одной из последних реплик Дениса Борисовича, гостя из Москвы: «Тот, кто мыслит смерть, бонусом получает точку локализации во времени и пространстве. Хотя бы в границах тела думающего её индивида. Так смерть становится событием, имеющим место» [3. С. 741]. Московские гости, настоящие метафизики, предлагают Кротышеву мыслить человека и его существование по канонам апофатического богословия — от обратного, от смерти. Смерть локализуется во времени и пространстве через человека, поскольку само время и пространство «обнаруживают себя только в присутствии человека» [3. С. 761], сам же человек начинает легитимно существовать только в тот момент, когда начинает мыслить смерть. Те тернистые пути, которые приходится пройти Кротышеву для понимания идей московских гостей, наталкивают на мысль о пародийности и комичности всего философского дискурса, специально усложняемого и искажаемого М. Елизаровым.

Отметим, что внутри исследуемого текста реализуется крайне интересный феномен: романтическое пространство забирает на себя часть функций романтического героя. Кротышев-объект, чей внутренний мир предельно очеловечен и приближен к уровню средне-статистического молодого парня из провинциальной рабочей среды, существенно уступает в духовных глубинах как традиционным романтическим героям, так и их более поздним инкарнациями в лице условного ерофеевского Венечки. Вместе с тем само романтическое пространство загадочно, глубоко и сумрачно. Такое положение рождает двустороннюю связь между романтическим пластом и медийным дискурсом: не только произведения искусства служат проводником в мир потустороннего, но и само потустороннее стремится выплеснуться в сфере искусства (например, через эпитафию, выбитую на памятнике дедушки Кротышева: «За смертной гранью бытия // В полях небытия, // Кто буду — я или не я, // Иль только смерть ничья?» [3. С. 98]. Данный текст подается в романе как цитирование, однако на самом деле придуман самим М. Елизаровым).

Второй ключевой особенностью является сепарированность художественных пространств друг от друга, самостоятельность их существования. Более-менее полноценное смешение пространств происходит в единственной, финальной сцене диалога в бане с московскими гостями. Чтобы в достаточной степени обосновать этот тезис, нам необходимо обратиться к более широкому контексту творчества М. Елизарова.

В каждом без исключения романе автора — «Pasternak» (2003), «Библиотекарь» (2007), «Мультики» (2010), «Земля» (2019) — встречается ирреальный повествовательный пласт, но «Земля» существенно выбивается из приведенного списка. В любом из более ранних романов искомый ирреальный пласт не образует обособленного пространства, но интегрируется в пространство реалистическое, что вообще свойственно произведениям, относящимся к магическому реализму, принципы и приемы которого М. Елизаров успешно заимствует и реализует в своей постмодернистской концепции предыдущих произведений. Ключевым является тот факт, что мистические законы равноправны внутри этих текстов с законами физическими, они распространяются сразу на весь универсум текста и на всех его персонажей; магические объекты (например, книги, дарующие сверхсилы) располагаются и существуют прямо внутри реалистического топологического пространства. Не менее важным является и то, что герои предшествующих романов не сомневаются в реальности существующих мистических компонентов, в то время как Кротышев постоянно сомневается в достоверности происходящим с ним мистических переживаний: «Ей-богу, ну, не предчувствовал же я в самом деле, что после историй о частотах посмертия закономерно следует “гитарный

эмпл”, который вышвырнет меня не только из демоверсии Алининого прошлого, но заодно из квартиры на Во рошилова?» [3. С. 386]. Влияние метафизического на натуралистическое косвенно и дискуссионно. Поразительно, но именно возможность списать весь ирреальный пласт в разряд галлюцинаций («Я ни на миг не сомневался, что переживаю слуховую галлюцинацию» [3. С. 351]) делает весь романтический пласт куда более достоверным для читателя, нежели очевидно сверхъестественные вкрапления в предыдущих романах.

Следует еще раз подчеркнуть, что единственным героем-медиатором, находящимся сразу в двух пространственных планах, является Кротышев-младший (и, вероятно, Алина, но ее мистический опыт находится за границами текста, мы можем восстановить его только со слов самого персонажа), что еще раз указывает нам достаточно жесткие границы между мистическим и реалистическим. Да и сам Кротышев далеко не сразу попадает в метафизическое пространство, этому предшествует многоуровневая система инициаций, начавшаяся с раннего детства и впоследствии связанная со службой в армии, где традиционная армейская инициация (переход из духов в черпаки, потом в деды) заменяется на первый действительный опыт по копке могилы. Первоначальный же фазовый переход происходит только в Загорске, куда Володю зовет к себе работать брат. Открывая для себя романтическое пространство, Кротышев обзаводится его мистическим атрибутом — волшебным ухом, сигнализирующим хозяину об опасности и предупреждающим о проявлениях потустороннего. Характерна и сама сцена инициации, подчеркивающая недоступность потусторонних пространств для случайных людей: Никита приводит брата в одно из Загорских кафе, чтобы проверить «пацанскую прочность» [3. С. 233], где в качестве проверки испытуемому в ухо должен неожиданно закричать местный юродивый, Леша-Крикун. Голос Леши-Крикуна, помимо силы метафизической, обладает конкретными физическими свойствами — он невероятно громкий; те, кому Крикун кричит в ухо, по сути, получают кратковременную контузию, теряясь и ведя себя смешным образом. Никита хочет посмотреть, что произойдет с его братом, опираясь в своих ожиданиях исключительно на воздействие физических характеристик, вместо этого с самим Кротышевым-младшим происходит чудодейственный пространственный переход, Крикун закрепляет за ухом Володьки сверхъестественные силы. Юродивые из кафе отмечают, что последним, кто так реагировал на крик, был полумифический Кирза, а до него Рогачев «из Москвы» [3. С. 248].

По ходу движения сюжета Кротышев несколько раз спонтанно погружается в ирреальное пространство (что каждый раз оборачивается для него травмирующим опытом), но полноценную дорогу в мир метафизики открывают для него «старшие товарищи» [3. С. 404], Денис Борисо-

вич и Глеб Вадимович. Завершающая и кульминационная часть «Земли» — беседа с демоническими гостями из Москвы — занимает существенный объем текста и отличается от остального романа темпово и стилистически.

Диалог в бане окончательно убеждает читателя в том, что все метафизическое пространство имеет inferнальную и демоническую природу. Запахи гнили, гари, отходов, тухлого мяса «с луковым душком», сопровождают Кротышева на протяжении всего погружению, более того — часть из них исходит непосредственно от московских гостей. Запах серы, гниения, пережаренного лука и приторного смрада, — традиционные элементы присутствия бесов [7. С. 79]. Впрочем, и сама возможность проникновения в ирреальное открывается перед Володей только после того, как он целиком переходит на темную сторону, устраивается работать к Гапоненко, уводит у брата женщину.

Завершение собеседования становится настоящей инициацией: Кротышев сам понимает, как управлять подреальностями inferнального пространства. Он повторяет реплику Дениса Борисовича, чтобы из одной ветки развития событий, где его вырвало, перескочить в другую, просто потому что его более не устраивает собственное постыдное положение.

Сразу за преодолением галереи омерзительных запахов и тягучей «гипохронии» [3. С. 719], из гнетущего и тяжелого адского пространства Володя попадает в роскошный салон «Майбаха», находясь в котором чувствует себя «хозяином жизни» [3. С. 737]. Московские гости показывают будущему коллеге, какой может стать его жизнь после принятия их предложения. Любопытным является и тот факт, что демонические фигуры не предлагают Кротыше-

ву метафизической альтернативы аду, но апеллируют к вещественным атрибутам и роскоши натуралистического пространства. Окончательно в реальность Кротышев только оставшись на улице в одиночку, когда автомобиль московских гостей, в котором было «глуше, чем под землей» [3. С. 749] скрывается из виду.

Выводы

Проанализировав метафизический повествовательный план, мы можем прийти к нескольким значительным выводам относительно всей эстетической концепции произведения. Натуралистическое художественное пространство является доминантным с точки зрения объема текста, романтический слой старается легитимизироваться в нем и приобрести вещественное значение по средствам медийного дискурса. М. Елизаров предоставляет читателю возможность сомневаться и выбирать, чего нельзя увидеть в натуралистических текстах, где отношение к метафизике определено совершенно четко. В это же время «Земля» становится первым трудом автора, в котором он сам отходит от радикальной позиции с точки зрения реализации мистических концепций. Сама возможность сомнений со стороны читателя определяется именно тем, что метафизические законы не распространяются на весь Загорский универсум и его обитателей, а локализованы в одном персонаже. Если в ранних романах М. Елизарова законы метафизики приравнивались к законам физики, а в классических натуралистических текстах любые проявления надреального объяснялись сугубо измененным состоянием разума героев, то в случае с «Землей» мы оказываемся в ситуации неоднозначности, что свидетельствует не только о существенной авторской эволюции, но и о переосмыслении натуралистического канона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аствацатуров А.А. Она и ребёнок, и самка богомола, и философ, и ведьма, и жрица, и ритуальная жертва. // Горький (25 октября 2019) [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/reviews/ona-i-rebenok-i-samka-bogomola-i-filosof-i-vedma-i-zhritsa-i-ritualnaya-zhertva/> (Дата обращения: 14.01.23).
2. Голубева К.В. Феномен интермедийности в романе М. Елизарова «Земля». // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2022. №1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-intermedialnosti-v-romane-m-elizarova-zemlya> (Дата обращения: 14.01.2023).
3. Елизаров М. Земля. Москва: АСТ, 2020. — 784 с. ISBN. 978-5-17-118544-2.
4. Иснюк И.В. Эстетика vulgar в эстетосфере и художественном пространстве современного общества: ценностные основы и тенденции развития. Вестник БГУ, 14(2), 2014.
5. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. - М.: Просвещение, 1988. - 348 с. С 252.
6. Набатникова А. Wake up, Neo! [Электронный ресурс]. URL: <https://unost.org/authors/wake-up-neo/> (Дата обращения: 14.01.2023).
7. Рязановский Ф.А. Демонология в древнерусской литературе. Печатня А. И. Снегиревой. 1915. — 187 с. С 79.
8. Сергеев И. Семантические хороводы, грань жизни-смерти и язык как друг: интервью с лауреатом «Нацбеста» Михаилом Елизаровым. «Журнал Нож». [Электронный ресурс]. URL: <https://knife.media/elizarov-nazbest/> (Дата обращения: 14.01.2023).
9. Талха. Н.М. Многослойность сюжета романа Михаила Елизарова «Земля» // Litera. 2021. №11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mnogosloynnost-syuzheta-romana-mihaila-elizarova-zemlya> (Дата обращения: 14.01.2023).

© Горбуров Иван Дмитриевич (lublearhaus@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»