Санкт-Петербургский государственный университет

**Леонова Полина Витальевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Функционирование мотивов в произведениях М.Ю. Елизарова**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории русской литературы,

Оверина Ксения Сергеевна

Рецензент:

ведущий научный сотрудник, Федеральное

государственное бюджетное учреждение науки

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)

Российской академии наук,

Денисенко Сергей Викторович

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc135396787)

[Глава 1. ОБОСНОВАНИЕ МЕТОДА 14](#_Toc135396788)

[Глава 2. ИНВАРИАНТЫ И ПОСТМОДЕРНИЗМ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ 17](#_Toc135396789)

[Глава 3. ДЕТСТВО: ИНИЦИАЦИЯ И ДЕВИАНТНОСТЬ 26](#_Toc135396790)

[Глава 4. БЫТЬ НОРМАЛЬНЫМ: ТЕЛО И КАРНАВАЛ 34](#_Toc135396791)

[Глава 5. ЧТЕНИЕ: АВТОР И БОГ 43](#_Toc135396792)

[Глава 6. АГРЕССИЯ: НАСИЛИЕ И «ФАШИЗМ» 46](#_Toc135396793)

[Глава 7. ЛЮБОВЬ: ТРИ ЛИКА БОГИНИ 52](#_Toc135396794)

[Глава 8. ПОТУСТОРОННЕЕ: ПРОФАНАЦИЯ И СУДЬБА 65](#_Toc135396795)

[Глава 9. ИДЕАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ: ХОНТОЛОГИЯ И НЕБЕСНЫЙ СССР 74](#_Toc135396796)

[Глава 10. РОМАН «ЗЕМЛЯ» И АЛЬБОМ «КУЗИНА-СМЕРТЬ»: КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ И МОТИВНОЕ ЕДИНСТВО 80](#_Toc135396797)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 88](#_Toc135396798)

[ЛИТЕРАТУРА 91](#_Toc135396799)

**ВВЕДЕНИЕ**

Михаил Елизаров (род. 1973, Ивано-Франковск, Украина) – современный русский писатель и автор-исполнитель. Окончил филологический факультет Харьковского университета; также учился в Харьковской государственной академии культуры на отделении телережиссуры, работал оператором на местном телевидении. В 2001–2007 гг. продолжил режиссерское образование в Германии. В 2008 г. переехал в Москву, где живет по сей день. Много времени проводит в гастролях по России, выступая с концертами и лекциями о русской литературе[[1]](#footnote-1).

В 2001 г. в издательстве «Ad Marginem» вышла первая книга Елизарова – сборник «Ногти», в который вошли 24 коротких рассказа и одноименная повесть, в основном на мистико-ритуальные темы. Книга не осталась незамеченной и попала в шорт-лист литературной премии Андрея Белого. В 2003 г. в том же издательстве выходит дебютный роман писателя «Pasternak».

К первым книгам Елизарова критика была достаточно сурова, находя их эпигонскими и перенасыщенными отталкивающими, нацеленными на эпатаж натуралистическими подробностями. В манере Елизарова усматривали подражание Владимиру Сорокину, Юрию Мамлееву и Виктору Пелевину, хотя отдельные обозреватели, например, известный писатель и критик Лев Данилкин, наоборот, весьма восторженно отзывались о творчестве Елизарова; так, Данилкин, говоря о «магическом реализме» первых елизаровских рассказов, даже сравнил их с «Вечерами на хуторе близ Диканьки»[[2]](#footnote-2).

Критик Наталья Иванова в статье «Сомнительное удовольствие», посвященной общим тенденциям прозы начала века, выделяет ее главную отличительную черту – демонстрация неприкрытой агрессии. Роман Елизарова «Pasternak» определяется как типичный «роман-сенсация», стремящийся шокировать читателя «новизной» откровенного содержания, но паразитирующий на творчестве писателей-предшественников, среди которых упоминаются Сорокин, Проханов и Лимонов. Прозу Елизарова критик называет антигуманно «игрой в слова на крови». «Если роман Пелевина мрачен, то роман Елизарова тошнотворен», – заключает Иванова[[3]](#footnote-3).

Вышедший в 2005 г. в сборник рассказов «Красная пленка», во многом продолжающий стилистику прошлых работ, только укрепил такую репутацию Елизарова среди отечественного литературного истеблишмента.

В 2007 году в издательстве «Ad Marginem» вышел второй роман Елизарова «Библиотекарь», получивший престижную премию «Русский Букер». Вокруг присуждения премии в литературной прессе разразился настоящий скандал: писателя упрекали в чрезмерной эстетизации насилия, безответственном эпатаже и даже «фашизме».

В этом же году вышел очередной сборник рассказов «Кубики». Это 14 историй о городских окраинах конца 1980-х, исполненных «бытовой чертовщины» в мамлеевском духе.

Несмотря на практически полное экспертное неприятие, популярность прозы Елизарова неуклонно растет – как и продуктивность писателя. Так, в 2009 г. в «Ad Marginem» выходят сборники рассказов «Нагант» и «Госпиталь», частично состоящие из уже опубликованных вещей, а в 2010 г. в издательстве «АСТ» увидел свет третий роман Елизарова «Мультики» (шорт-лист премии «Национальный бестселлер»).

В 2011 г. в «АСТ» издается сборник эссе «Бураттини. Фашизм прошел». «Было бы ошибкой воспринимать данные тексты как эссеистику в чистом виде, – говорится в предисловии к изданию. – Перед вами, скорее, монологи персонажей из ненаписанного романа». Автор снабжает известные детские мультфильмы и сказки провокационными и абсурдными интерпретациями: например, в «Ну, погоди!» обнаруживаются сексуальный подтекст, «Возвращение блудного попугая» трактуется как история о диссидентах, а «Золотой ключик» – и вовсе как сказка о Муссолини. Присутствует в сборнике и уже привычный для Елизарова мистический план: «Снежная королева» названа зашифрованным алхимическим трактатом, а между «Тремя поросятами» и орденом тамплиеров обнаруживаются пугающие переклички.

В 2012 г. в издательстве «Астрель» выходит новый сборник рассказов «Мы вышли покурить на 17 лет» (приз зрительских симпатий премии «НОС»). В этих текстах Елизаров отходит от мистицизма и абсурда к реализму автобиографического толка.

Последний роман Елизарова «Земля» выходит в 2020 г. в том же издательстве «АСТ». Роман получает сразу три премии: «Национальный бестселлер», приз читательских симпатий «Большой книги» и победу в номинации «Русская проза» на портале LiveLib.

Проза Елизарова регулярно переиздается, в том числе и в популярной «Редакции Елены Шубиной», на нее пишутся десятки хвалебных читательских рецензий, вокруг писателя сформировалось целое фан-сообщество, все чаще применительно к Елизарову звучит слово «культовый»[[4]](#footnote-4). Однако в профессиональных литературных кругах по-прежнему сильны негативные настроения. Так, известный своей резкостью критик Александр Кузьменков начинает свою статью о Елизарове так: «Михаил Елизаров – писатель, извините за неприличное слово, культовый. И, как всякий культовый писатель, – литератор весьма средних дарований. Бесспорен здесь лишь один талант – незаурядные способности имитатора»[[5]](#footnote-5). В первых книгах Елизарова критик видит сплошное влияние Сорокина, в романе «Pasternak» – пересказ комиксов, в «Библиотекаре» – боевик, поставленный «неумелым драмкружком», в «Мультиках» – «Лимонова, помноженного на Берджесса, с Пелевиным в знаменателе» и т.п. Язык Елизарова Кузьменков называет безграмотным, образы – «деревянными». Единственный достойный, по мнению взыскательного критика, елизаровский текст – это повесть «Госпиталь» – «умное, психологически точное, с тщательным отбором деталей и гомеопатической дозой мистики» произведение.

Журналист Алла Латынина в своей статье[[6]](#footnote-6) обозревает сразу несколько книг Елизарова. Сборник «Ногти» критик считает эпигонским, «смесью Мамлеева с Сорокиным», однако о заглавной повести отзывается как о «почти понравившейся». Из достоинств выделяется чувство слова, фантазия и энергетика, из минусов – нехватка вкуса и чувства меры, что, впрочем, «нормально» для писательского дебюта. Роман «Pasternak» Латынина называет «плохо склеенным конспектом лекций по русской религиозной философии», в котором действуют не «живые» персонажи, а «герои-функции». Цель такого романа – создать скандал, но и этого, по мнению Латыниной, у Елизарова не получилось. А вот в «Библиотекаре» уже появляются хорошо прописанные характеры; отмечает критик и «прекрасную» завязку романа, но дальнейший сюжет не оправдывает ее ожиданий из-за однотипных сцен сражений, «мельтешения» персонажей и слабого финала. Однако самым сильным елизаровским текстом Латынина, вслед за Кузьменковым, также считает повесть «Госпиталь».

Однако нельзя сказать, что пресса вокруг Елизарова сплошь ругательна. Алексей Колобродов[[7]](#footnote-7) называет романы Елизарова «крепким экшном с твердой конструкцией и сознательной установкой на скупой жилистый стиль». Критику импонирует продолжение Елизаровым традиций сектантского боевика в духе Владимира Шарова и раннего Пелевина, а также «патологического реализма» Мамлеева-Сорокина. Роман «Мультики», по мнению Колобродова, удачно сочетает эти тенденции. А вот сборник «Кубики» критик называет худшей книгой Елизарова из-за его «примитивной чернухи».

Павел Басинский в рецензии на сборник «Мы вышли покурить на 17 лет»[[8]](#footnote-8) определяет Елизарова как «типично-нетипичного представителя новой литературной волны», характеризующейся парадоксальностью и провокационностью творческих установок. Критик считает Елизарова одним из сильнейших прозаиков 2000-х, уже ставшего – с выходом нашумевшего «Библиотекаря» – частью литературного мейнстрима. О самом сборнике Басинский отзывается в целом комплиментарно, хвалит высокий уровень мастерства и называет субъекта этих текстов «нахалом, красавцем, культуристом, беспомощным и беззащитным, как малое дитя». К слову, о том же мотиве сочувствия к герою говорит и Ксения Рогозина, рассуждая о сборнике «Ногти»[[9]](#footnote-9).

Елизаров закрепляет свои позиции одного из самых заметных современных прозаиков с выходом романа «Земля» (2020). Книжный критик и шеф-редактор сервиса «Storytel» Константин Мильчин в статье, посвященной премии «Большая книга»[[10]](#footnote-10), высказывает недовольство результатами сезона 2020 г. и считает, что выиграть его была обязана именно «Земля» – «лучшая книга на русском языке за последнее время».

Филолог и писатель Андрей Аствацатуров в своей рецензии на роман[[11]](#footnote-11) вписывает «Землю» в сентименталистско-романтическую традицию, а также показывает связь художественного метода Елизарова с творчеством Набокова. Помимо этого, «Земля» объединяет в себе жанровые черты романа-биографии, романа-воспитания, производственного и философского романов, из-за чего Елизаров характеризуется как «мастер барочной игры».

Ко многим другим текстам такого рода мы еще будем обращаться по ходу работы, споря или соглашаясь с ними. Систематическое же научное осмысление творчества Елизарова, несмотря на многочисленные точечные работы, еще ждет своего часа.

Большинство таких работ представляют собой рассмотрение частных структурных элементов в рамках одного произведения. Так, исследователи выделяют черты неомифологизма в сборнике «Ногти»[[12]](#footnote-12), гоголевскую традицию[[13]](#footnote-13) и функции аллегорий[[14]](#footnote-14) в повести «Госпиталь», анализируют образ поэта Пастернака в романе «Pasternak»[[15]](#footnote-15) и роль городского фольклора в сборнике «Красная пленка»[[16]](#footnote-16). На материале романа «Библиотекарь» рассматривается мотив чтения[[17]](#footnote-17), образы читателя[[18]](#footnote-18) и книги[[19]](#footnote-19), а также концепты «вера»[[20]](#footnote-20) и «терпение»[[21]](#footnote-21); кроме того, в романе исследуются особенности бытования советского дискурса[[22]](#footnote-22) и в целом – «советского мифа»[[23]](#footnote-23), но отмечаются и черты классической традиции[[24]](#footnote-24). В романе «Мультики» анализируется образ детства[[25]](#footnote-25) и тема пацанства[[26]](#footnote-26), и, опять же, советский дискурс[[27]](#footnote-27). Сборник «Мы вышли покурить на 17 лет» также всесторонне обследован: от диалогов[[28]](#footnote-28) и мотива движения[[29]](#footnote-29) до метафор[[30]](#footnote-30). Как и роман «Земля», после «Библиотекаря» – рекордсмен по количеству исследований; проанализированы функция «чужого» слова[[31]](#footnote-31) и экфразиса[[32]](#footnote-32), фольклорные и обрядовые мотивы[[33]](#footnote-33), образы всевозможных границ[[34]](#footnote-34), сюжет[[35]](#footnote-35) и идейно-художественные особенности романа[[36]](#footnote-36).

Можно выделить и недлинный ряд работ, претендующих на некоторую генерализацию или вписывающих Елизарова в более-менее широкий контекст русской литературы. Таковы, например, исследования особенности сюжетной структуры трех первых романов писателя[[37]](#footnote-37), заклинательного дискурса в романах «Pasternak», «Библиотекарь» и рассказе «Нагант»[[38]](#footnote-38), традиций русской классики[[39]](#footnote-39) и суггестивных моделей в елизаровской прозе[[40]](#footnote-40).

По прозаическому творчеству Елизарова защищена одна кандидатская диссертация (довольно, впрочем, спорная)[[41]](#footnote-41), рассматривающая связь стилевых тенденций прозы «новых реалистов» и ее индивидуально-авторского преломления в творчестве писателя.

Здесь мы приводим только самые интересные, на наш взгляд, статьи, полную библиографию см. в конце работы. Все они посвящены прозе Елизарова в самых разных ее аспектах – от семиотических до переводоведческих. От исследователей часто ускользает весьма популярное в узких кругах музыкальное творчество Елизарова, которое сам автор то ли в шутку, то ли всерьез определяет как «бард-панк-шансон» – песни под гитару с незатейливыми мелодиями и сложными ироничными текстами, всего 12 альбомов. Достаточный корпус, чтобы просто от него отмахнуться.

Стоит отметить, что Елизаров начинал свой творческий путь именно с поэзии и даже выпустил в Харькова книжку стихов (ныне недоступную). В своей краткой автобиографии в «Живом журнале» писатель вспоминает об этом так:

«Назвался поэтом и полез в кузов. Соорудил рукодельный блокнот и в него стал писать стихи. Знаменитость среди своих знакомых и среди папы и мамы – с 91 года»[[42]](#footnote-42).

Некоторые из этих стихов позже стали песнями. Поэтические достоинства этих песен были отмечены и институционально: так, в 2020 г. Елизаров получил Григорьевскую поэтическую премию (ныне закрытую), отмечавшую по преимуществу нонконформистских авторов. Это событие вызвало громкую полемику в литературном сообществе, а также недоумение: как поэтическую премию мог получить поэт-песенник?[[43]](#footnote-43) (ситуация, чем-то отдаленно напоминающая споры вокруг присуждения барду Юлию Киму премии «Поэт» в 2017 г.).

Однако несмотря на важность для Елизарова лирической стороны его творчества, нам известны лишь считанные работы, так или иначе касающиеся этого вопроса – в диапазоне от популярных дайджестов[[44]](#footnote-44) и широких обзоров[[45]](#footnote-45), до рассмотрения текстов этих песен как самостоятельного литературного явления[[46]](#footnote-46). Между тем как елизаровское песенное творчество вполне может быть понято как образец так называемой авторской песни, традиция изучения которой в отечественной науке достаточно богата и порой даже экзотична. Так, на сегодняшний день защищено несколько диссертаций об аксиологической[[47]](#footnote-47) и даже педагогической[[48]](#footnote-48) функциях авторской песни. Но все же явно выделяются два устоявшихся подхода: изучение текстов песен как самостоятельных литературных произведений с применением к ним соответствующей литературоведческой методологии[[49]](#footnote-49) и рассмотрение феномена авторской песни внутри интермедиального целого (то есть во взаимодействии текста, мелодии, жанра и исполнения)[[50]](#footnote-50). Принимая во внимания доводы обеих сторон, в рамках нашего исследования мы будем придерживаться в основном текстоцентричного подхода: лирика Елизарова выступает для нас в основном сравнительным материалом для изучения мотивной структуры его прозы. Но в ряде случаев мы все же прибегаем к более широкой оптике: без учета музыкальных характеристик невозможно жанровое исследование песенного материала; с музыкальной точки зрения, многие песни Елизарова представляют собой бриколаж советской эстрады, жестокого романса, тюремного шансона и русского рока, а повторение мелодических клише влечет за собой и повторение определенных словесных формул.

**Цель** нашей работы – выявление мотивной структуры творчества Елизарова, как прозаического, так и песенного.

Для ее достижения были поставлены следующие **задачи**:

1. Формирование исследовательской модели изучения мотива в художественном тексте с опорой на труды ведущих теоретиков в этой области.
2. Осмысление места Елизарова в отечественном изводе культуры постмодерна.
3. Выявление и анализ основных инвариантных тем и мотивов в творчестве Елизарова.
4. Установление конкретно-текстуальных мотивных перекличек между прозой и лирикой Елизарова.
5. Анализ устойчивых культурно-мотивных формул в исторической и типологической перспективах.

Таким образом, **объектом** нашего исследования выступает структурные отношения в творчестве Елизарова, **предметом** – бытование и взаимообусловленность инвариантных мотивов в прозе и лирике этого автора.

**Гипотеза** состоит в том, что для творчества Елизарова приписываемая ему постмодернистская интенция не является определяющей, и его художественный мир, с мотивной точки зрения, представляет собой целостную систему.

**Актуальность** работы состоит в том, что это первое в своем роде генерализирующее исследование художественного мира Елизарова на всем доступном на сегодняшний день **материале –** 4-х романах, 5-ти авторских сборниках рассказов[[51]](#footnote-51) и 167-ми лирических текстах[[52]](#footnote-52).

**Научная** новизна исследования состоит в установлении критериев такого размытого феномена современной литературной теории, как постконцептуализм, – прежде всего через призму поэтики мотива.

**Практическая значимость** заключается в выведении методики сравнительного анализа мотивной структуры лирики и прозы одного автора.

В работе использованы структурный, формальный, герменевтический и отчасти – семиотический и сравнительно-исторический **подходы.**

*Предупреждение.* Тексты Елизарова, особенно поэтические, содержат большое количество ненормативной лексики. Мы избегаем обильного цитирования таких фрагментов, но полностью обойтись без них не представляется возможным. В таких случаях мы табуируем соответственное слово и заменяем его эвфемизмом, оставляя, впрочем, искушенному читателю возможность составить свое представление о выразительном потенциале такой лексики.

**Глава 1. ОБОСНОВАНИЕ МЕТОДА**

Большая часть настоящей работы посвящена выявлению и анализу инвариантных мотивов в творчестве Елизарова. Логика такого типа анализа была обоснована в трудах А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова по так называемой поэтике выразительности; у Жокловского и Щеглова мы заимствуем и основную терминологию – понятия инвариантной темы и инвариантного мотива: «Инвариантная тема (или инвариантные темы) одного автора – это угол зрения, под которым автор видит все вещи, любимая мысль, которую он вписывает во все свои художественные, а часто и обычные высказывания. С помощью приемов выразительности инвариантная тема писателя воплощается во множестве мотивов, которые также имеют тенденцию к постоянству; эти устойчивые мотивы называются инвариантными мотивами данного автора»[[53]](#footnote-53).

Итак, под инвариантным мотивом мы будем понимать *реализацию* инвариантной темы. Такая реализация характеризуется процессуальностью (или «предикативным аспектом событийности», как уточняют некоторые исследователи[[54]](#footnote-54)) – как чисто лексической, подразумевающей употребление глагольных и схожих с ними форм, так и семантической. В последнем случае понятия мотива и темы сближаются, что можно наблюдать уже в трудах русских формалистов, например, Б.В. Томашевского[[55]](#footnote-55).

 Инвариантный мотив – это отвлеченная структура, во многом схожая с функцией в понимании В.Я. Проппа; разница состоит в том, что пропповская функция относится исключительно к действиям персонажа внутри эпического целого и является элементом жанровой, то есть надличностной, структуры текста[[56]](#footnote-56), в то время как понятие инварианта может быть применено и к лирическому тексту и характеризует индивидуально-авторский художественный мир. Популяризированное[[57]](#footnote-57) Проппом представление о том, что семантику частных мотивов можно обобщить в единое умозрительное целое – функцию, инвариант, лейтмотив etc. – получило в отечественном литературоведении название «дихотомического подхода» к изучению мотива. В рамках этого подхода, помимо уже упомянутых исследователей, наиболее последовательно работали А.И. Белецкий, описавший оппозицию «схематического» и «реальных» мотивов[[58]](#footnote-58), и Н.Д. Тамарченко, понимавший под мотивом «обобщенную форму семантически подобных сюжетных событий»[[59]](#footnote-59). Далее развитие «дихотомического подхода» шло в сторону расширения понятия мотива, практически до полного смешения его с темой и даже художественным образом. Это особенно выражено в работах И.В. Силантьева, усматривающего в мотиве не столько глагольность как таковую, сколько «комплекс характерно-вероятностных действий-предикатов»[[60]](#footnote-60), и Б.М. Гаспарова, говорящего о мотивном инварианте/лейтмотиве как о повторе в тексте «любого смыслового “пятна”», связанного «со сквозной тематической линией»[[61]](#footnote-61).

 Если анализ мотива (конкретного и инвариантного) в эпическом произведении – в целом довольно разработанная область, то бытование мотива в стихотворном тексте по сей день остается проблемой. Мы придерживаемся точки зрения, согласно которой поэтический мотив – это составная часть лирического сюжета, основанного не на действии, а на внерациональном перемещении лирического сознания в анарративной темпорально-композиционной плоскости[[62]](#footnote-62). Другими словами, и здесь мы наблюдаем сближение темы и мотива, впрочем, с подчеркиванием некоторой предикативной природы последнего.

Помимо имманентного анализа мотивной структуры художественного мира[[63]](#footnote-63) Елизарова, мы стараемся реконструировать историческую перспективу каждого из выявленных инвариантов. Здесь мы опираемся в первую очередь на труды А.Н. Веселовского по исторической поэтике. Развивая свою теорию мотива, Веселовский приходит к тому, что называет формулой; поэтическая формула – это мотивная структура, переходящая из текста в текст на протяжении веков. Такая формульность бывает исторической (в случае доказанного влияния одного текста на другой) и психологической (когда в исторически не связанных текстах в силу сходства творческих установок повторяются те или иные топосы[[64]](#footnote-64)). Можно сказать, что формула Веселовского – это инвариантный мотив в его культурно-историческом бытовании.

Поэтому говоря о том, что, например, комплекс любовных мотивов у Елизарова довольно близко подходит к куртуазному идеалу любви-служения, а соединение мотивов писательства и рукопашного боя сильно напоминает íþróttir исландских скальдов, мы, конечно, стараемся найти этому историческое обоснование, выявляя в текстах писателя соответствующие реминисценции, но оставляем за собой право оставаться в рамках чистой типологии, или «сенсуации абстракций», как это называет сам Веселовский.

# **Глава 2. ИНВАРИАНТЫ И ПОСТМОДЕРНИЗМ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

Главная интенция творчества Елизарова – постмодернистская. Это выражается как в конструировании собственного жизнетекста и выборе литературной стратегии, так в особенностях самой елизаровской поэзии и прозы. Первая представляет собой ироническую переработку отечественной бардовской лирики, вторая, как это неоднократно замечено критиками, явно ориентирована на сорокинский образец, с прививкой «метафизического реализма» мамлеевского толка: «Все, кто видел хоть пару рассказов Елизарова, сходятся в том, что они поразительным образом напоминают одновременно Сорокина, Пелевина и Мамлеева», – пишет известный писатель и критик Лев Данилкин в восторженной рецензии на дебютную книгу Елизарова, сборник рассказов «Ногти»[[65]](#footnote-65). В своей прозе Елизаров часто обыгрывает клише советской подцензурной литературы, прежде всего производственного романа и романа становления, деконструируя их немыслимыми для первоисточника мистикой, девиантностью и натуралистическими сценами насилия.

В таком случае единственным инвариантом творчества Елизарова стоит признать литературную игру. Принципиальное отсутствие цельного поэтического субъекта (Автора) делает невозможным анализ связанных с ним характерных тем и мотивов. Поэтика выразительности отступает перед поэтикой подражания: автор не выражает в тексте свою собственную индивидуальность, а подменяет ее множественностью масок и дискурсов, то есть подражает другим индивидуальностям.

Такой конфликт выразительности и подражания был актуален для поэтики задолго до появления постмодернизма; первые споры такого рода мы находим уже в позднем Ренессансе: так, например, уже Аньоло Сеньи, автор «Рассуждений о вещах, касающихся поэтики» (1576), пишет относительно любовной лирики Петрарки как о «подражании страстям посредством самого себя»[[66]](#footnote-66). Далее мысль о том, что поэт в своих стихах подражает сам себе и совсем необязательно должен в реальности испытывать те чувства, о которых пишет, будет разрабатываться вплоть до начала-середины XVIII века, когда на смену ей придет романтическая теория индивидуальной выразительности. Вернется идея (само)подражания уже во времена расцвета постмодернизма: «Я не имею “своего лица”, – пишет один из идеологов русского постмодернизма философ Борис Гройс, – ни про какую свою мысль, ни про какое свое чувство я не могу сказать “мое чувство”, “моя мысль”. Всегда где-то услышано, усвоено, переработано, скомбинировано»[[67]](#footnote-67). Далее на той же странице гройсовского «Дневника философа» идут рассуждения о том, что мыслителя более формируют прочитанные книги, чем нация или государство, и что настоящий мыслитель прекрасно может существовать и на чужбине. Сам Гройс, как известно, переехал в ФРГ в 1981-ом году. Как своего рода ответ на это (необязательно адресный – скорее всего, имеющий в виду «ситуацию постмодернизма» в целом) можно понять эти елизаровские строки:

Прочел я больше книжек,

чем Дугин или Жижек –

их ум как ИЖик-пыжик,

а у меня Роллс-Ройс.

Я вам мозги засру и

уеду жить в Карлсруэ!..

Преподавать в Карлсруэ,

как сокровенный Гройс…

Как невечерний Гройс…

(«Имяславие»[[68]](#footnote-68)).

Одним из частых сюжетов елизаровских песен становится критика постмодернистского взгляда на мир – постмодернистскими же средствами: выделяется, а затем присваивается тот или иной дискурс и формируется ситуативный субъект-маска:

Франкфуртская школа срала-мазала,

тартуская школа срала-мазала,

бохумская школа срала-мазала,

Хайдеггер и Хомский срали-мазали!..

А я взял и определил, в чем смысл,

разделил Логос на х\*\*\*\* [пустяк] и суть…

(«Гуманитарная»).

Таким образом, постмодернизм рекурсивно переводится из разряда мировоззренческой модели, претендующей на всеохватность, в один из *частных* дискурсов, становящийся, в свою очередь, частью постмодернистского произведения и т.д. Это вполне соотносится с пониманием постмодернизма как интеллектуальной утопии, в пределе – пожирающей и постоянно воспроизводящей самое себя: «Постмодернизм не может исчерпать свою утопичность, потому что за его пределом нет никакой более подлинной реальности, чем та, которая в нем уже осуществлена <…> – [утопия] играющего самоповтора»[[69]](#footnote-69).

С другой стороны, на проблему «конца постмодернизма» существует и противоположная точка зрения. В качестве альтернативы иронизму постмодерна, начиная с середины 90-х – начала 2000-х гг., предлагалась то языческая «новая архаика» (Илья Кормильцев)[[70]](#footnote-70), то христианская «новая серьезность» (Ольга Седакова)[[71]](#footnote-71), то – несколько позже – многочисленные, пришедшие с Запада теории «метамодернизма»[[72]](#footnote-72).

Применительно же к случаю Елизарова больше всего подходит разрабатываемая критиком Дмитрием Кузьминым теория постконцептуализма[[73]](#footnote-73). В своей знаковой одноименной статье Кузьмин размышляет о концептуализме как о постмодернистском «большом стиле» 70-х – 90-х гг. Приводятся основные признаки этого стиля: установка на исчерпанность художественных языков; отказ от формального новаторства; признание под основной единицей литературы не текста, а автора. Понимаемый таким образом концептуализм становится, по сути, концом любой литературной традиции. Однако Кузьмин формулирует парадоксальную, на первый взгляд, мысль: концептуализм можно, учтя, «преодолеть», как это сделали некоторые поэты 90-х гг. К такой *пост*концептуалистской поэтике критик относит: использование стертого, повседневного языка (такой язык, по мнению Кузьмина, сложней всего поддается концептуалистской апроприации), а также возвращение цельного поэтического субъекта, но сформированного совсем по другим, чем в классической теории принципам (где главенствуют «лирический герой», «ролевой персонаж» и прочие формы якобы обязательного «присутствия личности поэта в лирике»[[74]](#footnote-74)). Иначе говоря, новый субъект лишается «авторской позиции», то есть идеологической направленности своей речи, что, напомним, и было основной мишенью концептуалистской критики. И хотя Кузьмин, понятное дело, рассуждает о книжной поэзии (называя имена Дмитрия Воденникова, Данилы Давыдова, Марины Степановой, Веры Павловой и др.), нам представляется, что ход его мыслей можно перенести и на поэзию песенную, если под таковой понимать не деиндивидуализированные продукты масскульта, а именно *авторскую* песню, тем более что изучение такого рода творчества как полноправного литературного факта имеет в отечественном литературоведении богатую традицию.

По нашему мнению, песенное творчество Елизарова вполне вписывается в постконцептуалистскую парадигму поэзии и более того – является своего рода ключом к его более игровой прозе. Первые образцы этого творчества распространились в публичном пространстве только в 2010-ом году, спустя десятилетие после прозаического дебюта. 40-летнего автора этих песен, к тому времени – лауреата нескольких престижных литературных премий, вполне можно назвать сложившимся писателем, пытающимся в поэзии пойти «дальше» прозы, «преодолеть» заложенные в ней постмодернистские тенденции и сконструировать новую субъектность. Именно *сконструировать* в постконцептуалистском ключе – «собрать» более-менее цельного субъекта, наделенного своей психологией, пунктирной биографией, речевым портретом, отдаленного, однако, от биографического автора. Об этом недвусмысленно свидетельствуют и некоторые декларации Елизарова: «Я (тот, кто сидит сейчас тут или несет глупости перед камерой) не имею никакого отношения к той сущности, которая пишет. Может быть, я сам гораздо глупее того, кто пишет книги и песни <…>. Текст – это другая организация ума, энергии: там человек может быть тоньше, он не позволяет себе делать глупости. Самое плохое, что может быть на свете, – это четкая авторская позиция. Это называется манипуляцией <…> В лучших моих текстах мне удается не давать оценки и предоставить читателю самому решить, как ему относиться к событиям»[[75]](#footnote-75).

Итак, организующим субъектом высказывания признается – прибегнем к психоаналитической метафоре – суперэго поэта, «над-личность», живущая по законам искусства: «Есть нечто выше этого [меня], творческая атмосфера, в которой даже посредственный человек может вести себя как надо»[[76]](#footnote-76). Такая рецепция значительно старше постконцептуализма и восходит – разумеется, через множество опосредующих культурных феноменов – к платоновской идее поэтической «одержимости» (μανία). Однако наиболее актуальным для нашего автора контекстом стоит признать именно постконцептуализм[[77]](#footnote-77).

Важной чертой поэтики постконцептуализма Кузьмин называет «зоны непрозрачного смысла», функция которых – «верификация эмоциональной и психологической подлинности текста одновременно с указанием на невозможность для читателя полностью проникнуть во внутренний мир поэтического субъекта, поскольку индивидуальный опыт последнего может быть выражен и воспринят, но не может быть прожит другим заново». Для этой цели обычно выбираются ничего не говорящие условному читателю имена собственные, несимволические детали, дневниковый «приватный» стиль и прочие приемы придания тексту особенной «подлинности». В песенной лирике Елизарова достаточно таких «зон», что вкупе с установкой на просторечие и языковую банализацию еще больше приближает ее к постконцептуалистскому полюсу новейшей поэзии:

Короче, трещим мы как-то за жизнь: я, Колесников Вован и Гена.

Подходит к нам Аслан и выдает:

– Если хотите, чтобы все стало о\*\*\*\*\*\* [превосходно],

поверьте, хлопцы, моим словам: вам всем надо принять ислам.

(«Зла не хватает»).

Интересно, что часть подобных, на первый взгляд, немотивированных деталей повторяется и в прозе Елизарова, вплетаясь в сюжет или даже становясь своего рода символами (как некоторые женские имена, о чем ниже). Подчеркнем, что песни, содержащие такие «зоны непрозрачного смысла», не дублируют эпизоды рассказов и романов, но только развивают некоторые их мотивы в лирическом дискурсе (говоря формалистским языком, переводят связанные мотивы в свободные). Анализу таких текстуальных перекличек посвящена заключительная часть нашей работы.

Понятие постструктурализма несколько раз вводилось в отечественную теорию и после Кузьмина. Важной вехой стала статья филолога Ильи Кукулина «Every trend makes a brand»[[78]](#footnote-78), опубликованная в том же «Новом литературном обозрении» спустя год после кузьминских выкладок. В ней автор рассуждает от трех «финалах» концептуализма (80-е, начало 90-х, середина 90-х гг.) и последовавших за этими кризисами всплесках постконцептуалистских практик, таких как «новая искренность»[[79]](#footnote-79) и «новый психологизм». Основание новой, посткризисной литературной формации Кукулин видит не в конструировании особого речевого типа литературной субъектности (как Кузьмин), а во взаимоотношениях автора с общественной «медийностью». Вместе с постконцептуализмом появился новый способ существования в литературе – самоопределение, демонстративно не считающееся с требованиями «медийности». Размышления Кукулина добавляют новых оттенков к проблеме «Елизаров и постконцептуализм»: принципиальное неучастие писателя в современном литературном процессе, демонстрируемая «простота», «нормальность» внешнего образа и публичного поведения укладывается в рамку постконцептуалистской «подлинности» – только теперь не на текстовом, а на семиотическом уровне.

В целом же русская теория постконцептуалистской литературы существенно отходит от ее западного аналога. По нашим наблюдениям, термин «постконцептуализм» начинает рефлексироваться уже в середине 80-х гг., и каждый раз в него вкладываются все новые и новые значения, которые и попытался аккумулировать в своей статье Кузьмин. Критики Кузьмина отмечают явно проективный пафос его работы: автор не ведет речь о действительном событии, но только лишь размечает пути дальнейшего – может быть, вполне фантастического – движения словесности[[80]](#footnote-80). Однако изучив имеющуюся литературу по теме и продолжив ее своими размышлениями, мы пришли к следующему выводу. Постокнцептуализм, во-первых, представляет собой особый речевой стиль современной литературы: язык постконцептуалистского произведения должен быть воспринят читателем (слушателем) как «естественный», «принадлежащий» лично его жизненному и интеллектуальному опыту. Во-вторых, это такая форма организации художественного текста, при которой формируется имплицитный, но устойчивый субъект – «сверх-автор», неотчуждаемая от биографического автора инстанция вкуса, которая выбирает те, а не иные темы и маски и оперирует определенным набором характерных мотивов. Резюмируя эту мысль в афористической форме, можно сказать так: если Автор «умер», то Автор, который это утверждает, «умереть» не может.

В текстах Елизарова встречаются различные персонажи, но говорят они преимущественно одним языком и действуют преимущественно одинаковым способом, исходя не из внутренней логики развития образа, а из авторской воли, которая находит свое воплощение в центральном для Елизарова мотиве – мотиве Судьбы. В некотором смысле эта стратегия полностью противоположна романной «полифонии» в бахтинском ее понимании как «сочетания нескольких индивидуальных воль» и замены авторской воли «волей к событию»[[81]](#footnote-81). Некоторыми критиками такая «анти-полифоническая» направленность елизаровской прозы, явно противоречащая его декларациям (см. выше), понимается как недостаток: индивидуальные характеры якобы подменяются героями-функциями, а их живая речь – навязчивым прескрептивизмом, тоном философского трактатом[[82]](#footnote-82). Но оставим эстетические оценки в стороне. При «монофоническом» подходе у постконцептуалистского автора имеется ограниченный его собственным вкусом арсенал художественных средств. Такой автор, как бы тщательно он не был скрыт, обязательно обнаруживает себя в тексте – конечно, не прямыми декларациями, а специфическим подбором мотивов. Лучше всего это видно в песенном творчестве – в силу его генетической близости к лирическому высказыванию, а также ввиду большого разнообразия текстов: на материале 17-ой песни (таков объем собранного нами поэтического корпуса Елизарова), пусть даже большинство этих песен и написано от чьего-либо лица, проще распознать формы присутствия авторской воли, чем на материале 4-х романов и пары десятков рассказов. Именно поэтому мы настаиваем на том, что творчество Елизарова нужно рассматривать в своей целостности – и для исследования этой целостности лучше всего подходит структурно-инвариантный, семиотический и компаративистский типы анализа.

# **Глава 3. ДЕТСТВО: ИНИЦИАЦИЯ И ДЕВИАНТНОСТЬ**

*На детских площадках не ставят крестов, но разве от этого легче?!*

Михаил Елизаров «Земля».

Одна из самых важных для Елизарова инвариантных тем – это тема детства. Эта тема и связанные с ней мотивы решаются Елизаровым по преимуществу в конфликтном ключе: вместо ожидаемого идиллического хронотопа «детства-рая» читатель сталкивается с мортальностью и патографией. Как пишут исследователи темы детства в современной русской литературе, такая подмена вполне тенденциозна: «В литературе последних десятилетий <…> топос детства становится проницаемым и, как правило, экзистенциальным пространством, расположенным в самом эпицентре хаоса повседневности»[[83]](#footnote-83). В случае Елизарова топос трагического детства раскрывается прежде всего *в мотиве ухода/отсутствия отца:*

Мой отец в октябре убежать не успел –

убежал в ноябре: ну, подумаешь, месяц…

А когда прибежал, то его во дворе

окружила толпа белокурых прелестниц.

И сказал им отец: «Я бесцветная моль,

я летучая мышь прямиком из Харбина,

но когда я смотрю на свободный Париж,

у меня под крылом закипает турбина»

(«Папарацци»).

Интересно, что эта песня исполняется на мотив известного эмигрантского романса «Институтка, или Черная моль», что только усиливает основной мотив отсутствия, разлуки. В романе «Земля» самолюбивый и ранимый отец главного героя Владимира Кротышева постоянно меняет места работы и перевозит семью из города в город, из-за чего семья распадается. В рассказе «Старик Кондрантьев» этот мотив представлен совсем уж макабрически: мать возвращает ушедшего из дома отца, и семья поедает его в голодную военную зиму.

В том случае, если описывается полная семья, на первый план выходит *мотив слабости мужчины,* неспособного выполнять свои отцовские функции. Причиной этому почти всегда становится бытовое пьянство:

Вот моя деревня, вот мой дом родной.

Это перестройка реет над страной –

сокращенья, квоты, закрывают ТЭЦ,

дома без работы забухал отец.

(«Горбачев»).

Или

Когда мой батя бухает в одно жало,

начинается триллер, хоррор и джалло,

техасская резня бензопилами –

у нас без выходных, если он запил один.

(«Слэшер»).

 Если отец не алкоголик, то он репрезентирован как фигура явно немужественная и эксцентрически-вычурная: так, в рассказе «Киевский торт» отец именуется «отсталым и старомодным хрычом»; в повести «Госпиталь» он «паразитирует на чудесном сходстве с артистом Демьяненко, сыгравшем студента Шурика»; в романе «Pasternak» отец одного из персонажей читает ничего не понимающему шестилетнему ребенку лекции о религии, во время которых экзальтированно «кружит по комнате, как некая богословская бабочка». У Елизарова отцы вообще очень любят учить жизни и давать несвоевременные советы, которые, однако, дети редко воспринимают всерьез.

Пожалуй, показательней всего мотив слабости/бесполезности отца проявлен в рассказе «Стать отцом», в котором отец героя каждый раз дарит ему на день рождения не игрушку, а право произносить какое-нибудь новое матерное слово. После того, как «словарный запас» иссякает, подросшему герою разрешается материть собственного отца, потом – бить его и т.д.; заканчивается все тем, что отец «разрешает» подарить себе «зайчика или грузовичок», то есть сам как бы становится ребенком.

Иногда встречающаяся у Елизарова образ отчима в целом перенимает «отцовские» мотивные коннотации. Так, в романе «Земля» отчим героя носит говорящую фамилию Тупицын, хотя и представлен как человек умный и даже кандидат наук; его «тупость» заключена в его слабости: он не в силах дать отпор дворовым хулиганам. В песнях также появляется отчим в схожем контексте:

Вечером, ближе к ночи,

мне хамить начал отчим,

и была за то ему наука.

Отчего-почему дал п\*\*\*\* [отпор] я отчиму?

Просто отчим у меня сука!

(«Отчим»).

Контрастом к слабой и проблемной фигуре отца в художественном мире Елизарова, вопреки ожиданиям, выступает не мать (которая чаще всего описывается как мягкая и страдающая от действий мужа женщина), а бабушка. Как правило, именно бабушка сообщает герою некие тайные сведения, становясь первым актором в череде его жизненных *инициаций:*

Мне еще бабка моя говорила:

– Ты погляди на е\*\*\* [лицо] его сучье!

Он же отдаст косоглазым Курилы

и Сахалин, если надо до кучи.

Он ведь из паствы Гундяя Курилла,

черный Архонт политических штучек.

Все раздербанит, бездарный мудила!

Если сумеешь, убей его, внучек!

(«Некрономикон»).

 Далее бабка дает внуку задание отыскать мифическую книгу «Некрономикон» (учебник черной магии, вымышленный писателем Говардом Филлипсом Лавкрафтом) для того, чтобы с ее помощью повлиять на политическую ситуацию в стране. После долгих бесплодных поисков герой обнаруживает «Некрономикон» в библиотеке некоего «армянского клоуна», по всей видимости, списанного с комика Евгения Петросяна (во время бракоразводного процесса Петросяна с актрисой Еленой Степаненко в СМИ много писали о ценной антикварной библиотеке, которую делили между собой бывшие супруги). Вполне привычный, в общем-то, для продолжателя сорокинских традиций сюжетных ход; важно, что подвигает героя на этот подвиг именно его бабушка.

 Почти аналогичную роль играют женщины старшего поколения в романе «Библиотекарь». В основе сюжета – ожесточенная борьба за право обладать книгами забытого советского писателя-соцреалиста Дмитрия Громова, которые придают чудодейственную силу как самому читающему, так и его слушателям. Таких книг семь: Книга Памяти (у Громова – «Тихие травы») внушает ложные воспоминания и вызывают чувство успокаивающей ностальгии; Книга Терпения («Серебряный плес») позволяет перетерпеть любую боль; Книга Власти («Счастье, лети!») наделяет неодолимым даром убеждения; Книга Силы («Пролетарская») умножает физические силы и даже временно излечивает раны и недуги; Книга Ярости («Дорогами труда») приводит в состояние невероятного гнева и придает смелость в бою; Книга Радости («Нарва») делает человека на какое-то время абсолютно счастливым. Седьмая книга считается утраченной: речь идет о Книге Смысла («Думы о сталинском фарфоре»), открывающей тайный замысел всей гепталогии. Артефакты действуют по отдельности, но собранные вместе при последовательном чтении создают над России магический купол, защищающий страну от злых сил. Вокруг книг формируются сообщества: большие библиотеки и маленькие читальни. Из-за постоянной охоты за книгами эти библиофильские кружки постоянно устраивают между собой ожесточенные сражения в средневековом духе. Главным Библиотекарем – тем, кто непрерывно читает все семь книг – в итоге становится герой романа Алексей Вязинцев, в прошлом – заурядный неудачник. Интересно, что самая воинственная библиотека, как раз владеющая заветной Книгой Смысла, сплошь состоит из бабушек, наставляющих героя в его познании.

В рассказе «Нагант» герой утверждает, что его «вскормили ветхие сосцы» его бабушки, с которой он прожил всю жизнь. Также в рассказах частотен и мотив бабушкиного наследства, обычно квартиры.

 В романе «Земля» бабушка главного героя Владимира Кротышева занимается его домашним образованием и в числе прочего постоянно читает ему волшебные сказки. У девушки героя Алины в детстве тоже была любимая прабабушка; но в одну из ночей старуха начала рассказывать особенно пугающие сказки – про чуму, убившую всех жителей на острове, про рождественскую службу у мертвецов в заброшенной церкви, про девушку, утопившую младенца в запруде… Наутро маленькая Алина узнает, что бабушка умерла еще накануне вечером. В структуре романа сказка занимает важную роль: так, неоднократно звучит мысль, что судьба человека зависимости от того, какие сказки ему читали в детстве. Иначе говоря, и здесь бабушкины рассказы приобретают черты инициации.

 Впрочем, не только бабушки могут быть носителями тайных знаний. В этой роли, пусть и гораздо реже, может выступать и дед, как, например, в романе «Pasternak». В этом романе поэт Борис Пастернак описан как ужасный демон, извращающий душу постсоветской интеллигенции «духовностью» своих сочинений. Против Пастернака и его последователей, всяческих оккультистов и эзотериков, выступают представители истинной духовности: православный поп Цыбашев и неоязычник Льнов. Когда Льнов был ребенком, дедушка Мокар (написание верно) рассказывал ему сказки о нечисти и ее истреблении. Интересно, что, как и в «Земле», в этом романе реализован мотив старика-говорящего мертвеца: уже после своей смерти Мокар произносит имя главного демона: «Пастор Нак!», тем самым вдохновляя внука на будущую борьбу.

 Образ инициирующего старика, как нам представляется, уходит корнями в мифопоэтическую архаику: во многих культурах предки, «деды» и «бабы», либо обладают недюжинной мудростью, либо ассоциируются со сверхъявственным миром (ср. Бабу-ягу). Но есть в этом елизаровском инварианте и социальное основание: старики мыслятся как агенты идеального советского прошлого, противопоставленного хаосу современности; об этом речь еще впереди.

 И последним устойчивым мотивом, связанным с детством, у Елизарова выступает *отклоняющиеся поведение* героя-ребенка (подростка). Почти всегда девиантность становится следствием контакта персонажа с потусторонним. Ярче всего об этом свидетельствует повесть «Ногти», главные герои которой – два воспитанника интерната для слабоумных детей, горбун Глостер, и «шаман» Бахатов, обладатель волшебных ногтей. Глостер влюбляется в девочку Настеньку, которую на его глазах насилуют санитары; после их ухода распаленный горбун насилует ее повторно. Настенька беременеет и умирает от неудачного аборта, Глостер из мести убивает санитаров, Бахатов посредством магического ритуала избавляется от их тел. После интерната Глостер поступает в музыкальную школу и, благодаря магическим ногтям своего друга, становится талантливым пианистом.

 В подобном ключе развивается и роман «Мультики». Это история о десятикласснике Германе Рымбаеве, который, переехав с семьей в новый город, связывается с дурной компанией. Герман и товарищи зарабатывают карманные деньги тем, что показывают прохожим «мультики»: девушка в шубе на голое тело демонстрирует себя случайному прохожему, а сопровождающие ее парни грубо взыскивают плату за показанные «мультики». В результате одного из таких налетов Рымбаева арестовывают, и он попадает в детскую комнату милиции, где с ним проводит воспитательную беседу социальный педагог Разум Аркадьевич. Он показывает Герману диафильм («мультики») о мальчике-маньяке (а по сути – о самом себе), который встал на путь исправления благодаря другому педагогу, который точно так же показал ему «мультики» уже о своем прошлом и т.д. Жутковатая рекурсивная петля затягивается, и Герман сам становится персонажем одного из таких диафильмов. Проснувшись наутро в больнице с распухшим и искусанным языком, Герман узнает о своем диагнозе – эпилепсия. Родные убеждают подростка, что все, что с ним произошло, лишь галлюцинация во время припадка. Герман в этом сомневается, и финал романа остается открытым.

 В романе «Земля» некая девочка развлекается тем, что устраивает что-то вроде «агентства» по погребению мелких животных в детсадовской песочнице, а подружившийся с ней главный герой Кротышев «устраивается» к ней могильщиком. С тех пор его постоянно влечет на кладбища, и он начинает слышать голоса мертвых. Повзрослев, Кротышев меняет не одну профессию в похоронной индустрии – от рядового «крота» (копателя могил) до коменданта кладбища, в конце концов становясь настоящим мистиком.

В этих и в других похожих случаях дети (или подростки) закономерно вступают в конфликт с окружающими, особенно сверстниками, и все глубже погружаются в пучину собственного безумия. *Мотив психической болезни* один из самых заметных и в лирике Елизарова:

Небо-небо, синее, как глобус,

океан Индийский или Атлантический...

А я скоро, очень скоро е\*\*\*\* [тронусь],

не на самом деле, а метафизически.

(«Маленький автобус»).

Что глядишь на меня,

молодой психиатр?

Почему недоверчив,

почему так угрюм?

Говорю: «На меня

щас направлен локатор,

и гестапо из ада

выжигает мне ум»

(«Воин Господень»).

Самым частотным мотивом этого ряда становится депрессия, всепожирающая тоска, в одной песне даже названная «госпожой» – закономерный итог выпадения героев Елизарова из социума и привычной жизни.

# **Глава 4. БЫТЬ НОРМАЛЬНЫМ: ТЕЛО И КАРНАВАЛ**

*Я был обычный торчок и бесполезный дурачок,*

*а вот толчок – и я писатель и качок.*

Михаил Елизаров «Пассионарный толчок».

Однако такие герои-девианты – и в детстве, и взрослея – не оставляют попыток социализации. Далее речь пойдет о второй важной для Елизарова теме – теме нормальности. Эта тема (вернее – проблема: что такое нормальность?) связана со следующими мотивами. В первую очередь это попытка героя *соответствовать «кодексу поведения»* того мужского союза, в который он попадает. Часто это дворовая компания и «пацанские» воззрения на жизнь с их жестким разделением «четкого» (чистого) и «зашкварного» (нечистого). Такой вечный «пацан», приобщившийся, однако, метафизических тайн, – характерный персонаж Елизарова:

Вечер в хату, часик в радость!

Разложили арестанты мне расклады

по понятьям, по законам,

по нехоженым каньонам Колорадо,

по имперским нормативам,

гендерным паллиативам,

по библейским нарративам.

(«Колорадо»).

 Не глазами вижу, чую сердцем –

что-то в ситуации не так,

кто-то весь зашкварил универсум

и культурный крысанул общак.

(«Тюремная»).

 Подобное совмещение дворово-тюремной и мистико-философской стилистики рождает в современной российской культуре особый дискурс, развиваемый целым рядом литераторов и художников[[84]](#footnote-84).

Преодолевая гложущую их неуверенность, герои Елизарова часто *фиксируются на своей физической форме.* Герман Рымбаев из «Мультиков» методично подтягивается на турниках, ходит на бокс и борьбу; Алексей Вязинцев из «Библиотекаря» закаляет свое тело в неустанных рукопашных боях; Владимир Кротышев из «Земли» – сначала копает траншеи в стройбате, а затем роет могилы на гражданке, с удовлетворением отмечая изменения в теле; Василий Льнов из «Pasternak’а» описан просто-таки как идеальный мачо. Во многом автобиографический герой рассказа «Мы вышли покурить на 17 лет», будучи пристыжен девушкой, на следующий день отправляется в спортзал и скоро добивается там заметных успехов.

«Писатель и качок» Елизарова (см. эпиграф) – это заведомо конфликтный образ, одна сторона то и дело перевешивает другую:

У нас тренировался Бессонов Валера –

боец, черный пояс – а попал к кришнаитам,

и теперь его, по сути, можно считать убитым,

потому что уже пацана нет – есть какой-то бо́тан.

(«Зла не хватает»).

Этот, если прибегнуть к языку психологии, интерролевой конфликт выражается и в более общем – дискурсивном – конфликте, сталкивающем *интеллектуализм и банализацию* в одном речевом портрете. В первую очередь это проявляется в стилистическом макоронизме и даже брутализме, когда о высоких и таинственных вещах предпочитают рассуждать максимально сниженно:

«–Хе! – Гапон, как мафиози из фильма, наклонился ко мне и, изловчившись, потрепал-таки за щеку. – Мистический опыт – это как только-только подтерся и бумажку вдвое сложил. Тепло говна пальчиками чувствуешь, но самого его не касаешься…»

(«Земля»).

Применительно к песням к этому добавляется и жанровая конфликтность. Многие песни Елизарова мелодически представляют собой переработки советской эстрады или популярных романсов; другими словами, они явно взывают к народному вкусу – если и не современному, то ретроманскому. Согласно Саймону Рейнольдсу, известному английскому музыкальному критику, музыкальная ретромания – это явление поп-культуры, основанное на чувстве ностальгии по недавнему прошлому. При этом ретроманский вкус не пытается изучать прошлое, он формирует на его основе свою собственную идентичность по принципу бриколажа – модели интеллектуального производства, предельно свободно оперирующего доступными «подручными материалами» ретрокультуры[[85]](#footnote-85). Однако «генетическая» народность мелодий Елизарова, ориентированная, к тому же, на вполне пуританскую советскую мораль, вступает в очевидное противоречие с трансгрессивностью положенных на них текстов. Например, следующий текст поется на мелодию шлягера Валентины Толкуновой «Я не могу иначе» (муз. Александра Пахмутова):

Нет у СС ни сна, ни дня,

где-то еврейка плачет.

Ты за фашизм прости меня,

я не могу иначе.

Это я с виду только прост,

я – инженер-механик.

Я вам построю холокост,

сердце мое не пряник

и т.п.

(«Эсесовская лирическая»).

Но чаще елизаровские песни строятся именно по принципу бриколажа: заимствуются, смешиваются и переосмысляются сразу несколько ретро-источников, иногда довольно далеких друг от друга. Некоторые видят в этом только издевку и «опошление»[[86]](#footnote-86) (под чем следует понимать, видимо, деконструкцию советского образца в поп-артистском духе), но, на наш взгляд, этот вывод в корне не верен. Во-первых, Елизаров охотно транслирует в интервью свою отчетливо просоветскую позицию[[87]](#footnote-87), так что странно было бы усматривать в его – пусть и специфической для неискушенного читателя – работе с советским дискурсом исключительно глумление. Во-вторых, интенция елизаровской лирики не сводится к постмодернистскому критицизму, в ней присутствует скрытое трансцендирующее начало: «Во главе [моих песен] – текст, и его сопровождает простой, легко запоминающийся мотив. И всем вместе должно быть весело. Тут речь ни в коем случае не идет о юморе. Я пытаюсь вытащить потустороннюю изнанку веселья <…> Я принимаю безумие и скоморошество – хлебниковские “смехи”», – как говорит сам автор в одном из интервью[[88]](#footnote-88). Так что описывать елизаровскую лирику, а за ней и прозу, лучше всего не с помощью элитаристских моделей современного искусства, а посредством бахтинской теории карнавала, который, как известно, «всенароден»[[89]](#footnote-89).

Хорошо прочитываются тексты Елизарова и через философию игры как «профанации», развиваемую Джорджо Агамбеном. По Агамбену, суть любой игры сводится к разрыву связи между мифом и ритуалом, осуществляемой в сфере сакрального. Ludus, или игра действий, игнорирует миф и сохраняет только ритуал; jocus, или игра слов, наоборот – сохраняет миф и стирает ритуал. Для Елизарова, в отличие от «чистого» постмодернизма, больше свойственна игра-jocus: в его словесных играх остаются прежние мифы (например, советский), но полностью исчезает ритуал, предписывающий уместность того или иного дискурса. Так, например, на мотив «Дня Победы» может быть положен текст, высмеивающий некоторые черты русского менталитета, а жанровые клише советского «романтического реализма» могут быть применены к роману о кровавых потасовках полусумасшедших пенсионеров за магические книги. Как пишет Агамбен, игра нивелирует сакральные иерархии, делает их элементы *равноценными*, а не *равнообесцененными*[[90]](#footnote-90) – пожалуй, такое понимание лучше всего объясняет феномен постконцептуализма в целом и творчества Елизарова в частности.

Противостоит этой карнавальной народности или профанирующей игре либо откровенный интеллектуализм, аллюзивная плотность текста:

И зашипит, как Нюрнбергский процесс,

с его унылой мимикой левацкой,

мол, «Аненербе», руны и СС,

конечно, начинаются с Блаватской!..

И марширует пятая графа,

и говорит заокеанский Сорос.

Сомкнулся круг колонны антифа

в орально-генитальный Уроборос!

(«Левый марш»),

либо использование сложных, можно даже сказать – изысканных, стиховых конструкций, не свойственных низовой карнавальной культуре:

Луна в Скорпионе, Нептун в Водолее,

Венера в Раке, Юпитер в теме,

Меркурий в Доме, Юпитер в доле,

Плутон в Козероге, Уран, в натуре,

САТУРН:

***С***лышишь, ***а*** **т**ебя ***у***же ***р***азлюбить ***н***евозможно!

(«САТУРН»).

Несоответствие между семантикой и прагматикой этих песен вновь возвращает нас к проблеме нормальности. Мотив диалектической борьбы интеллекта и «народности» – «писателя» и «качка» – находит свое выражение и на метауровне – в жанровой и стилистической специфике текста.

На наш взгляд, именно этот настойчиво звучащий мотив выделяет Елизарова на фоне других постконцептуалистских авторов, традиционно не придающих особенного внимания образам физического здоровья, силы и пассионарности. В европейской и некоторых азиатских культурах понятия «певец» / «поэт» (шире – «мудрец») и «воин» жестко разводятся: за первым закрепляется знание нематериальных вещей, за вторым – телесных. Чтобы подчеркнуть отрешенность «певца» от материального мира и принадлежность его только миру своего искусства, многие культуры изобретают мотив «слепоты поэта»[[91]](#footnote-91); позже к этому добавляются и другие увечья. На Западе такая рецепция поэта, вероятно, восходит к Платону: «Каждый может хорошо творить только то, на что его подвигнула Муза <…>; во всем же прочем каждый из них слаб» («Ион», 534c). Конечно же, во все времена литераторам приходилось становиться воинами и писать об этом, но общее отношение к писателю как фигуре умственной, утонченной, бегущей солдафонской грубости осталось неизменным и до сегодняшнего дня.

Существует, пожалуй, только одна культура европейского ареала, где поэтический дар и физические навыки не противопоставлялись друг другу и более того – уравнивались. Это культура древнескандинавская: «Скальды не испытывали потребности в том, чтобы отделять от сугубо физических умений и навыков и самую способность к поэтическому творчеству. Последняя трактовалась ими как одна из íþróttir (íþrótt, по-видимому, производное от íð “поступок, подвиг” и þrótt “сила”) – разнообразных “сноровок” или “искусств”, среди которых явно преобладали занятия, требовавшие физической ловкости (не случайно в современных скандинавских языках слово íþrótt сузило сферу своего применения, превратившись в обозначение спортивных упражнений)»[[92]](#footnote-92).

Любопытно, что скальдическая тема весьма характерна для Елизарова:

Скатертью путь, складная песня скальда...

(«Одноместное сердце»).

Боги, скальды и берсерки,

меч пронзает чье-то сердце…

(«Рагнарек»).

Тор въ\*\*\*\* [ударит] тебе в рот!

Будет вместо Валгаллы

для тебя Сефирот!

(«Скандинавская мифологическая»).

И читала мне каждую среду

Нибелунгов и Старшую Эдду

(«Моя мать Ева Браун»).

Примеры можно умножить. Скандинавская тема возникает у Елизарова в очевидной связке с критически осмысляемым нацистским дискурсом. Но некое типологическоесходство с древнескандинавской литературой все же обнаруживается. Помимо особой формы субъектности («писатель и качок»), здесь можно говорить и о стратегиях авторской публичности: подчеркнуто атлетичный вид, длинные волосы, игра на струнном инструменте... «Русский скальд» – ярлык, прочно закрепившийся за Елизаровым в отечественной критике[[93]](#footnote-93).

Но главное, конечно, не это. Формальная усложненность многих елизаровских стихов может быть соотнесена со скальдической практикой сложения вис, которые нередко выполняли функцию поэтических вставок в прозаических сагах. Висы создавались по чрезвычайно сложным правилам и демонстрировали íþróttir их автора – поэтическую сноровку по аналогии со сноровкой физической или воинской. Главные особенность этой поэтики – прихотливое распределение внутренних созвучий и обилие кеннингов, перефрастических метафор[[94]](#footnote-94). Ср.:

|  |  |
| --- | --- |
| **Ст**аростью **ст**реножен,**ст**ал я *кл*ятой *кл*ячей,**уст** сверло **уст**ало,сл*ух* не и́дет в *ух*о(Эгиль Скаллагримссон, пер. С.В. Петрова[[95]](#footnote-95)). | **Шиза**́ фа**шиз**м**а** для **ш**л**и**ма**з**л**а** –ваша фран**шиза́**п*ар*фюма с*ра*ного! Н*акр*ыласьвся моя жиза́(Михаил Елизаров, «ГДЕ»). |

Основной же текст саг, напротив, синтаксически и стилистически оформлялся нарочито просто, передавая лишь сюжетную динамику без какой-либо психологизации и отвлечений, а подспудный трагизм описываемых событий (обычно это жестокая расправа, месть и т.п.) обычно никак не рефлексировался[[96]](#footnote-96). То же можно сказать о начальном этапе творчества Елизарова: его ранние рассказы, а также первые романы «Pasternak» и «Библиотекарь» представляют собой, по сути, литературные боевики с философским налетом, исполненные натуралистичных сцен рукопашного боя и резни ­– прямо как в исландских сагах[[97]](#footnote-97). Психологически и зачастую портретно персонажи почти не проработаны, на первый план, как и в сагах, выходят события, а не люди. Наконец, важнейшая для Елизарова тема Судьбы, о которой пойдет речь в свое время, это центральная тема и для скальдических сказаний.

Стихотворные висы, будучи инкорпорированными в сагу, маркировали кульминационные места повествования и придавали ему недостающий «лиризм», но связывались с сюжетом лишь ассоциативно. Отметим, что письменную фиксацию саги приобрели достаточно поздно, бытуя исключительно в устной традиции. Отсюда их синтаксическая простота: так текст проще запомнить; висы же обычно пелись. В подобных структурных отношениях, на наш взгляд, пребывают проза и песни Елизарова: последние, семантически и даже текстуально соотносясь с тем или иным эпизодом, все же довольно далеко отходят от них *как эмоционально-ассоциативное расширение нарратива.* Это не значит, что песни пишутся «по случаю» прозы или наоборот: все указывает на то, что это параллельные процессы, синхронизированные общей системой мотивов.

Конечно, сосуществование прозаического и стихотворного текстов в одном художественном целом – довольно древняя литературная форма и потому имеющая богатейшую традицию – от античных просиметронов, через «Новую жизнь» Данте, к «Доктору Живаго» Пастернака. Но для творчества Елизарова, как мы попытались показать выше, нам представляется наиболее релевантным именно скальдический интертекст.

# **Глава 5. ЧТЕНИЕ: АВТОР И БОГ**

*Прочел я больше книжек,*

*чем Дугин или Жижек.*

Михаил Елизаров «Имяславие».

Итак, проявленный сразу на нескольких уровнях конфликт (вернее, синтез) интеллектуализма и банализации становится центром елизаровского творчества. К каждому из членов этой оппозиции, в свою очередь, присоединяются другие мотивно-тематические комплексы. Так, к полюсу интеллекта примыкает постоянно звучащая тема литературы.Тексты Елизарова наполнены самыми разнообразными литературными реалиями: десятки названий книг, рефлексия по поводу прочитанного, критика современного литературного процесса, осмысление роли писателя в обществе и т.п. Самым важным мотивом становится *мотив чтения*. Героя Елизарова постоянно читают и рассуждают о прочитанном:

Дорогая, я не жадный чел,

просто много книжек я прочел

(«Проси!»).

В жалобной жизни

только грустные книги

(«Жалобная книга»).

В лирике, однако, мотив чтения чаще назван не прямо, а перефрастически – через длинные вереницы имен писателей или названий книг:

Немало было на земле мистических кидал:

Конфуций Бога не видал, а Лао Цзы видал!

Хоть каждый был на свой манер чувствителен и яр,

не видел Бога Сведенборг, а видел Бодрийяр!

(«Сектантская»).

В прозе же этот мотив становится одной из главных движущих сил повествования, прежде всего романного. В романе «Pasretnak» герои борются с демоном Пастором Наком (или, как говорят его адепты, «Богом нашим Живаго»), принимающим форму огромной бумажной птицы и символизирующим русскую книжную «духовность». Роман «Библиотекарь» весь построен на чтении как магической практике, влияющей не только на читателя и его ближайший круг, но и на судьбы целой страны. На последних страницах «Мультиков» герой с ужасом узнает себя в персонаже детской книжки 1976-го года. И, наконец, в «Земле» герой-могильщик учится метафизическим премудростям своей профессии по эпитафиям и философским книгам.

Книга у Елизарова – это своего рода прообраз реальности. Вероятно, мотив чтения становится для писателя языком автометаописания: так подчеркивается условность, искусственность всего происходящего в романе. Апогеем этой общей атмосферы искусственности становится тема Судьбы: герои то и дело различают ее знаки в окружающей действительности. Эти знания они получают обычно из читаемых ими книг. Однако судьбы героев предначертаны, потому что таков был план автора относительно них, и автор не пытается создать иллюзию естественности происходящего. Поэтому тема Судьбы – это один из способов репрезентации авторской воли в пишущейся им книге-вселенной.

Отсюда характерная для Елизарова связка между литературой и мистикой, мотив *сверхъестественной инспирации литературного творчества*: Автор романов не просто является, но, главное, осмысляет себя как всеведущую и чудодейственную силу, управляющую жизнями персонажей. Здесь Елизаров лишь обостряет общую направленность европейской литературы Нового времени: о писателе как о «втором Боге», создающем «вторую природу», говорит уже Жозеф Жюст Скалигер в 1561-ом году[[98]](#footnote-98). Любопытно, что схожая формула встречается и у Елизарова:

Бог –

вечноиграющий слог,

сам себя пишущий блог,

пролог и некролог.

Бог и Логос так похожи,

Бог добрее, Логос строже

(«Инициатическая»).

# **Глава 6. АГРЕССИЯ: НАСИЛИЕ И «ФАШИЗМ»**

*Взбешенный идиот в тайге ума*

*с размаху хлопнул заячьим треухом оземь.*

Михаил Елизаров «Кузина-смерть».

Если чтение примыкает к интеллектуальному полюсу, то к противоположному полюсу относится, наверное, самая подробно разработанная тема Елизарова – тема агрессии. В его песнях и прозе постоянно вершится насилие, которое может принимать самые разнообразные формы. «Нормой изображения мира», данной без какой-либо этической оценки, называет критик немотивированную агрессию елизовских критик[[99]](#footnote-99). Попробуем разобраться в структуре этой «нормы».

Во-первых, это брутальное *физическое насилие* одного человека над другим, явно выламывающееся из бумажного мира культуры[[100]](#footnote-100):

Я ему вогнал прямо в бок тесак –

детства моего артефакт.

Я иначе поступить не мог на филфак,

а за ним пришел катафалк

(«Шаманская»).

Насилие и мачизм становится нормой жизни, причем с самого детства. Герман Рымбаев из «Мультиков» попадает в новую компанию, где его тут же избивают; подростка принимают за своего, когда он отвечает обидчикам тем же. Даже тихому «кроту» Владимиру Кротышеву из «Земли» постоянно приходится отстаивать свои притязания в драках, в том числе и с родным братом. Значительную часть романов «Pasternak» и «Библиотекарь» занимают подробнейшие сцены сражений в лучших традициях trash fiction:

«Сокрушающим шипастым ударом в лицо свалили Пал Палыча. Ларионов, подобрав саперную лопатку, самозабвенно крошил поверженного врага, пока ему в спину по рукоять не вогнали нож.

Звонкий молот Иевлева подбросил в воздух обломки каски и розовые комья, похожие на разваренную свеклу.

Доброволец Буркина уселся в траву и начал деловито перетягивать обрубок руки, брызжущий кровью, как гильотинированная курица»

и т.д.

(«Библиотекарь»).

Напомним, что эта битва разворачивается между пенсионерами-букинистами – людьми, мало ассоциирующимися с такого рода времяпрепровождением.

Рука об руку с мотивом насилия идет комплекс мотивов *нетерпимости.* Ее объектами становятся самые разнообразные сексуальные меньшинства и неконвенциональные практики:

Пусть летят на ваши головы

убивающие стингеры!

Я хочу, чтобы все умерли,

чтобы умерли все свингеры!

(«Остановите свингер-пати»),

социальные группы (в основном либералы и феминистки) и национальности (в основном евреи, кавказцы и среднеазиаты). В связи с последним отчетливое звучание приобретает одна из самых проблемных елизаровских тем – тема фашизма. Собственно, за это Елизарова чаще всего и критикуют, начиная с дебютного романа: «В злобном – жлобском – романе “Pasternak” есть что-то фашистское; на черный юмор это не спишешь. Это только поначалу Елизаров кажется озорным остроумцем, младо-Сорокиным; ближе к финалу автор – угрюмый мракобес, сам, похоже, далекий от состояния полной вменяемости», – пишет Лев Данилкин, двумя годами ранее высоко оценивший елизаровские рассказы[[101]](#footnote-101). Когда второй роман Елизарова «Библиотекарь» получил премию «Русский Букер», и вовсе разразился скандал: писатель Александр Кабаков вышел из «букеровского» комитета со словами, что премировать «низкопробный фашистский трэш» – это позор[[102]](#footnote-102). Как своего рода ответ на эти обвинения, вероятней всего, была написана песня Елизарова «Маргинальный роман»:

И вы знаете, был резонанс!

Либеральная критика в трансе:

«Коммерсант», «OpenSpace» и «Афиша» напишут

про фашистский, е\*\*\*\* [представьте себе], ренессанс.

В целом в прессе вокруг Елизарова можно встретить десятки такого рода нападок. В 2014-ом году на автора даже было подано заявление в Генпрокуратуру РФ с жалобой на «реабилитацию нацизма» (отклонено). В последнее время, отмеченное жесткой идеологической сегрегацией русского литературного поля, эти споры вновь возобновились, хотя Елизаров и воздерживается от публичных оценок текущей политики РФ.

В наши планы не входит анализировать политическую позицию писателя; можно только констатировать явное влияние традиционализма (в основном через мамлеевскую доктрину «России вечной»), национал-большевизма (лимоновского толка), неосталинизма и просто мизантропии. Также излишне говорить и о том, как подобная идеология вот уже почти четверть века «завораживает» постсоветскую либеральную интеллигенцию, считающую все это – до поры – очередным изводом «постмодернизма» (как это было с Лимоновым, Прохановым, Прилепиным и т.п.) «Фашизм» Елизарова, на наш взгляд, все же стоит брать в кавычки: этот дискурс всегда подается в ироничном тоне. Хочется верить, что пресловутый елизаровский «фашизм» – это не более чем профанация русского либерально-публицистического штампа, без разбору клеймящего «фашистами» любых охранителей:

Врали общества отбросы,

что п\*\*\*\*\* [воруют] нефть единороссы,

что евреи-олигархи

доведут нас до анархии –

нужен русский бунт.

Фашисты! Подчеркиваю, так рассуждают только фашисты!

Е\*\*\*\*\* [эти плохие] фашисты!

Они рассуждают вот так.

Давайте, давайте мы всех расстреляем фашистов!

Мы всех расстреляем фашистов –

и сразу наступит ништяк

(«Антифашистская»).

Агрессия часто воплощается у Елизарова и в мотиве *воинственности.* Состояние войны всех со всеми, тотальная агональность – это основа елизаровской космогонии:

Страна и так обречена,

и всех спасет народная война!

Гибридная война!

Священная война!..

(«Селигер»).

Интересно, что на этой «священной войне» поэтический субъект нередко видит себя отказником:

Завыл предсмертно Фенрир,

погибли боги и закончился мир!

А я опять дезертир…

(«Рагнарек»),

 Я пытался уйти от войны,

от надежды и чувства вины…

(«Заяц несудьбы»).

Можно привести и другие примеры. Так в очередной раз проявляется основополагающий для Елизарова конфликт: война мыслится как общее дело, а творчество – как занятие одиночек. Стать настоящим воином, раствориться в безличной стихии силы у поэта никак не получается – он всегда «дезертир», отщепенец, слабак, как бы он ни пытался искоренить в себе эти заложенные в самой природе поэзии качества:

Я хотел стать орденом «Герой Беларуси»

на груди министра сельского хозяйства,

только в голове застряло слово «у\*\*\*\*» [ублюдок],

только обломали война да пандемия!..

(«Байрактар»).

Эта травмирующая коллизия подвигает осознавать войну не как реальную (и желанную) перспективу жизни, а как метафору какого-либо внутреннего состояния. Описанные в прозе Елизарова самые настоящие войны между тайными обществами – это вещественная экспликация, или, если воспользоваться термином риторики, гипотипоза, «духовной брани»: борьба «качка» с «писателем» внутри единого автора (особенно это справедливо для романа «Pasternak»). Но чаще всего основанием метафоры выступает любовь к женщине, вернее, отсутствие этой любви:

Умирает Тор и Один.

Ты ушла, и я свободен.

(«Рагнарек»).

Но мне больше не больно.

Да, я в целом доволен!

А мне надо всего-то,

чтобы завтра война и валюта – патроны,

и чтобы зима.

И тогда за обойму

к пистолету «Марголин»

я куплю твою нежность…

(«Нано-жизнь»).

Метафора «любовь → война», конечно, не нова для европейской поэзии – начиная, по крайней мере, с «Любовных элегий» Овидия («Всякий влюбленный – солдат, и есть у Амура свой лагерь…», I, 9), но в художественной системе Елизарова она начинает играть новыми красками и встраивается в уникальную систему мотивных отношений.

# **Глава 7. ЛЮБОВЬ: ТРИ ЛИКА БОГИНИ**

*Вот моя милая с пастью Анубиса –*

*если посмотришь, то заново влюбишься.*

*Милая, мил ли я для тебя?*

Михаил Елизаров «Комендант».

Любовный дискурс в творчестве Елизарова строится вокруг трех женских архетипов: женщины презираемой, женщины недоступной и женщины убивающей.

К презираемым женщинам относится целая галерея образов, связанных с мотивами физического недостатка и глупости, которые у Елизарова часто идут рука об руку:

Да что же за куры вы,

что за культуры уровень…

В общем, стройная и без горба,

но как так можно – баба без лба?

(«Баба без лба»).

 Что ж так бабы в округе глупы

да рябы...

(«Заяц несудьбы»).

В песенном творчестве такие женщины именуется не иначе как «бабами» или соответствующим обсценным аналогом на ту же букву. И в песнях, и в прозе эту роль выполняют доступные, сексуально раскрепощенные, но не обремененные интеллектом или не обладающие выдающейся внешностью женщины, чья сущность сводится к чистой физиологии (ср. одиозное: «А ты не женщина, ты просто человек с п\*\*\*\*\*!» из песни«Сталинский костюм»). Впрочем, этот образ, явно взывающий к архетипу блудницы, в художественном мире Елизарова имеет и свой «положительный» вариант: женщина, по-прежнему оставаясь презираемой, глупой и некрасивой, чем-то все же прельщает героя помимо его воли, и он начинает испытывать к ней не презрение, а бессильную злобу:

Сколько за жизнь повстречал я кобылок –

фотомоделей и киноактрисок?

А приглянулся мне чмошный обмылок –

максимум жопа и минимум сисек

(«Полюбил»).

Подобного рода мотивы, скорее всего, восходят к древним представлениям о «любовном заклятии», которое женщина, за которой почти в каждой культуре закрепляется бытовая магическая функция, может наложить на приглянувшегося ей мужчину. «Сопротивляющийся любовник» – довольно распространенный мотив саг, только уже не исландских, а ирландских, и ­– шире – всей кельтской культуры, из которой, к слову, родом знаменитый сюжет о Тристане и Изольде и любовном напитке[[103]](#footnote-103). Кроме того, сам архетип блудницы, как нередко пишут, по природе своей амбивалентен и включает в себя не только презираемую ипостась, но священную («храмовую», «сакральную»), которая могла прельщать мужчин помимо их воли[[104]](#footnote-104).

Добавим еще, что к комплексу мизогинических мотивов у Елизарова относится и нетерпимость к феминизму и женской гомосексуальности.

Второй женский архетип – недоступная женщина – представлен у Елизарова гораздо более подробно. Собственно, практически вся лирика, которую можно было бы определить как «любовную», проникнута у Елизарова этим образом. Недоступность женщины заключается в ее отсутствии – герой злится на виновницу этой разлуки, порой даже клеймит ее последними словами, но все равно сокрушенно любит ее:

Думал, что навсегда мы

и при любом раскладе,

будто бы в кинодраме

О Бонни и Клайде...

Наедине с печалью,

сломанный выключатель...

Я по тебе скучаю,

е\*\*\*\*\* [этакий] ты предатель!

(«Ростропович»).

Эта женщина обладает многими положительными чертами: она особенно красива, чиста, умна (или кажется таковой влюбленному) и представлена как самый важный для героя человек на свете:

Вернись обратно. Ты мне всрала́сь!

Мне так нужна любимая улыбка.

Я без тебя теперь как дохлый карась,

ну, или любая другая рыбка.

(«Ты мне всралась»).

Но есть в такой женщине и недостатки: чаще всего она описана как меланхоличная, хитрая, склочная и вспыльчивая, наказывающая героя своим уходом и подчас не способная на ответную любовь:

Просто та, что очень нужна,

никогда меня не любила…

(«Шаманская»).

Весь этот комплекс мотивов напоминают сразу два культурных сюжета. Первый из них – набоковская «Лолита»; с этим персонажем у елизаровской отсутствующей возлюбленной немало типологических и хара́ктерных сходств. Вспомним также ту часть романа, где Гумберт Гумберт разыскивает покинувшую его Лолиту, одержимый сразу и страстью, и нежностью, и обидой. Сравнение не выглядит особенно натянутым, если учесть, что Набоков – один из любимых писателей Елизарова. «Набоков принадлежит к числу тех немногих авторов, кого Елизаров регулярно перечитывает и у кого он учится», – замечает осведомленный критик[[105]](#footnote-105). В романе «Земля» знание «Лолиты» становится своего рода паролем-приглашением к интеллектуальной беседе:

«– Как говаривал писатель Набоков, сперва е\*\*\*\* [любить], потом уроки!.. Видишь, Володя, не ржут, подлецы! Потому что книжку не читали. <…>

– А я читал “Лолиту”, – деликатно подал голос Шайхуллин, обращая на себя всеобщее внимание».

Но все же наиболее важным нам представляется второй сюжет – трубадурский. Образ Прекрасной дамы (*прованс.* Domna) трубадуров прочно вошел в любовный дискурс европейской литературы, существенно изменившись за последние 800 лет, но все-таки некоторые трубадурские мотивы отчетливо слышны и в новейшей словесности. Domna трубадуров как женщина, обладающая разнообразными куртуазными добродетелями, репрезентировалась почти как бестелесное существо, контрастное падшей, телесной женской натуре (Femna). Сначала это противопоставление носило социальный характер (придворные утонченные красавицы противопоставлялись деревенским грубым простушкам), но потом было значительно расширено в психологическом плане. В отличие от доступной и часто презираемой Femnа, Domna должна быть обязательно удалена от влюбленного в нее трубадура – социально (через дворянство), психологически (через замужество) и порой даже географически. Трубадур воспевал свою Даму, подчиняясь сложнейшему кодексу высокой любви (Fin’s Amor), основанному на соблюдении внутренней и внешней меры (mezura). Целью Fin’s Amor было не обладание Дамой, но *переживание* длящегося опыта любви*.* Этот опыт включал в себя почти мистическое счастье (joi) при созерцании Дамы или при получении от нее «любовных наград» (merce, вплоть до высшей награды – адюльтера, вопреки сложившемуся представлению, весьма частому в трубадурской среде), а также тягчайших страданий, если Дама отвергает трубадура. В связи с этим комплексом переживаний обычно говорят о феодализации куртуазной любви: трубадур мыслится «любовным вассалом» своей Дамы (впрочем, придворный поэт, часто – выходец из обнищавших клириков, нередко был ее вассалом и в самом прямом смысле). Таким образом, Fin’s Amor – это любовь, перенесенная в сферу этикета, или, по Фуко, сексуальность, претворившаяся в эротизме[[106]](#footnote-106). Но не только этикет: фрустрированное чувство вытеснялось и в сферу музыкально-поэтического творчества. «Трубадурское художество», само по себе очень сложное, изысканное, насыщенное многими темными местами, осмыслялось как особая знаковая среда осуществления любви между поэтом и его Дамой[[107]](#footnote-107). Разумеется, все это носило характер культурной игры, интеллектуальной и литературной моды, а не действительных переживаний[[108]](#footnote-108).

Нетрудно найти мотивные переклички трубадурской и елизаровской лирики. Так, отголоски трубадурской «меры» (mezura), предполагавшей гармоничное развитие в поэте внешних и внутренних качеств, вполне различимы и в елизаровской этике «нормальности». Но главное, конечно, образы женщины. У Елизарова недоступная женщина противопоставляется презираемой, как Domna противопоставляется Femna; можно усмотреть и немало портретных и психологических сходств между этими женскими типами, разделенными многими веками.

Недоступная женщина обладает большинством «добродетелей», наиболее важных в этом художественном мире, но она также жестока и часто бесстрастна – это вызывает у героя мучительные переживания, схожие с переживаниями отвергнутого вассала. В этой связи у Елизарова реализуется типичный для трубадуров топос самоумаления:

Минуло сколько, а любовь иголкой колет же,

твое окошко меня манит огоньком.

Я вспоминаю: ты тогда училась в колледже...

А я как был, так и остался е\*\*\*\*\*\*\* [дурачком].

(«Маленький автобус»).

«Любовные» тексты Елизарова можно понять как своеобразные приношения Даме, исполненные «зон непрозрачного смысла», или, если воспользоваться старопровансальским словом, *сеньялей* – загадок и шифров; посредством творчества субъект постоянно стремится стать лучше и приблизиться с возлюбленной:

А я взял и определил в чем смысл,

разделил Логос на х\*\*\*\* [пустяк] и суть,

запилил мегаметаязыки –

для тебя, милая моя!

(«Гуманитарная»).

И, разумеется, игра: трубадуры точно так же профанировали культ Девы Марии, заменяя ее своей Прекрасной Дамой (что вызывало неизменное раздражение у догматиков), как Елизаров профанирует в своих словесных играх сакральный ритуал любви. Не стоит забывать, что старопровансальская поэзия существовала исключительно в виде песен, и в «трубадурское художество», помимо поэтических навыков, входило также умение играть на музыкальном инструменте; мелодии же для канцон и, соответственно, некоторые словесные ходы нередко заимствовались у трубадуров-предшественников – ситуация, чем-то напоминающая елизаровский ретро-бриколаж.

Еще раз подчеркнем, что речь идет не о сознательном заимствовании, но лишь о воспроизведении (но все-таки удивительно точном!) культурной «формулы». Корневой мотив трубадурской лирики – любовь к отсутствующей возлюбленной, «дальняя любовь» (l’amour de loin), как показывают сравнительные разыскания в этой области, вообще очень продуктивен. Отголоски этого мотива, коренящегося в библейском тексте (ср. 1Пет. 1:8) и дальше – в мифологической древности, можно обнаружить как в классических текстах (Сервантес, Гете, Байрон, Китс и др.), так и в самых, на первых взгляд, неожиданных местах – например, в тюремном фольклоре о «любви к заочнице»[[109]](#footnote-109). Творчество Елизарова и представляет собой одно из таких «неожиданных мест».

Между двумя намеченными выше типами женщин – презираемой и недоступной – в мире Елизарова существуют и переходные формы. Такова, например, Маша из одноименного рассказа, поначалу описанная как презираемая, с «бесполым лицом горбуна»; потом она инициирует свою смерть и таким образом становится как бы недоступной, и герой закономерно в нее влюбляется. Таким образом, лишь оставив героя, женщина, несмотря на все свои недостатки, становится желанной:

По улицам ходят хачи и менты,

но даже менты в целом лучше, чем ты!

С такою бабищей жить – полное днище!

Но отчего тогда так больно?

(«Лучше, чем ты»).

И, наконец, третьим распространенным женским типом у Елизарова выступает убивающая женщина. Ее основная функция – активно причинять мужчине физические и ментальные мучения (в отличие от женщины недоступной, причиняющей мучения пассивно – своим отсутствием). Нередко этот процесс заканчивается разрушением личности или жизни героя. Иногда черты этого образа проступают во вполне «земных» женщинах, которые, с поправкой на специфику елизаровского художественного мира, становятся своего рода femme fatale русской чернухи. Такова, например, женщина из баллады «Спутаться с женщиной мутной и гиблой», знакомство с которой ознаменовывает для героя начало конца его жизни: сначала он теряет квартиру, потом становится алкоголиком и наркоманом, заводит сомнительные связи и погибает «с перепоя» в детской песочнице; но и на этом его мытарства не заканчиваются: его прах в крематории остается невостребованным целый год. «Самая русская в мире история», – подытоживает автор.

Подобную роль в прозе Елизарова выполняют властные женщины, вершащие над героем физическое и психологическое насилие – например, москвичка Полина Робертовна из рассказа «Кэптен Морган», унижающая своего провинциального любовника (которого называет то «комедиантом», то «клоунессой Ириской», то «питоном брехливым») по любому мыслимому и немыслимому поводу (например, за то, что купил виски не «по акции» и т.п.)

За всеми этими бытовыми femme fatale, хотя это и не заявляется прямо, ощущается присутствие некоей нечеловеческой злой силы: так в профанном угадываются черты сакрального – мотив, свойственный для елизаровского понимания «потустороннего», о чем еще пойдет речь ниже. Но все же чаще убивающая женщина описана как явно демоническая сущность, как, например, в песне «Трехрукая Маша»:

Ты думаешь, я наркотой угашен,

как минимум не тверез,

раз верю в трехрукую девушку Машу –

суккуба моих грез?

И что мне сомненья пустые ваши!

Основа моих основ –

астральная дева, умертвие Маша,

богиня моих снов.

Далее «трехрукая Маша», за которой легко угадываются черты хтонического божества, вершит над героем настоящую экзекуцию: бьет его плетью, ногами, подвешивает к потолку и т.п., благодаря чему он постигает «эстетику ада, герметику рая и скрытую магию цифр». Это не что иное, как инверсия мотива вдохновения, в европейской культуре обычно связанного с Музой, гением как личным духом или ангелом-хранителем (напомним, что пушкинский «Пророк», также реализующий схожий мотив «божественной операции», вписан не только в библейский профетизм (ср. Ис. 6:6–7), но и в западную традицию гениальности).

Елизаровские женщины-мучительницы чаще всего становятся агентами потустороннего мира. В песне «Матрица» эту роль играет Тринити «с короткой стрижечкой и в черном платьице», открывающая герою страшную тайну распада СССР; в песне «Отель лето» – это умершая «отставная герла», навещающая героя и говорящая, что «еще не забыла» его; герой песни «В светлом а\*\*\* [потрясении]» обнаруживает себя на вокзале голодным и избитым, виной чему признается некая женщина, которую он «видел на картах Таро»; в песне «Комендант» женщина и вовсе принимает личину загробного бога с «пастью Анубиса».

Высшей точкой развития этого мотива становится отождествление женщины с самой смертью:

Сестра мне – жизнь, кузина – смерть моя,

с причудами игривая кузина. Кстати,

мы с ней договорились не таясь

всенепременно свидеться в кровати

(«Кузина-смерть»).

В этой многоликой «кузине-смерти», очевидно, стоит архетип Великой Богини. Систематическую разработку этого архетипа произвел в свое время еще знаменитый американский мифолог Джозеф Кэмпбелл. В частности, он показал, что исходный образ Богини Матери носил двойную, близнечную природу – Мать жизни и Мать смерти. В архаические времена Богиню по этой причине нередко даже изображали двухтелой или двухголовой. В целом же у Богини выделяются три функции: «дарить нам жизнь, принимать нас в смерти и вдохновлять нас, заставлять наш дух парить, побуждать к творчеству»[[110]](#footnote-110); со смертной же ипостасью Богини ассоциируются мотивы жестокого испытания, ночного сна, но и возрождения в новом качестве. Елизаров описывает своих демонических женщин очень похожим образом: не только как деструктивные силы смерти, но и как силы творческие, преображающие существо героя – в полном соответствии с основным мифом:

Когда ж не приходит трехрукая Маша,

из жизни уходит смысл:

герметика вся превращается в кашу

и рушится магия чисел.

Ужасные запахи, мерзкие звуки

меня предают огню.

И я задыхаюсь от лени и скуки

и просто несу х\*\*\*\* [чушь]

(«Трехрукая Маша»).

Нам представляется, что все три основных елизаровских женских типа – презираемая, недоступная и убивающая женщины – суть грани единого образа. Это хорошо объясняет мифологическая модель, применяемая к литературе британским писателем Робертом Грейвзом. Мы отдаем себе отчет, что мифологические построения Грейвза носят во многом дилетантский и паранаучный характер и привлекать их к анализу в качестве релевантного материала не следует. Теория Грейвза о динамике образа Богини нам важна типологически: в чем-то похожий сюжет мы наблюдаем и у Елизарова. Воззрения Грейвза о Триединой Богине сильно повлияли на оккультно-эзотерическую мысль XX века (особенно на так называемое викканство), а это среда, судя по многочисленным реминисценциям, довольно близка Елизарову:

Рисовали заклинанья

на оберточной бумаге,

репетировали Знанье –

мы с тобой были маги

(«Рисовали заклинанья»).

Так что популярные в известных кругах идеи Грейвза, основанные на свободном прочтении современной ему мифологии и антропологии, вполне могли стать одним из источников Елизарова.

Итак, Грейвз разрабатывает свою классификацию женских архетипов. Первый из них он отождествляет с богиней Гестией/Вестой и Девой Марией; это «прекрасная, нежная, верная, терпеливая, практичная, надежная, воплощающая мудрость» женщина, идеал патриархального мира.

У Елизарова мы находим только инверсию этого архетипа в образе презираемой женщины: писателя не интересует понятия верности, милосердия, заботы и т.п. Хотя порой – очень редко – следы этого образа и можно встретить в его романах. Такова, например, девушка Маша, персонаж романа «Земля», приходящая на помощь Кротышеву в трудных ситуациях и структурно противопоставленная главной убивающей женщине романа –Алине. Отметим, что мать героя также зовут Маша; то же имя нацарапано на лопате Кротышева, которой он копает могилы. Налицо заведомая многозначность этого имени, становящегося для Елизарова (вслед за «Машенькой» Набокова?) всеобъемлющим символом, особенно если учесть недоступную Машу из одноименного рассказа и хтоническую «трехрукую Машу». Грейвз связывает ипостась Весты с девственностью и ранней юностью, а ее полярную противоположность – Черную Богиню – со старостью. В этой связи крайне любопытно, что в «Земле» Маша предстает то как дурашливый ребенок, то как умудренная старуха: в ее лице как бы мерцают сразу несколько масок Богини.

Второй архетип по Грейвзу – Белая Богиня (Иштар, Анат, Эвридика и др.), дальний отголосок матриархальной цивилизации. Белая Богиня связывается с расцветом женского возраста и, в отличие от Весты, создана не для плоти, а для духа. Эту Богиню Грейвз отождествляет с Музой, то есть «личной богиней», вдохновляющей поэта на творчество; настоящие стихи, таким образом, мыслятся как обращенные в первую очередь к этой Музе, а уже через нее – ко всем остальным. Некоторые характеристики Музы, которые Грейвз выводит из анализа мифов и поэтических памятников, очень близко подходят к тому образу, что применительно к любовной лирике Елизарова мы называем недоступной женщиной: так, например, она может жестоко наказывать загордившегося поэта, лишать его своего присутствия и даже изменять ему. Одна из постоянных характеристик Музы состоит в том, что никто не в силах ее удержать.

Своего рода «тенью» Белой Богини становится Черная Богиня, главное предназначение которой – проводить поэта через муки, трансмутацию его существа; с этим связывается комплекс хтонических мифопоэтических мотивов. Она «больше, чем Муза» и приходит после нее, осуществляя полноту любви и знания[[111]](#footnote-111).

Еще раз подчеркнем, что, согласно Грейвзу, эти три архетипа являются составными частями единой Богини и проявляются поочередно: Веста (юность, нежность), Белая Богиня (зрелость, сексуальность), Черная Богиня (старость, мудрость). Примерно также и у Елизарова: презираемая женщина (анти-Веста) покидает героя и становится недоступной (Муза/Domna), ей на смену приходит женщина убивающая и открывает герою тайны бытия. Иногда эта динамика проявлена не только в романных персонажах-символах, но и в песнях: например, в песне «Рагнарек» после ухода возлюбленной появляется «валькирия в наркотическом делирии». Да и прямые отсылки к Грейвзу у Елизаров тоже не редкость:

Будь проклята ты, Гали мать,

что названа «Черной Богиней»!

Умеет она н\*\*\*\*\* [обмануть],

и Будда ее темно-синий

(«Поездка в Непал»).

или

Богово Богу, Белому Биму бело.

Под Аполлоном Диониса ждет Кибела.

Только дождется, враз обернется нефтью.

Нефть – это то, что они называют смертью.

(«Иницианическая»).

# **Глава 8. ПОТУСТОРОННЕЕ: ПРОФАНАЦИЯ И СУДЬБА**

*А у судьбы моей глаза навыкате*

*и неопрятная губа.*

Михаил Елизаров «Летела речка»

В целом практически вся елизаровская проза (и значительная часть песен) проникнута мотивами присутствия потустороннего, которое у писателя почти всегда либо хтонично, либо мортально. Все это дает повод критикам рассуждать о жанровой принадлежности этой прозы; чаще всего звучит определения «магический реализм» и даже «магический соцреализм»[[112]](#footnote-112). Отвечая на вопрос интервьюера, верит ли он в магию, Елизаров недвусмысленно говорит о своей причастности к этому миру: «Если я эти вещи чувствую и могу описывать, то, безусловно, в какой-то мере к ним причастен. Но никому не советовал бы в это погружаться. Потому что эта самодельная магия здорово затягивает»[[113]](#footnote-113). И действительно, многие тексты Елизарова обнаруживают глубокое знакомство автора с оккультными практиками – от теософии до телемы, от алхимии до сатанизма. Этот опыт, будучи претворен в литературе, не может не напоминать о Юрии Мамлееве, одном из литературных и экзистенциальных учителей Елизарова[[114]](#footnote-114).

Однако нас в этой части работы будет интересовать «потустороннее» не само по себе, а лишь как одна из инвариантных тем писателя. И воплощается эта тема в нескольких устойчивых мотивах: сакрализации, профанации, описании личного мистического опыта и прозревании знаков Судьбы.

Первый мотив – *сакрализация обыденного* – может быть хорошо описан ходячей цитатой из Федора Достоевского о том, что «фантастическое составляет самую сущность действительного»[[115]](#footnote-115). Примерно в этом же направлении мыслит и французский «Коллеж социологии», в частности, философ Роже Кайуа. В своей книге «В глубь фантастического» Кайуа разводит понятия «нарочной» и «подлинной» фантастики, понимая под первой лишь «результат игры, или пари, или эстетической теории»[[116]](#footnote-116), а под второй – не сам сюжет, а способ его репрезентации, основанный на «тревоге и разрыве» действительности[[117]](#footnote-117).

«Фантастическое» (потустороннее), выступает в романах Елизарова – вполне в духе Достоевского и Кайуа – не как самодовлеющая сила, внезапно обрушивающаяся на героев (напротив, герои сами, подобно мамлеевским «шатунам», старательно ищут этого опыта), но как некое мистическое основание привычной действительности:

Во́ поле, во́ поле, в нашем некрополе

мертвые хлопали, мертвые топали.

Тополи... Так шумят тополя

(«Комендант»).

Из простой паронимической аттракции рождается образ душ умерших как листвы на кладбищенских то́поля́х. Демоническая сущность может обитать в стихах Пастернака, а суперсила – в забытом соцреалистическом романе или ногтях девианта, человеческая судьба может быть предопределена воспитательным диафильмом или читанными в детстве сказками. На первый план выходит мотив *сомнения* в реальности происходящего: герои елизаровской прозы, часто пребывающие на грани безумия, часто склонны – на начальных порах – объяснять свои озарения аберрациями сознания или злой шуткой.

Отметим также, что современная культура выработала множество языков, сакрализирующих на первый взгляд обыденные вещи; к ним относится прежде всего городской фольклор[[118]](#footnote-118), например, детский (особенно жанр «страшилок»). Этим языком Елизаров охотно пользуется[[119]](#footnote-119) – таков, например, рассказ «Красная пленка». Друзья Любченев и Антипенко уже несколько лет борются с новенькими в их классе – им всегда удавалось от них избавляться. Но все изменилось с приходом новой девочки. Попытки ее обидеть и публично унизить оказываются бесплодными: девочка не просто остается в классе, но и становится любимицей классной руководительницы. Друзья уверены, что *нелюдь* (так ее стали называть друзья-хулиганы) – это абсолютное зло, рядом с которым «задыхается» даже висящий в классе портрет Брежнева. Друзья решают раздобыть загадочную красную пленку, позволяющую сфотографировать человека как бы без одежды – тогда опозоренная нелюдь неизбежно перевелась бы в другую школу, и Брежнев оказался бы спасен. Но из-за фатальной оплошности красная пленка попадает в руки нелюди, так что под ударом оказываются уже Любченев с Антипенко, а Брежнев все-таки «задыхается» – только не на портрете, а в реальности, о чем ребятам с прискорбием сообщают в школе. Антипенко, не пережив позора, кончает с собой, а Любченев многие годы проводит в своем тайном убежище – на чердаке. Так привычная застойная реальность начала 80-х годов (менее всего, кажется, подвигающая видеть в ней какую-либо «мистику») оказывается «разорванной» изнутри.

 Но, пожалуй, отчетливей всего мотив сакрализации звучит в последнем романе Елизаров «Земля». В этом романе, который в отличие от всех предыдущих работ писателя нельзя назвать явственной «магическим», присутствие «фантастического» и вовсе проявляет себя буквально по Кайуа – в случайных оговорках, тревожной недосказанности, мерцающей двусмысленности образов. В объемном тексте, посвященном смерти и кладбищам, мы ни разу не встретим ни привидений, ни оживших мертвецов, ни волшебных артефактов – только общее ощущение потустороннего, по ходу сюжета все настойчивей заявляющее о себе. Такова, например, сцена первого выезда Кротышева в качестве телохранителя похоронного агента Балыбина. В этом деле, как известно, нужно опередить конкурентов, а в случае чего – дать им отпор. Обратим внимание, что этот диалог с убитой горем вдовой-старухой происходит в виду совсем еще свежего трупа:

«Неожиданно и нервно зазвонил телефон. Балыбин молниеносно отреагировал:

– Анна Ильинична, вы кому-то из родственников сообщали о смерти Ильи Сергеевича?.. Нет?.. Тогда не отвечайте.

– Ну а как же?!

– Поверьте на слово, не поднимайте трубку. Это вас донимать собираются не очень порядочные люди.

– Какие еще люди, господи-и-и? – старуха капризно всхлипнула.

– Анна Ильинична, дорогая, просто отключите телефон хотя бы до вечера. Ради собственного спокойствия… У нас за все получается тридцать одна тысяча семьсот пятьдесят. Чтобы мы приступили к своим обязанностям, нужна только ваша подпись…

Телефон еще чуть потрезвонил и умолк. Повисла неказистая, полная какого-то еле слышного шумового мусора тишина – точно побежали по стенам тараканьи полчища».

Действия конкурентов с помощью использования фигуры саспенса и нескольких говорящих деталей представлены как вмешательство демонической силы.

Еще одним способом работы с темой потустороннего у Елизарова оказывается зеркальный сакрализации мотив – *профанация*: вещи и явления, которые традиционно облекаются в таинственный и возвышенный ореол, последовательно низводятся до уровня привычного, естественного, порой даже пародийного. Такова, например, грустная история «сатанистки-странницы» Ксении, рассказанная в песне «Сатанинская»:

«После мессы на капище местных спросила,

мол, остался осадок в груди:

– Раз магистр поклоняется черным силам,

х\*\*\* [почему] приехал на белой “Ауди”?

Серебром расшита дорога сутана

и бриллиантами украшен пентакль…

Разве так поможет Сатана нам,

если нет веры, а только спектакль?

И Сатана не помог! Его нет, Сатаны!

Ему искренне служат лишь дети да взрослые мрази,

что вещают с экранов о благе страны».

Применительно к прозе этот мотив чаще всего выражается в изображении самых разнообразных тайных обществ, без которых не обходится ни один роман Елизарова. Этот штамп готической литературы всегда переосмысляется в явно «карнавальном» ключе: в «Pasternak’е» верховная жрица (или Княгинья, как ее называют адепты) одной из таких сект оказывается самой обыкновенной старухой, в чьем кабинете висит привычный для русского поп-оккультизма «иконостас» из картин Рериха и фото Блаватской, которую герой в довершение всего путает с Крупской; в «Библиотекаре» тайные общества, постоянно устраивающие между собой кроваво-магические битвы, по преимуществу состоят из тишайших советских пенсионеров; в «Мультиках» логовом демонической сущности и ее свиты оказывается детская комната милиции со всей сопутствующей бюрократией; в «Земле» эту роль берет на себя загадочное общество «думателей смерти», описанное как типичный московский средний класс.

В целом это довольно распространенный сюжет современного фэнтэзи – от Пелевина до Лукьяненко. Впрочем, мотив «разоблачение тайного общества» довольно частотен и в ранней советской литературе; к эстетике Елизарова, на наш взгляд, ближе всего подходит рассказ Горького «Сторож» (1922), в котором сатанинская секта на поверку оказывается сборищем опустившихся «бывших людей», дворян. Разумеется, отдельные прецеденты встречались и в литературе и гораздо раньше– от знаменитой сцены масонской инициации Пьера Безухова в «Войне и мире» до антиклерикальных мотивов, пронизывающих все Средневековье – и даже до позднеантичных «развенчаний» эзотерических философских учений, как, например, в сатирической «Распродаже жизней» Лукиана Самосатского. В этом смысле елизаровские профанированные тайные общества вписываются в почтенную традицию. Важно, что мотив профанации – или критики «нарочной» фантастики, по Кайуа – нужен Елизарову для того, что оттенить центральный для его системы «магического реализма» опыт.

Таким опытом становится не следование той или иной оккультной доктрине (действительной или выдуманной), а *индивидуальное мистическое переживание* персонажа. Этот опыт в лучших традициях религиозно-мистической литературы всегда описан как уникальный, трудно передаваемый, не содержащий в себе, на первый взгляд, ничего специфически «фантастического», однако меняющий все естество созерцателя. Так построена сцена из романа «Земля», где юный Кротышев впервые чувствует свою связь с миром мертвых: во время ночного побега из детского лагеря через кладбище герой задерживается на могиле некоего Ивана Романовича Мартынова:

«Заросшая буйными сорняками, могила напоминала доброе, бородатое лицо. Оградки не было, я подошел вплотную к обелиску, стараясь не наступать на условный контур могилы: насыпь давно сровняло время.

<…>

И пока горела спичка, я переживал странное, очень тревожное (*sic!*) ощущение, точно я был яблочным воришкой, который прокрался в ночной сад и с размаху налетел на старика-сторожа – такого, который сначала взгреет крапивой, а потом уже насыплет полную кепку крыжовника…

Спичка лизнула жгучей болью кончики пальцев и погасла. В этот же миг я испытал резкий толчок в грудь, словно кто-то отпихнул меня, чтобы я не загораживал дорогу».

Содержанием подобного опыта в романах Елизарова почти всегда становится смутное ощущение *предначертанности собственной Судьбы*: герои осознают, что оказались на своем пути неслучайно и этот путь – хотят они того или нет – им придется пройти до конца (вот и «толчок в грудь» в цитате выше представлен в романе как первое направляющее действие Судьбы). Часто герои сопротивляются этому знанию, расписываются в собственной слабости или некомпетентности, но сверхъестественная сила и ее агенты наставляют их в осознании их предназначения. Ср. оформление центральных перипетий в судьбах елизаровских героев:

«Маргарита Тихоновна кротко улыбалась, заверяя, что сама судьба выбрала меня библиотекарем»

(«Библиотекарь»).

«– Нет, – отмахнулся старлей. – Не наша забота. В Детскую комнату!

– Ну, извини, Герман, – развел руками Усы Подковой. – Выходит, судьба твоя такая.

– Судьба… – повторил Сухомлинов и почему-то вздохнул»

(«Мультики»).

«Я смутно чувствовал себя покоренным – не Гапону, разумеется, а ситуации вообще, может, тому, что называют судьбой. От этого мне сделалось особенно тревожно (*sic!*)»

(«Земля»).

Из трех мифологем, апеллирующих к детерминации человеческой жизни – естественная причинность, теологическое Проведение и Судьба[[120]](#footnote-120) – к художественному миру Елизарова ближе всего подходит именно Судьба. Естественная каузальность в любом нарративном тексте невозможна по определению: такой текст объединен авторской волей, и в нем реализуются закон, сформулированный еще в Средние века: post hoc, ergo propter hoc (после этого, значит, по причине этого). «Эта формула могла бы стать девизом самой Судьбы, заговорившей на “языке” повествовательных текстов», – замечает Ролан Барт[[121]](#footnote-121), однако в классическом реалистическом романе такая «естественная» причинность событий успешно имитируется, в то время как Елизаров выносит на первый план мотив сверхъестественной предопределенности.

Категория Проведения тоже не применима к прозе Елизарова: она предполагает бытие как познание истины, соработничество божественного замысла и человеческой воли. Елизаровские герои не познают никакую истину, не приходят ни к какой цели: открываемые ими тайные знания о мироздании принципиально не полны и порождают еще больше вопросов.

Итак, больше всего к сюжетостроению романов Елизарова применима идея Судьбы: она определяет жизнь человека, но по сути своей непрозрачна, «слепа», познается частично и гадательно, потому что не содержит в себе никакой истины, которую можно было бы познать:

Сбережения выпросил,

всю родню мою выкосил,

поматросил и выбросил,

из своей арбы – Заяц несудьбы!..

(«Заяц несудьбы»).

Так рисованный персонаж интернет-комиксов 2000-х гг., всячески нарушающий планы людей на будущее, становится эмблемой несчастий лирического героя. К более традиционным[[122]](#footnote-122) образам Судьбы в разных культурах можно отнести «долю» (μοῖρα) греческой архаики, «случайность» (Τύχη) греческой классики, «необходимость» (fatum) римлян, средневековую астрологию, разнообразные материалистические теории социальной детерминации... В этот ряд входит и древнескандинавская культура. «Главная движущая сила в сагах – судьба. Только с учетом этого решающего фактора можно понять своеобразие саги как жанра», – заключает А.Я. Гуревич[[123]](#footnote-123), один из ведущих исследователей скандинавского Средневековья. Как мы уже старались показать ранее, для Елизарова крайне важен скальдический контекст. Соединение мотива судьбы как потусторонней силы и жанровых клише романа воспитания (становления) и составляет сюжетную специфику романного творчества Елизарова.

# **Глава 9. ИДЕАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ: ХОНТОЛОГИЯ И НЕБЕСНЫЙ СССР**

*Я любил Союз не за то, каким он был, а за то, каким он мог стать.*

Михаил Елизаров «Библиотекарь»

Если тему «потустороннего» и связанные с ней мотивы, в частности, мотив Судьбы, можно отождествить с сюжетной динамикой текста, то мотивно-тематический комплекс «идеального прошлого» лучше всего представить в контексте идиллического хронотопа или даже утопии, где любое действие как бы отменено. Идеальным прошлым, «золотым веком» в художественном мире Елизарова становится СССР, с распадом которого и начинается История и все дальнейшие злоключения героев.

Впрочем, в елизаровской сакральной историографии начальной травмой становится не столько момент распада страны, сколько смерть Брежнева, представленного как последний «настоящий» генсек. Эта смерть понимается как победа сил хаоса над силами порядка. Таков, например, сюжет песни «Господин Главный Ветер» (своим названием, что немаловажно, отсылающей к сказочной повести Каверина «Летающий мальчик» 1969-го года), адресатом которой выступает некая злая сила – типичная убивающая женщина – повинная в главных неудачах советского прошлого:

Всесоюзный с колоннами зал…

Даже диктор Кириллов сказал,

что печальнее не было вех –

это Брежнев вознесся наверх.

Он не смог пережить

то, что ты н\*\*\*\*\*\* [обманула] нас всех!

То же и в рассказе «Красная пленка»: девочка-нелюдь становится символической «убийцей» Брежнева, отравившей его школьный портрет:

«Андропов хохочет над нами. На этот хохот отовсюду приходят нелюди, число их множится, их некому остановить. Брежнев навечно усыплен в Кремлевской стене, и Родина обречена».

Выживший герой рассказа, Любченев, становится персонажем романа «Pasternak»; он помогает главному демоноборцу Льнову уничтожать злую силу и всегда носит с собой вырезанный из учебника химии портрет Брежнева.

Почему Брежнев? Помимо чисто исторического объяснения (смерть Брежнева, по существу, и запустила процесс распада СССР), уместно и объяснение биографическое: осенью 82-го года Елизарову было почти 12 лет, и он вполне может отождествлять конец «идиллии» своего детства с этим роковым для Союза событием. Как бы то ни было, именно двенадцатилетний возраст в елизаровской прозе выступает своего рода иницианическим рубежом:

«До двенадцати лет никто не называл меня Кротом, хотя кличка вроде бы валялась на поверхности – бери и дразни»

(«Земля»).

«Хорошо запомнился день рождения – двенадцать лет. Я тогда “е\*\*\*\*” в полном комплекте получил» [отец дарит сыну на день рождения право произносить матерные слова]

(«Стать отцом»).

«Мне было двенадцать лет, и меня именно что от\*\*\*\*\*\*\* [побили]. Не поколотили – это безобидное слово из лексикона гайдаровских дачных потасовок…»

(начало рассказа «Меняла»).

Еще, например, Алешка Разум (будущий «воспитатель» Рымбаева Разум Аркадьевич из «Мультиков») совершает первое убийство в двенадцать лет...

Впрочем, это число, помимо лично-психологических коннотаций, может иметь для Елизарова и некое чуть ли не нумерологическое значение. Так, в романе «Земля» кладбище, на котором работает Кротышев, занимает 12 гектаров; на обложке книги про захоронения, которую читает герой, изображено 12 трупов; одна из ритуальных контор, где Кротышев набирается опыта, располагается по адресу Орджоникидзе, 12; в институт «думателей смерти», куда в конце концов попадает Кротышев, набирается 12 абитуриентов; не говоря уже о часто упоминаемом времени суток – 12 ночи… Подобные закономерности прослеживаются и в других текстах.

Но вернемся к нашей основной теме. В художественном мире Елизарова СССР представлен не как историческое, а как мифологическое государство, которое обычно называется «небесным» (видимо, по аналогии с августиновской дихотомией града земного и града Божьего, многократно преломленной в русской религиозной философии, вплоть до новейшей):

«Земной СССР был грубым несовершенным телом, но в сердцах романтичных стариков и детей из благополучных городских семей отдельно существовал его художественный идеал – Союз Небесный», –

рассуждает герой «Библиотекаря» Алексей Вязинцев, чуть ли не дословно повторяя слова самого Елизарова из ряда интервью. Так, по словам автора, «Союз Небесный» представлял собой не что иное, как «метафизический опыт цельности»[[124]](#footnote-124); соответственно, распад этой цельности повлек за собой не только социальную, но и метафизическую катастрофу. Время-пространство постсовесткой России превратилось в загробный хронотоп – поле брани между верными хранителями небесного света и силами тьмы. Эта идея так или иначе проявлена почти во всех прозаических текстах Елизарова, но отчетливей всего сформулирована в последнем романе «Земля»:

«…нынешнее российское государство обретается в трупе СССР. Смерть клиническая, историческая, политическая, смерть личности – все набор метафор. Да и смерть сама по себе – чистая метафора. Но при этом Советский Союз действительно умер, а те, кто его населял, поневоле очутились в его загробном пространстве», –

поучает Кротышева его девушка Алина. В таком мировидении усматривается отчетливое гностическое основание. Ссылки на гностическую мифологию довольно часты у Елизарова:

Надо было, имманентно не сса,

оставаться в рамках гнозиса.

Так что если ты, брат, не архонт,

если можно взять тебя на понт,

то придет к тебе чеченский гештальт,

чтоб свой логос погружать в перистальт

(«Гностическая»).

Впрочем, здесь Елизаров лишь обостряет один из устойчивых сюжетов литературы последних десятилетий (поляризация Добра и Зла, идея решительной битвы и т.п.), в которой некоторые культурологи усматривают «гностическую доминанту»[[125]](#footnote-125).

С другой стороны, идея мерцающего присутствия умершей цивилизации в современности отсылает и к так называемой *призракологии* (собств. хонтологии, где англ. haunt означает «призрак»). Интересно, что модный в новейшем искусстве дискурс, анализирующий «существование несуществующего» и связанные с этим формы ностальгии, изначально был разработан французским философом Жаком Деррида применительно к парадоксальному бытию идеи коммунизма «после коммунизма». Среди прочего, Деррида говорит об особой роли электронных медиа как среды проявления «призрака»[[126]](#footnote-126). Так и у Елизарова: в песне «Господин Главный Ветер» знаменитое телеобращение о смерти Брежнева становится своего рода «призраком» прошлого; как и «положено» в таких случаях, техника начинает сбоить, а картинка таинственно мерцать, «Кириллов» же говорит несколько не свойственные для советского ТВ вещи:

В телевизоре плавает рябь…

Или это дорожная хлябь?

А Кириллов сказал, что, скорбя,

он бы точно от\*\*\*\*\*\* [ударил] тебя.

Какие мотивы связаны у Елизарова с идеей восстановления «советской плеромы» / бытия коммунистического «призрака»? Прежде всего духовный *реваншизм* и *ресентимент*, уничтожение демонических сущностей, поселившихся в либерально-интеллигентском дискурсе и искусстве:

Вот бы справить мне костюм себе из Сталина.

Из мистического тела, тверже стали, на!

Сапоги и галифе, да в белом кителе,

и летать бы в нем быстрее истребителя

(«Сталинский костюм»).

 Впрочем, наиболее обскурантистские формы такой борьбы последовательно деконструируются в постмодернистском духе, а на первый план выходит, как нам уже доводилось писать, образ метафизического отказника-одиночки, занятого больше собственной Судьбой (и любовными драмами), чем судьбами страны. В этом смысле творчество Елизарова полностью лишено пафоса победы и героического оптимизма (что, по нашим наблюдениям, ставит в тупик его наиболее патриотичных поклонников):

 Повсюду крамола, повсюду измена.

Поставить хотят они нас на колени.

Чужие законы, чужие скрижали –

они этот день как могли приближали.

Неужто придется сменить нам тональность,

и гордая наша погибнет ментальность,

и Родины нашей прекрасные дали?

Нельзя п\*\*\*\*\*\* [потерять] их!..

Нельзя п\*\*\*\*\*\* [потерять] их!..

Но мы – п\*\*\*\*\*\*\* [п о т е р я л и]

(«Советская»).

 Далее следует тема из «Дня Победы» Давида Тухманова.

# **Глава 10. РОМАН «ЗЕМЛЯ» И АЛЬБОМ «КУЗИНА-СМЕРТЬ»: КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ И МОТИВНОЕ ЕДИНСТВО**

*Все что спел сейчас, это я выдумал,*

*вся моя песня – макет.*

Михаил Елизаров «Несуществующая песня».

Следующая глава посвящена не инвариантным, а конкретно-текстуальным мотивным перекличкам прозы и лирики Елизарова, выявленным нами на материале последних на сегодняшний день романа «Земля» (2020) и альбома «Кузина-смерть» (2021).

Роман «Земля» и песни «Кузины-смерти» написаны примерно в одно время и связаны общей тематикой. Помимо очевидной темы смерти, в обоих произведениях функционируют и другие общие смыслы.

Основное время действия романа – так же, как и большинства песен альбома – разворачивается зимой. Точкой отсчета становится конец осени:

И с ближних крыш обрушилась зима,

похоронив хроническую осень

(«Кузина-смерть»).

Завязка романа, переезд Кротышева и его начало его похоронной карьеры, также соотносится со второй половиной ноября. И в романе, и альбоме зима представлена как время смерти, а конец осени, стало быть, как «время-на-пороге» – время инициации.

Также альбом и роман объединены общим хронотопом – постсоветское пространство, метафизически осмысленное как «посмертие» СССР. Наверное, поэтому, в «Земле» так настойчиво повторяется мысль о том, что на кладбищах смерти нет – видимо, потому что она есть «везде». Подчиняясь этому замыслу, самые обыденные приметы городского ландшафта начинаю наделяться мистическим значением:

Мое сердце – окошечко с видом на пустошь,

на которой однажды откроют «Макдак»

(«Кузина-смерть»).

В романе «Земля» «Макдональдс» тоже наделяется отрицательными коннотациями, становясь знаком чужого, опасного, несоветского, например:

«– Может, в “Макдоналдс”? – наобум предложил я, заметив его желтую литеру. – Там кофе вроде нормальный, и не дорого…

–Ты че?! – Никиту аж передернуло. – “Макдоналдс” под чеченами!»

В прочем, в альбоме можно найти не только намеки на мортальность постсоветской России, но и прямые декларации:

Я комендант места мемориального,

все у нас вместо и мимо реального.

Мнимы границы территориального –

у нереального тут ареал

(«Комендант»).

Таким комендантом, то есть надсмотрщиком над смертью, в романе становится Владимир Кротышев. Одна из основных черт его характера – неуверенность в себе, поэтому герой то и дело пытается произвести впечатление сильного и умного человека, хотя чтение дается ему с явным трудом. Главный его страх – страх показаться идиотом:

«Принялся за чтение и оторопел. Учебник безжалостно унижал меня каждой строчкой. Вроде бы понятные по отдельности слова вместе не складывались в смысл. Я чувствовал себя кромешным идиотом».

Или:

«Лучше бы мне было вообще сюда не приходить, чтобы не выглядеть полным идиотом, который битый час таскался как хвостик за Гапоном и его свитой, а потом промямлил свое “нет”».

Другими словами, несмотря на свою избранность и мистическое дарование, Кротышев в душе считает себя недостойным такой Судьбы, ср.:

Взбешенный идиот в тайге ума

с размаху хлопнул заячьим треухом оземь

(«Кузина-смерть»).

Интересно, что довольно редкостным словом «взбешенный» Кротышев называется в романе дважды:

«Взбешенный глумливым хохотом бродяг, я нанес прямой удар, от которого Леша не увернулся»; «взбешенный, я взялся набирать ему гневное смс, но в итоге ничего не отправил».

Мотив неуверенности в себе связывается с такими инвариантами елизаровского мира, как *чтение* и *нормальность.* В первом случае страх героя вызван невозможностью понять написанное в учебнике по философии, и нехватка интеллектуальных ресурсов оценивается как унизительное состояние. Во втором – гордость героя задета тем, что он рискует показаться «немужественным» перед новым работодателем. Кротышев пытается соединить в себе стереотипное мужское поведение с высоким интеллектом, физическую силу с начитанностью, но удается ему это только к концу книги.

Это двоение передает и речь основных персонажей, перенасыщенная обсценными присказками. Те, кто знает большее количество таких рифмованных «мудростей», и становятся лидерами группы. В остроумии состязаются брат героя Никита и владелец похоронного бизнеса Гапон, выясняя таким образом отношения при коллегах и подчиненных. Гапон демонстрирует свою власть, осыпая окружающих унизительными прибаутками, и Кротышева «спасают» только его остроумные ответы:

«Иваныч же с холодным бешенством в глазах проговорил:

– Аркадий, х\*\*\*\* [чего] ты перед этим п\*\*\*\*\*\*\* [малышом] распинаешься?

Я вложил в голос максимум расслабленной язвительности:

– Х\*\*\* – в Туле! – Кстати вспомнилась присказка сержанта Купреинова. – А тут Загорск!

– О-о! Четкий ответ пацана! – Гапон одиноко засмеялся, хлопнул меня по плечу».

В песнях Елизарова, и не только из рассматриваемого альбома, довольно много подобных языковых игр. Но в «Кузине-смерти» они приобретают чуть ли не концептуальное значение:

«Друга нашел – н\*\*\*\* [к черту] пошел!»

Присказка – это не сказка

(«Кузина-смерть»).

Итак, физическая сила становится пропуском в мужской коллектив, а остроумие и чувство юмора позволяют занять в таком коллективе главенствующую роль – еще одно преломление двоящегося елизаровского субъекта («писателя и качка»).

Как мы показали ранее, агрессивность – характерная черта елизаровских героев. Кротышев постоянно участвует в драках, какое-то время работает телохранителем при похоронном агенте и запугивает конкурентов и т.п. Однако агрессивность героя всегда совмещена с ранимостью в интимных вопросах. Такое противоречие проявляется и в самой стилистике елизаровских песен, совмещающих предельную грубость с трогательным лиризмом. Можно даже сказать, что в образе Кротышева воплотился сам дух творчества Елизарова.

Героя ведет Судьба: с самого раннего детства его принадлежность к миру мертвых определена. Проводниками же в этот мир становятся женщины: бабушка Тося, обладательница игрушечного кладбища Лиза-Лида и, конечно, возлюбленная героя Алина – все это один тип убивающей женщины, в подробности представленный и в альбоме «Кузина-смерть», начиная с его начальной одноименной песни:

Сестра мне – жизнь, кузина – смерть моя,

с причудами игривая кузина. Кстати,

мы с ней договорились, не таясь,

всенепременно свидеться в кровати.

Это противопоставление «кузины-смерти» пастернаковской «сестре-жизни» находит воплощение и в романе: «мертвая», по ее собственным словам, Алина и подруга героя Маша, медицинский работник, что само по себе относит ее к полюсу жизни.

Однако романтические отношения возможны только с «мертвой» Алиной – ее встречи с Кротышевым поначалу происходят только по ночам в ее кровати (правда, все-таки «таясь» – в тайне от ее парня, брата Кротышева – Никиты). Алина и правда женщина «с причудами»: ее тело все покрыто татуировками, она наизусть цитирует философские книги, ярко одевается и даже слышит зов «ноосферы смерти». Алина подчиняет себе героя, манипулирует им, сочетая в себе страстность и холодность, нежность и грубость. Ее любовь к Кротышеву – игра, дающая возможность ощутить власть над партнером:

А в ментальной тайге все беснуется мой визави,

меховой идиот.

А она ему шепчет с вершины своей нелюбви:

«Потерпи, все пройдет».

(«Кузина-смерть»).

Кротышев живет перманентным страхом расставания, от одной ссоры к другой:

Все на свете уже были ссоры,

мордобои, слезы, крики, споры,

но настолько е\*\*\*\*\*\*\* [ненормальной] ссоры

не было еще!

(«Е\*\*\*\*\*\*\* [ненормальное] счастье»).

Герой постоянно сомневается во взаимности своих чувств к Алине. Интересно, что в еще одной песни «Кузины-смерти», где появляется образ демонической женщины, присутствует схожей мотив неуверенности:

Вот моя милая с пастью Анубиса –

если посмотришь, то заново влюбишься.

Милая, мил ли я для тебя?

(«Комендант»).

Образ Алины соотносится и с другим персонажем альбома – «Зайцем несудьбы», который, вопреки своему сетевому прототипу, описан как единственная в своем роде, но опасная красавица:

Что ж так бабы в округе глупы

да рябы... Заяц несудьбы!

Он красивый, как Моника,

где-то плачет гармоника…

(«Заяц несудьбы»).

 «Она как ребенок, который переоделся в костюм зайчика и хочет, чтобы все взрослые считали его зайчиком», – говорит герой об Алине.

Однако куда чаще эпитет «заячий» связан с братьями Кротышевыми, старшим Никитой и младшим Владимиром. Так, челка Никиты сравнивается с заячьим хвостом, который он сбривает после того, как начинает встречаться с Алиной. Фразой «Надоело зайцу бояться» мать подбадривает Владимира в детстве – и именно эти слова он вспоминает, решаясь сказать об увольнении Алине. Это цитата из «Сказки про храброго Зайца – длинные уши, косые глаза, короткий хвост» Д.М. Мамина-Сибиряка. Заяц в этой сказке, в числе прочего, говорит: «И волка не боюсь, и лисицы, и медведя – никого не боюсь!» Любопытно, соотносятся ли эти хищники с персонажами елизаровского романа?

При знакомстве Владимира и Алины ее голос сравнивается с голосом лисы:

«– Вообще-то, меня зовут Эвелина. Но Алина мне больше нравится... – произнесла нежно, вкрадчиво, как лиса из сказки.

Я чуть коснулся ее пальцев и побыстрей отдернул руку…»

Но не только голос указывает на лисью натуру Алины. Брови ее похожи на «собольи шкурки», улыбается она «ослепительным оскалом» (ср.: «Ты ж моя милая с пастью Анубиса»), у нее алый рот и красные ногти, а ступни «длиннопалые». Неуверенные в себе, но храбрящиеся братья Кротышевы и хищная и хитрая Алина, манипулирующая ими обоими, действительно, напоминают сказочных зайцев и лису. Впрочем, автор дает братьям фамилию, связанную не с зайцем, а с кротом – видимо, чтобы не быть слишком буквальным.

Имя Алина также может намекать на лису Алису из сказки о Буратино. На такой ассоциативный ряд наталкивает описание ее одежды в сцене их знакомства с Владимиром Кротышевым: «Футболка с растянутыми, долгими, как у Пьеро, рукавами». Также напомним, что в романе постоянно повторяется мысль об услышанных в детстве сказках как «ключе» к человеческой судьбе. Кротышеву-младшему в детстве, разумеется, читают «Приключения Пиноккио» (в которых, впрочем, нет никакой лисы Алисы, как в позднейшей переработке Алексея Толстого – еще один пример «шифра», как и в случае с кротом). То же и у самой Алины: в детстве, прося у бабушки рассказать сказку, она ожидает «как всегда, что-то детское: про зайчика и лисичку, гусей-лебедей, Буратино», но вместо привычных сказок слушает мрачные истории про смерть, и сама позже превращается в воплощенную «смерть» для своих возлюбленных.

Кроме зайцев и лис, для анималистического кода романа важны и другие типично сказочные животные. Так, например, волк появляется в связке с фигурой отца Кротышевых:

«Отец точно волк выволок из шкафа и “задрал” мамину каракулевую шубу, которую сам же ей подарил месяц назад»

Маша, антипод лисы-Алины, сравнивается то с медведем

«– Благодарствуйте… – степенно произнесла Маша. – Я не знаю, зачем так говорю. Мне самой смешно… Ой, вы прямо Самсон, раздирающий пасть забору! Я бы уже смогла пролезть! И застрять, как глупый медведь…

– Что за медведь? – веселясь, спросил я.

– Сказочный. Которому хитрый мужик лапу в пне защемил»,

то с коровой:

«– Маша, а ресницы у вас… у тебя настоящие? – спросил первое, что пришло в голову, чтоб объяснить мое невежливое разглядывание.

– Свои, конечно, – она вздохнула. – Когда маленькая была, ужасно переживала, что такая буренка».

В обоих случаях для описания персонажа использованы хоть и неповоротливые, но в целом положительные сказочные герои (в русских сказках медведи, в отличие от волков и лис, обычно дружны с зайцами).

Помимо мортального, любовного и сказочного дискурсов в романе выделяется и образ слабого отца – он отражен в таких песнях «Кузины-смерти», как «Папарацци» и «Слэшер». И, наконец, пронизывающий всю «Землю» мотив чтения философской и оккультной литературы находит свое соответствие в песнях «Инициатическая» и «Имяславие» – настоящих каталогах эзотерических книг и идей. Таким образом, последовательное сравнение текстов двух практически синхронно вышедших текстов Елизарова – прозаического и лирического – показывает их тесную (концептуальную, мотивную и лексическую) взаимосвязь, что только подтверждает нашу гипотезу о цельности этого художественного мира, основанного, помимо постмодернистской игры, и на вполне определенной авторской воле.

# **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

 Отмеченное известным влиянием постмодернизма, творчество Михаила Елизарова существенно выходит за рамки этого метода. Причин этому может быть несколько. Во-первых, совпадение елизаровской стратегии субъектности с некоторыми установками постконцептуализма. Во-вторых, влияние жанровых механизмов «метафизического реализма», предполагающего работу с жестко детерминированным магическим мировоззрением. В-третьих,

установка на некритичное воспроизведение культурных мифов и формирование собственной области «сакрального». Постмодернизм остается важен автору не как всеобъемлющая творческая модель, а как стилевой метод, чем дальше, тем больше уступающий место другим.

Творчество Михаила Елизарова, как прозаическое, так и песенное, представляет собой единый смысловой и структурный континуум. Центром этого художественного мира становится не подвергаемая сомнению авторская воля, которая то и дело проявляется в сквозном для писателя мотиве Судьбы. Эта воля подчиняет себе все остальные персонажные «воли», превращая их из полноправных акторов нарратива в собственные психологические и речевые маски.

Главная интенция елизаровского романа – «анти-полифоническая». Из этого следует, что тексты писателя образуют более-менее стройную систему со своим набором неизменных структурных элементов (инвариантов).

 Авторская воля, инстанция вкуса, которую мы называем сверх-автором, выражает себя в особом типе двоящегося субъекта – интеллектуала и «человека из народа» сразу. Вокруг этого диалектического конфликта и выстраивается вся система мотивно-тематических инвариантов. Нам удалось выявить и описать следующие из них:

1. Тема детства, воплощающаяся в мотивах отсутствия отца; слабости отца (отчима); инициации старшим (как правило, бабушкой); отклоняющегося поведения ребенка.
2. Тема, вернее, проблема нормального/ненормального. Мотивы: психологическая банализация; следование кодексу поведения мужских союзов (дворовых, армейских, тюремных и проч.); фиксация на физической форме; психическая болезнь и ее преодоление.
3. Тема литературы. Мотивы: чтение; литературный быт; сверхъестественная инспирация творчества.
4. Тема агрессии. Мотивы: физическое насилие, противопоставляемое миру культуры; воинственность; комплекс гомофобских, шовинистических и мизантропических мотивов.
5. Тема любви. Мотивы: воспроизведение трех женских архетипов, а именно презираемой, недоступной и убивающей женщин, а также связанных с ними устойчивых предикатов (мизогиния, служение, перерождение).
6. Тема потустороннего. Мотивы: сакрализация обыденности; профанация фантастического; получение личного мистического опыта; прозревание знаков Судьбы.
7. Тема идеального прошлого. Мотивы: мифологизация СССР; репрезентация постперестроечной России как пространства смерти; борьба прошлого с настоящим («мистический реваншизм»); хонтологические мотивы.

Все из заявленных инвариантных тем и воплощающих их инвариантных мотивов, разумеется, могут быть подробно раскрыты, что мы и попытались предпринять в этой работе. Это описание художественного мира Елизарова – насколько мы можем судить, пока единственное в своем роде – не претендует на исчерпывающую полноту, но, судя по всему, более-менее отражает действительное положение дел.

Этот мотивно-тематический тезаурус мы составили и на материале песенного творчества Елизарова, представляющего собой, как мы попытались показать, своего рода лирическое расширение его прозы – другими словами, перевод связанных мотивов в свободные. Хотя о какой-либо иерархии между прозой и поэзией Елизарова говорить сложно – скорее всего, речь идет о параллельном существовании двух типов высказывания. В этом нас убеждают и результаты конкретно-текстуального сравнения песен и прозы: совпадают не только инвариантные мотивы, но и порой даже конкретные словоупотребления, вплоть до неочевидных.

Кроме того, мы попытались выявить и проанализировать некоторые характерные для писателя литературно-исторические формулы, как то: античная метафора «любви как войны», трубадурские мотивы любовного служения, архетип Великой Богини, представление автора как «второго Бога», элементы гностической мифологии и др. В ряде случаев, как, например, в случае со скальдической теорией «навыка», объединяющей литературные и физические достоинства поэта, нам счастливо удалось доказать не только типологическое сходство, но и вполне сознательную преемственность.

Выражаю надежду, что в этой работе мне удалось не только показать сущность той литературной игры, которую вот уже почти четверть века ведет один из самых заметных современных российских авторов, но и, скажем так, продемонстрировать ее.

# **ЛИТЕРАТУРА**

**Источники художественных текстов:**

1. Елизаров М. Ногти: [повести, рассказы]. М: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. 489 с.
2. Елизаров М. Pasternak: [роман]. М: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. 315 с.
3. Елизаров М. Красная пленка: [рассказы]. М.: Ad Marginem, 2005. 239 с.
4. Елизаров М. Библиотекарь: [роман]. М: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. 380 с.
5. Елизаров М. Кубики: [рассказы]. М.: Ad Marginem, 2008. 223 с.
6. Елизаров М. Мультики: [роман]. М: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. 269 с.
7. Елизаров М. Бураттини [сборник эссе]. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. 288 с.
8. Елизаров М. Мы вышли покурить на 17 лет…: [рассказы]. М: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 253 с.
9. Елизаров М. Земля: [роман]. М: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. 781 с.

**Интервью:**

1. Елизаров М. «В чернуху не играю…». Известный писатель отвечает на вопросы наших корреспондентов // Завтра. 2007. 31 октября. С. 3–4.
2. Елизаров М. «Букер – это просто случайность, о причинах которой мне неинтересно задумываться» // Дети Ра. 2009. №9. URL: https://magazines.gorky.media/ra/2009/9/mihail-elizarov-buker-8211-eto-prosto-sluchajnost-o-prichinah-kotoroj-mne-neinteresno-zadumyvatsya.html (дата обращения 10.05.2023).
3. Елизаров М. «Шансонье из хтони» // Завтра [29.02.2012]. URL: https://ru-elizarov.livejournal.com/253839.html (дата обращения: 10.05.2023).
4. Елизаров М. «Для меня Родина – Советский Союз». Интервью Сергею Аксенову // Свободная пресса [04.01.2017]. URL: https://svpressa.ru/society/article/163723/ (дата обращения: 10.05.2023).

**Исследования общего характера.**

1. Авдеева А.А. Авторская песня как средство развития познавательных интересов школьников-подростков на уроках музыки: автореф. дисс. … канд. пед. наук/. М., 1999. 16 с.
2. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. 448 с.
3. Аверинцев С.С. Судьба // Собрание сочинений. София – Логос. Словарь. К.: ДУХ I ЛIТЕРА, 2006. С. 404–410.
4. Агамбен Дж. Профанации. М.: Гилея, 2014. 113 с.
5. Алексеева Л.Н. Музыкально-поэтические особенности советской эстрадно- массовой песни 60-70-х гг.: автореф. дис. … канд. иск. наук. М., 1980. 26 с.
6. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 196–238.
7. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 543 с.
8. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 томах. Том 2. М.: Русские словари, 2000. С. 6–175.
9. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. 483 с.
10. Бем А.Л. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы АН, 1918, т. 23, кн. 1. СПб., 1919. С. 225–245.
11. Бирюкова С.С. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: автореф. дис. … канд. иск. наук. М., 1990. 24 с.
12. Веселовский А.Н. Определение поэзии // Русская литература, 1959, №3. С.  89–123.
13. Вицаи П.Т. Авторская песня на занятиях по русскому языку со студентами-филологами Венгрии (на материале творчества В. Высоцкого): автореф. дис. … канд. пед. наук. М., 1997. 16 с.
14. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература», 1993. 304 с.
15. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. О стихе. О стихах. О поэтах. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 478 с.
16. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха М.: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
17. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 416 с.
18. Грейвс Р. Мамона и Черная Богиня. Екатеринбург: У-Фактория; М.: ACT, 2010. 160 с.
19. Гройс Б.Е. Дневник философа. Париж: Беседа – Синтаксис, 1989. 235 с.
20. Гуревич А.Я. Время, судьба, миф и история в саге // Избранные труды. Средневековый мир. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 307–341.
21. Гуревич Е.А., Матюшина И.Г. Поэзия скальдов. М.: РГГУ, 1999. 752 с.
22. Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Logos-altera, издательство «Ессе homo», 2006. 256 с.
23. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. 512 с.
24. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты—Тема—Приемы—Текст. / Предисл. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1996. 344 с.
25. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 280 с.
26. Кузьмин Д. Постконцептуализм: Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение, 2001, № 4. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts#2 (дата обращения: 10.05.2023).
27. Кукулин И. Every trend makes a brand // Новое литературное обозрение, 2002, № 4. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2002/4/every-trend-makes-a-brand.html (дата обращения: 10.05.2023).
28. Куоллз-Корбетт Н. Святая проститутка: Архетип вечной женственности. М.: Независимая фирма «Класс». 208 с.
29. Кэмпбелл Дж. Богини: тайны женской божественной сущности. СПб.: Питер, 2019. 304 с.
30. Левина Л.А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: эстетика, поэтика, жанры. автореф. дис. … док. филолог. наук. М., 2006. 44 с.
31. Мейлах М.Б. Язык трубадуров. М.: Наука, 1975. 240 с.
32. Мейлах М.Б. Средневековые провансальские жизнеописания и куртуазная культура трубадуров // Жизнеописания трубадуров. М.: Наука. 1993. С. 507–549 (Литературные памятники).
33. Мейлах М.Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива // Мейлах М.Б. Поэзия и миф. Избранные Статьи. М.: Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2018. С. 191–208.
34. Михайлов А.А. История о Легенде о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. М.: Наука, 1975. С. 624–697 (Литературные памятники).
35. Новиков В.И. Авторская песня как литературный факт. // Авторская песня. М.: Олимп; ACT, 1998. С. 5–12.
36. Попов В.И. Педагогический потенциал песенного творчества B.C. Высоцкого (1938–1980) и реализация его в процессе воспитания нравственно-гражданской позиции современных школьников: автореф. дис. … канд. пед. наук. Екатеринбург, 2002. 24 с.
37. Поэтика: словарь, актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д.  Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
38. Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 170 с.
39. Распутина С.П. Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардовского движения 1960-1980 годов: автореф. дис. … канд. филос. наук. М., 1997. 16 с.
40. Рейнольдс С. Ретромания: Поп-культура в плену собственного прошлого. М.: Белое Яблоко, 2015. 528 с.
41. Рябцева Н.Е., Топчиева М.В. Топос детства в современной русской литературе // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики, 2018, № 2 (29). С. 54–60.
42. Седакова О.А. После постмодернизма // Четыре тома. Том IV. Moralia. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. С. 361–375.
43. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
44. Стеблин-Каменский М.И. Исландские саги // Исландские саги. Исландский эпос. М.: Художественная литература, 1973. С.  7–22 (Библиотека всемирной литературы).
45. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
46. Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум Касталь, 1996. 448 с.
47. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
48. Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета. М.: Языки славянской культуры, 2010. 88 с.
49. Чупринин С.И. Постконцептуализм // Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня. URL: https://lit.wikireading.ru/11664 (дата обращения: 10.05.2023).
50. Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. 368 с.
51. Яковенко И.Г., Музыкантский А.И. Манихейство и гностицизм: культурные коды русской цивилизации. М.: Русский путь, 2010. 320 c.

**Исследования, посвященные автору:**

1. Азаренков А.А. «Сакральный движ»: дискурс «метафизического пацанства» в современной песенной лирике // Вопросы литературы. 2021. № 4. С. 95–109.
2. Агаджанова, Т.С., Юрьева М.В Мифологизм повести Михаила Елизарова «Ногти» // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: Материалы V Международной научно-практической конференции. 2020. С. 186–190.
3. Безрукавая М. В. Структура повествования и сюжетный мир в романах М.  Елизарова // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2014. № 3(29). С. 99–103.
4. Валькова Ю. Е. Суггестивная специфика в произведениях М. Елизарова // Вестник московского государственного областного университета. Серия: русская филология. 2022. № 2. С. 55–67.
5. Голубева К. В. Функции экфрасиса в романе М. Ю. Елизарова «Земля» // Неделя науки 2021: Сборник тезисов. 2021. Ч. 2. С. 267–271.
6. Доманский Ю.В. «Балабановский текст» в «Земле» Михаила Елизарова: к вопросу о функции «чужого» слова в современном романе // Челябинский гуманитарий. 2021. № 4. С. 21–27.
7. Жиндеева Е. А., Дергунова Н. А. Миф о советской эпохе в исполнении Вен. Ерофеева и М. Елизарова: опыт сравнительно-сопоставительного анализа двух произведений // Гуманитарные науки и образование. Филология. 2011. №1. С. 64–69.
8. Казарина Т. В. Пацаны как тема современной литературы // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2012. № 1 (11). С. 83– 89.
9. Колмакова О. А. Интерпретация христианской категории терпения в романе М.  Елизарова «Библиотекарь» // Вестник новосибирского государственного университета. Серия: история, филология. 2022. Т. 21. № 2. С. 118–128.
10. Коровашко А.В. Книга заговоров Михаила Елизарова // Заговоры и заклинания в русской литературе XIX-XX веков. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2009. С.  350–360.
11. Кузнецова У.С. Михаил Елизаров: в диалоге с музыкой и литературой // Вестник череповецкого государственного университета. 2022. № 4. С. 44–45.
12. Малахова Д.В. Образ детства в романе Михаила Елизарова «Мультики» // Смоленский филологический сборник. 2019. № 11. С. 81–87.
13. Меладшина Ю.В. Гоголевская традиция в повести «Госпиталь» М. Ю. Елизарова // Гоголь и вектор движения русской литературы: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции. 2022. С.  292–296.
14. Меркушов С. Ф. Об абстракциях и аллегориях в повести М. Елизарова «Госпиталь» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2013. № 1. С. 264–270.
15. Меркушов С.Ф. Гностицизм, советский городской фольклор и творчество М.Ю. Елизарова. // Вестник Тверского государственного университета. Серия: филология. 2014. № 3. С. 339–343.
16. Монгуш Е.Д., Куулар А.Р. О неомифологических тенденциях в рассказах М.  Елизарова // Развитие тувгу в XXI веке: интеграция образования, науки и бизнеса. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию Тувинского государственного университета. 2020. С.  85–86.
17. Насер М.Т. Многослойность сюжета романа Михаила Елизарова «Земля» // Litera. 2021. № 11. С. 141–151.
18. Наумова Л.Н. Функции внутренних диалогов в современной Отечественной литературе на материале произведений В. Пелевина, М. Елизарова и А.  Аствацатурова // Инновации. Наука. Образование. 2020. № 14. С. 611–615.
19. Наумова О.Т. Мотив чтения в структуре повествовательного сюжета // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2010. № 1. С.  363–373.
20. Николаева Е.Г. Категории автор-текст-читатель в романе М. Елизарова «Библиотекарь» // Критика и семиотика. 2018. № 2. С. 127–150.
21. Павлюкова В.И. Поэтика неомифологизма в повести М.Ю. Елизарова «Ногти» // Вестник бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2016. № 1. С. 72–76.
22. Пурцакина Н.М. Концепт книги в представлении Т. Толстой «Кысь» и М. Елизарова «Библиотекарь» (опыт сопоставления) // Современные проблемы науки и образования: материалы Международной (заочной) научнопрактической конференции. 2020. С. 250–257.
23. Пучкова А.В. Роль фольклорных и обрядовых мотивов в романе М. Елизарова «Земля» // Филологический аспект. 2020. №12. С. 111–119.
24. Серикова Н.А. Становление характера героя в сборнике М. Елизарова «Мы вышли покурить на 17 лет…» // Неделя науки 2021: Сборник тезисов. 2021. Ч.  2. С. 436–439.
25. Серикова Н.А. Мотив движения и покоя как показатель становления характера героя в сборнике М. Елизарова «Мы вышли покурить на 17 лет…» // Молодой ученый. 2022. № 2(397). С. 381–383.
26. Сизых О.В. Репрезентация метафоры «паяцы» в одноименном рассказе М.Ю. Елизарова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2016. № 2. С. 127–137.
27. Степанов А.Д. Созидание через разрушение: русская литература 2000-х // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. С. 624–629.
28. Тимакова А.А. Метафизика смерти vs физиология жизни: об идейно- художественных особенностях романа М. Елизарова «Земля» // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 6. С. 516–518.
29. Токарев Г.В. Особенности концептуализации веры в романе М. Елизарова «Библиотекарь» // Вторые Щеулинские чтения: Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Василия Васильевича Щеулина, 2018. С.  182–186.
30. Туманова О.С. Деконструкция мифологических образов и мотивов в песенной лирике Михаила Елизарова // Гуманитарные и социально-экономические науки: Современные тенденции развития. Сборник научных статей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. 2022. С. 241–246.
31. Федченко Н.Л. О нравственных доминантах прозы Михаила Елизарова (на примере романа «Библиотекарь» // Методический поиск: проблемы и решения. 2012. № 1(12). С. 2–6.
32. Федченко Н.Л. Образ Pasternaka в одноименном романе М. Елизарова как попытка переосмысления явлений Отечественной литературы // Евразийская интеграция: Материалы I Международной научно-практической конференции. 2016. С. 62–66.
33. Ханов Б.А. Своеобразие функционирования советского дискурса в романе М.Ю. Елизарова «Библиотекарь» // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Т. 157. Кн. 2. С. 229–238.
34. Ханов Б. А. Функционирование советского дискурса в романе М. Ю. Елизарова «Мультики» // Вестник Курского государственного университета имени Н. А. Некрасова. 2015. № 6. С. 90–94.
35. Шостак Г.В. Рецепция советских песен в творчестве Михаила Елизарова: интертекстуальные заимствования // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2018. С. 216–225.
36. Щеголькова О. В. Бордерные тенденции в романе М. Елизарова «Земля» // Филология и культура. 2022. № 3(69). С. 195–201.
37. Юрьев Д.Ю. Проза Михаила Елизарова: поэтика и нравственная проблематика: автореф. дис. … канд. филолог. наук. Краснодар, 2016. 28 с.

**Критика и публицистика:**

1. Аствацатуров А. Она и ребенок, и самка богомола, и философ, и ведьма, и жрица, и ритуальная жертва. Рецензия на роман Михаила Елизарова «Земля» // Горький. URL: https://gorky.media/reviews/ona-i-rebenok-i-samka-bogomola-i-filosof-i-vedma-i-zhritsa-i-ritualnaya-zhertva/ (дата обращения: 10.05.2023).
2. Басинский П. Опубликован новый сборник рассказов Михаила Елизарова. // Российская газета [25.12. 2012]. URL: https://rg.ru/2012/10/26/rasskazi.html (дата обращения: 10.05.2023).
3. Бойко М. Культовый писатель Мордора: Михаилу Елизарову – 50! // Завтра.ру [27.01.2023]. URL: https://zavtra.ru/blogs/avtor\_novogo\_romana (дата обращения: 10.05.2023).
4. Данилкин Л. Рецензия на роман “Pasternak” // Афиша [03.06.2003]. URL: http://old.admarginem.ru/etc/274/ (дата обращения: 10.05.2023).
5. Иванова Н. Сомнительное удовольствие // Знамя. 2004. №1. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2004/1/somnitelnoe-udovolstvie.html (дата обращения: 10.05.2023).
6. Колбачев Л. Вокруг Григорьевской премии разгорелся скандал // Современная литература [22.12.2020]. URL: <https://goo.su/qECuvsI> (дата обращения: 10.05.2023).
7. Колобродов А. Мультики без пульта, или Конец чебурашки // Волга. 2010. № 5. URL: https://magazines.gorky.media/volga/2010/5/multiki-bez-pulta-ili-konecz-cheburashki.html (дата обращения: 10.05.2023).
8. Кузьменков А*.* Человек без лица // Литературная газета. 2014. №31. URL: https://lgz.ru/article/-31-6474-6-08-2014/chelovek-bez-litsa/ (дата обращения: 10.05.2023).
9. Латынина А. Случай Елизарова // Новый мир. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2009/4/sluchaj-elizarova.html> (дата обращения: 10.05.2023).
10. Мамлеев Ю. «Оптимистические прогнозы к бессмертию». Интервью Михаилу Елизарову // ШО. 2009. №3–4. URL: https://ru-elizarov.livejournal.com/55230.html (дата обращения 10.05.2023).
11. Мильчин К. Преступление и насмешка: почему премию «Большая книга» должен был получить Михаил Елизаров. Константин Мильчин – о результатах одной премиальной гонки // Горький [10.12.2020]. URL: https://gorky.media/context/prestuplenie-i-nasmeshka-pochemu-premiyu-bolshaya-kniga-dolzhen-byl-poluchit-mihail-elizarov/ (дата обращения: 10.05.2023).
12. Напреенко И. «Человек с котом»: друзья и знакомые вспоминают Юрия Мамлеева // Горький [12.12.2016]. URL: https://gorky.media/context/chelovek-s-kotom/ (дата обращения 10.05.2023)
13. Полинский П. «А в речке мертвый голубь спал…». О чем поет Михаил Елизаров // Свободная пресса [03.01.2013]. URL: https://svpressa.ru/culture/article/62795/ (дата обращения: 10.05.2023).
14. Рогозина К. Илья Стогоff. Мачо не плачут; Михаил Елизаров. Ногти. Пара слов о стареющих юношах. // Знамя. 2011. № 1. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=1594> (дата обращения: 10.05.2023).
15. Сиротин С. Магический соцреализм. Рецензия на роман Михаила Елизарова «Библиотекарь» // Noblit.Ru. URL: http://noblit.ru/node/3748 (дата обращения 10.05.2023).
16. Толстов С. Поэзия Михаила Елизарова: от Оркской до Гуманитарной // Prosodia: [14.12.2020]. URL: <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/poeziya-mikhaila-elizarova-ot-orkskoy-do-gumanitarnoy/> (дата обращения: 10.05.2023).
17. Юзефович Г. Товарищ лауреат // Частный корреспондент [04.12.2008]. URL: https://web.archive.org/web/20131203051117/http://www.chaskor.ru/article/tovarishch\_laureat\_1580 (дата обращения: 10.05.2023).

**Электронные ресурсы:**

1. Елизаров М. Официальный сайт писателя и музыканта. URL: https://www.elizarov.club (дата обращения: 10.05.2023).
2. Елизаров М. Сообщество читателей и слушателей. URL: <https://ru-elizarov.livejournal.com/> (дата обращения: 10.05.2023).
3. Электронный журнал «Metamodern». [2015-2022]. URL: https://metamodernizm.ru. (дата обращения: 10.05.2023).
1. Темы открытых лекций Елизарова: «Потустороннее в творчестве В. Набокова» (2023); «“Унесенные детством”. Сравнительный анализ поэтики В. Набокова и А. Гайдара» (2022); «Инфантильный дискурс в творчестве В. Набокова» (2022); «Реконструкция “деконструкции” романа В. Набокова “Машенька”» (2021), «Постмодернизм как культурологическая спекуляция» (2019), «Наследник из Гулага. История “тиснутого” романа Р. Штильмарка “Наследник из Калькутты”» (2018); «Попытка макроанализа творчества Дарьи Донцовой» (2018); «О героях былых времен (Поэтика А. Гайдара)» (2018); «Сказочный мистический фундамент: “Черная курица” и “городок в табакерке”» (2017); «Аркадий Гайдар. Рефлексирующее бесстрашие» (2017). [↑](#footnote-ref-1)
2. «Афиша» от 27.03.2001. Впрочем, через пару лет Данилкин изменил свое мнение на противоположное, текст рецензии был удален с сайта «Афиши», став, однако, продающим «блербом» на елизаровских изданиях. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Иванова Н.* Сомнительное удовольствие // Знамя. 2004. №1. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2004/1/somnitelnoe-udovolstvie.html (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-3)
4. Ср., напр.: *Бойко М.* Культовый писатель Мордора: Михаилу Елизарову – 50! // Завтра.ру [27.01.2023]. URL: <https://zavtra.ru/blogs/avtor_novogo_romana> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-4)
5. *Кузьменков А.* Человек без лица // Литературная газета. 2014. №31. URL: <https://lgz.ru/article/-31-6474-6-08-2014/chelovek-bez-litsa/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-5)
6. Латынина А. Случай Елизарова // Новый мир. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2009/4/sluchaj-elizarova.html> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-6)
7. *Колобродов А.* Мультики без пульта, или Конец чебурашки // Волга. 2010. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2010/5/multiki-bez-pulta-ili-konecz-cheburashki.html> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-7)
8. *Басинский П.* Опубликован новый сборник рассказов Михаила Елизарова. // Российская газета [25.12. 2012]. URL: <https://rg.ru/2012/10/26/rasskazi.html> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-8)
9. Рогозина К. Илья Стогоff. Мачо не плачут; Михаил Елизаров. Ногти. Пара слов о стареющих юношах. // Знамя. 2011. № 1. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Мильчин К.* Преступление и насмешка: почему премию «Большая книга» должен был получить Михаил Елизаров. Константин Мильчин – о результатах одной премиальной гонки // Горький [10.12.2020]. URL: <https://gorky.media/context/prestuplenie-i-nasmeshka-pochemu-premiyu-bolshaya-kniga-dolzhen-byl-poluchit-mihail-elizarov/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-10)
11. *Аствацатуров А.* Она и ребенок, и самка богомола, и философ, и ведьма, и жрица, и ритуальная жертва. Рецензия на роман Михаила Елизарова «Земля» // Горький. URL: <https://gorky.media/reviews/ona-i-rebenok-i-samka-bogomola-i-filosof-i-vedma-i-zhritsa-i-ritualnaya-zhertva/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-11)
12. *Павлюкова В.И.* Поэтика неомифологизма в повести М. Ю. Елизарова «Ногти». // Вестник бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2016. № 1. С. 72–76; *Агаджанова, Т.С.*, *Юрьева М.В.* Мифологизм повести Михаила Елизарова «Ногти» // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: Материалы V Международной научно-практической конференции. 2020; С. 186–190. *Монгуш Е.Д.*, *Куулар А.Р.* О неомифологических тенденциях в рассказах М. Елизарова // Развитие тувгу в XXI веке: интеграция образования, науки и бизнеса. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию Тувинского государственного университета. 2020. С. 85–86. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Меладшина Ю.В.* Гоголевская традиция в повести «Госпиталь» М. Ю. Елизарова // Гоголь и вектор движения русской литературы: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции. 2022. С. 292–296. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Меркушов С.Ф.* Об абстракциях и аллегориях в повести М. Елизарова «Госпиталь» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2013. № 1. С. 264–270. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Федченко Н.Л.* Образ Pasternaka в одноименном романе М. Елизарова как попытка переосмысления явлений Отечественной литературы // Евразийская интеграция: Материалы I Международной научно-практической конференции. 2016. С. 62–66. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Меркушов С.Ф.* Гностицизм, советский городской фольклор и творчество М. Ю. Елизарова. // Вестник Тверского государственного университета. Серия: филология. 2014. № 3. С. 339–343. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Наумова Л.Н.* Функции внутренних диалогов в современной Отечественной литературе на материале произведений В. Пелевина, М. Елизарова и А. Аствацатурова // Инновации. Наука. Образование. 2020. № 14. С. 611–615. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Николаева Е.Г.* Категории автор-текст-читатель в романе М. Елизарова «Библиотекарь» // Критика и семиотика. 2018. № 2. С. 127–150. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Пурцакина Н.М.* Концепт книги в представлении Т. Толстой «Кысь» и М. Елизарова «Библиотекарь» (опыт сопоставления) // Современные проблемы науки и образования: материалы Международной (заочной) научнопрактической конференции. 2020. С. 250–257. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Токарев Г.В.* Особенности концептуализации веры в романе М. Елизарова «Библиотекарь» // Вторые Щеулинские чтения: Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Василия Васильевича Щеулина, 2018. С. 182–186. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Колмакова О.А.* Интерпретация христианской категории терпения в романе М. Елизарова «Библиотекарь» // Вестник новосибирского государственного университета. Серия: история, филология. 2022. Т. 21. № 2. С. 118–128. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Ханов Б.А.* Своеобразие функционирования советского дискурса в романе М.Ю. Елизарова «Библиотекарь» // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Т. 157. Кн. 2. С. 229–238. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Жиндеева Е.А.*, *Дергунова Н.А.* Миф о советской эпохе в исполнении Вен. Ерофеева и М. Елизарова: опыт сравнительно-сопоставительного анализа двух произведений // Гуманитарные науки и образование. Филология. 2011. №1. С. 64–69. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Федченко Н.Л.* О нравственных доминантах прозы Михаила Елизарова (на примере романа «Библиотекарь» // Методический поиск: проблемы и решения. 2012. №1(12). С. 2–6. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Малахова Д.В.* Образ детства в романе Михаила Елизарова «Мультики» // Смоленский филологический сборник. 2019. № 11. С. 81–87. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Казарина Т.В.* Пацаны как тема современной литературы // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2012. № 1 (11). С. 83– 89. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Ханов Б.А.* Функционирование советского дискурса в романе М. Ю. Елизарова «Мультики» // Вестник Курского государственного университета имени Н. А. Некрасова. 2015. № 6. С. 90–94. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Наумова Л.Н.* Функции внутренних диалогов в современной Отечественной литературе на материале произведений В. Пелевина, М. Елизарова и А. Аствацатурова // Инновации. Наука. Образование. 2020. №14. С. 611–615. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Серикова Н.А.* Становление характера героя в сборнике М. Елизарова «Мы вышли покурить на 17 лет…» // Неделя науки 2021: Сборник тезисов. 2021. Ч. 2. С. 436–439; Серикова Н. А. Мотив движения и покоя как показатель становления характера героя в сборнике М. Елизарова «Мы вышли покурить на 17 лет…» // Молодой ученый. 2022. № 2(397). С. 381–383. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Сизых О.В.* Репрезентация метафоры «паяцы» в одноименном рассказе М. Ю. Елизарова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2016. №2. С. 127–137. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Доманский Ю.В.* «Балабановский текст» в «Земле» Михаила Елизарова: к вопросу о функции «чужого» слова в современном романе // Челябинский гуманитарий. 2021. № 4. С. 21–27 и др. работы автора. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Голубева К.В.* Функции экфрасиса в романе М. Ю. Елизарова «Земля» // Неделя науки 2021: Сборник тезисов. 2021. Ч. 2. С. 267–271 и ряд других работ такого же плана. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Пучкова А.В.* Роль фольклорных и обрядовых мотивов в романе М. Елизарова «Земля» // Филологический аспект. 2020. №12. С. 111–119 и другие работы автора. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Щеголькова О.В.* Бордерные тенденции в романе М. Елизарова «Земля» // Филология и культура. 2022. №3(69). С. 195–201. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Насер М.Т.* Многослойность сюжета романа Михаила Елизарова «Земля» // Litera. 2021. № 11. С. 141–151. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Тимакова А.А.* Метафизика смерти vs физиология жизни: об идейно- художественных особенностях романа М. Елизарова «Земля» // Мир науки, культуры, образования. 2021. №6. С. 516–518. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Безрукавая М.В.* Структура повествования и сюжетный мир в романах М. Елизарова // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2014. № 3(29). С. 99–103. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Коровашко А.В.* Книга заговоров Михаила Елизарова // Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2009. С. 350–360. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Степанов А.Д.* Созидание через разрушение: русская литература 2000-х // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. С. 624–629. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Валькова Ю.Е.* Суггестивная специфика в произведениях М. Елизарова // Вестник московского государственного областного университета. Серия: русская филология. 2022. №2. С. 55–67. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Юрьев Д.Ю.* Проза Михаила Елизарова: поэтика и нравственная проблематика: автореф. дис. … канд. филолог. наук. Краснодар. 2016. 28 с. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Елизаров М.* Сообщество читателей и слушателей. URL: <https://ru-elizarov.livejournal.com/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-42)
43. *Колбачев Л.* Вокруг Григорьевской премии разгорелся скандал // Современная литература [22.12.2020]. URL: <https://goo.su/qECuvsI> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-43)
44. *Толстов С.* Поэзия Михаила Елизарова: от Оркской до Гуманитарной // Prosodia: [14.12.2020]. URL: <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/poeziya-mikhaila-elizarova-ot-orkskoy-do-gumanitarnoy/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-44)
45. *Азаренков А.А.* «Сакральный движ»: дискурс «метафизического пацанства» в современной песенной лирике // Вопросы литературы. 2021. № 4. С. 95–109. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Кузнецова У.С.* Михаил Елизаров: в диалоге с музыкой и литературой // Вестник череповецкого государственного университета. 2022. № 4. С. 44–45; *Туманова О.С.* Деконструкция мифологических образов и мотивов в песенной лирике Михаила Елизарова // Гуманитарные и социально-экономические науки: Современные тенденции развития. Сборник научных статей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Пермь, 2022. С. 241–246. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Распутина С.П.* Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардовского движения 1960–1980 годов: Автореф. дисс. канд. филос. наук. М., 1997. 16 с. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Авдеева А.А.* Авторская песня как средство развития познавательных интересов школьников-подростков на уроках музыки: Автореф. дисс. канд. пед. наук. М., 1999. 16 с.; *Попов В.И.* Педагогический потенциал песенного творчества B.C. Высоцкого и реализация его в процессе воспитания нравственно-гражданской позиции современных школьников: Автореф. дисс. канд. пед. наук. Екатеринбург, 2002. 24 с. и многие другие. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Новиков В.И.* Авторская песня как литературный факт. // Авторская песня. М.: Олимп; ACT, 1998. С. 5–12 и многие другие работы этого автора. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Левина Л.А.* Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: эстетика, поэтика, жанры. Автореф. дис. док. филолог. наук. Москва, 2006. 44 с; *Алексеева Л.Н.* Музыкально-поэтические особенности советской эстрадно-массовой песни 60-70-х гг.: Автореф. дисс. канд. искусствоведения. М.: 1980. 26 с.; *Бирюкова С.С.* Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: автореф. дис. … канд. иск. наук. М., 1990. 24 с. [↑](#footnote-ref-50)
51. См. раздел «Источники» в библиографии». [↑](#footnote-ref-51)
52. Основной источник – *Елизаров М.* Официальный сайт писателя и музыканта. URL: https://www.elizarov.club (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-52)
53. *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы –Текст. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 19. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М: Языки славянской культуры, 2004. С. 87 [↑](#footnote-ref-54)
55. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 182. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М.: Наука, 1969. С. 23 [↑](#footnote-ref-56)
57. В русской теории об этом, согласно нашим разысканиям, впервые задумался критик Альфред Бем: *Бем А.Л.* К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы АН, 1918, т. 23, кн. 1. СПб., 1919. С. 227. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. С. 98. [↑](#footnote-ref-58)
59. Поэтика: словарь, актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 130. [↑](#footnote-ref-59)
60. *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. С. 85. [↑](#footnote-ref-60)
61. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 30–31. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Чумаков Ю.Н.* В сторону лирического сюжета. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 61–62 [↑](#footnote-ref-62)
63. Понятие «художественный мир» мы используем в том смысле, какой в него вкладывает М.Л. Гаспаров: «Художественный мир текста есть система всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте». *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. О стихе. О стихах. О поэтах. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 275. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Веселовский А.Н.* Определение поэзии // Русская литература, №3, 1959. С. 119. [↑](#footnote-ref-64)
65. Афиша, 2001, 27 марта. Там же Данилкин называет Елизарова «новым Гоголем». Впрочем, через пару лет тон критика изменится, у нас еще будет возможность в этом убедиться. [↑](#footnote-ref-65)
66. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2010. С. 55. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Гройс Б.* Дневник философа. Париж: Беседа – Синтаксис, 1989. С. 76. [↑](#footnote-ref-67)
68. Песенные тексты приводятся к нормам современной стихотворной графики. Также мы оставляем за собой право пунктуационного оформления текста. [↑](#footnote-ref-68)
69. *Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 74. [↑](#footnote-ref-69)
70. Слова поэта и издателя Ильи Кормильцева, сказанные в личной беседе в 2000-ом году, приводит Дмитрий Быков\* в своем интервью для программы «Один» на «Эхе Москвы»\*\* [запись от 25 сентября 2015 года]. См. расшифровку: [https://web.archive.org/web/20161031085208/http://echo.msk.ru/programs/odin/1627754-echo/](https://web.archive.org/web/20161031085208/http%3A//echo.msk.ru/programs/odin/1627754-echo/) \*Признан в РФ иноагентом. \*\* Включено в реестр СМИ-иноагентов. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Седакова О.* После постмодернизма // Четыре тома. Том IV. Moralia. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. С. 361–375. [↑](#footnote-ref-71)
72. Наиболее полный обзор этих теорий представлен в электронном журнале «Metamodern»: <https://metamodernizm.ru>. [↑](#footnote-ref-72)
73. *Кузьмин Д.* Постконцептуализм: Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение, 2001, № 4.URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts#2> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-73)
74. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 146. [↑](#footnote-ref-74)
75. *Елизаров М.* «Человек имеет право быть дураком»: интервью Дмитрию Быкову // Газета.ru (29 ноября 2010 года). URL: <https://www.gazeta.ru/culture/2010/11/29/a_3449601.shtml> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-75)
76. *Там же.* [↑](#footnote-ref-76)
77. Но это не означает, что у Елизарова нет «классических» концептуалистских стихотворных опытов. Ср., напр., не входящие в номерные альбомы «Арии Чикатило», пространные вокальные произведения, в которых письма Чикатило из заключения положены на несколько оперных стандартов (Елизаров закончил музыкальную школу по классу оперного вокала). Столкновение стиля этих текстов, порой приближающегося к чистой шизофазии, и классической гармонии создает характерный эффект. [↑](#footnote-ref-77)
78. *Кукулин Илья.* Every trend makes a brand // Новое литературное обозрение, 2002, №4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/4/every-trend-makes-a-brand.html> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-78)
79. Отождествлять постконцептуализм и «новую искренность» первым, кажется, начал Михаил Эпштейн в своем «Каталоге новых поэзий», см. *Эпштейн М.* Постмодерн в России. С. 138. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Чупринин С.И.* Постконцептуализм // Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня. URL: <https://lit.wikireading.ru/11664> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-80)
81. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 томах. Том 2. М.: Русские словари, 2000. С. 29. [↑](#footnote-ref-81)
82. *Латынина А.* Случай Елизарова // Новый мир, 2009, №4. URL: <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2009/4/sluchaj-elizarova.html> [↑](#footnote-ref-82)
83. *Рябцева Н.Е.*, *Топчиева М.В.* Топос детства в современной русской литературе // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2018. № 2 (29). С. 59 [↑](#footnote-ref-83)
84. *Азаренков А.А.* «Сакральный движ»: дискурс «метафизического пацанства» в современной песенной лирике // Вопросы литературы. 2021. № 4. С. 95–109. [↑](#footnote-ref-84)
85. *Рейнольдс С.* Ретромания: Поп-культура в плену собственного прошлого. М.: Белое Яблоко, 2015. С. 38. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Шостак Г.В.* Рецепция советских песен в творчестве Михаила Елизарова: интертекстуальные заимствования // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2018. № 18. С. 223. Заметим, что к таким выводам приходит на материале всего трех текстов. [↑](#footnote-ref-86)
87. Ср. одно из наиболее красноречивых высказываний: *Елизаров М.* «Для меня Родина – Советский Союз». Интервью Сергею Аксенову // Свободная пресса [04.01.2017]. URL: <https://svpressa.ru/society/article/163723/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-87)
88. *Елизаров М.* «Шансонье из хтони» // Завтра [29.02.2012]. URL: <https://ru-elizarov.livejournal.com/253839.html> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-88)
89. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 12. [↑](#footnote-ref-89)
90. *Агамбен Дж*. Профанации. М.: Гилея, 2014. С. 81–82. [↑](#footnote-ref-90)
91. Этот мотив, впрочем, имеет и сугубо исторические корни. Как пишет С.С. Аверинцев, «бродячему певцу у всякого народа полагается быть слепцом, и притом по весьма прозаической причине: зрячие годятся на другое дело». *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 61. [↑](#footnote-ref-91)
92. *Гуревич Е.А.*, *Матюшина И.Г.* Поэзия скальдов. М.: РГГУ, 1999. С. 257. [↑](#footnote-ref-92)
93. См., напр.: *Полинский П.* «А в речке мертвый голубь спал…». О чем поет Михаил Елизаров // Свободная пресса [03.01.2013]. URL: <https://svpressa.ru/culture/article/62795/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-93)
94. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха М.: Фортуна Лимитед, 2003. С. 41–43. [↑](#footnote-ref-94)
95. Считается, что переводы С.В. Петрова наиболее приближены к аллитерационному строю оригинала, но и они передают лишь часть содержащихся в оригинале приемов. Текст приводится по изданию Поэзия скальдов. Л.: Наука (Литературные памятники), 1979. С. 33. [↑](#footnote-ref-95)
96. *Стеблин-Каменский М.И.* Исландские саги // Исландские саги. Исландский эпос. М.: Художественная литература (Библиотека всемирной литературы), 1973. С. 17–19. [↑](#footnote-ref-96)
97. Впрочем, суховатый лаконизм первых елизаровских романов, особенно динамичных сцен, соотносится и с основной профессией писателя– телережиссер (первые романы как раз написаны в период немецкой стажировки автора). [↑](#footnote-ref-97)
98. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. С. 35. [↑](#footnote-ref-98)
99. *Иванова Н.* Сомнительное удовольствие // Знамя. 2004. №1. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/1/somnitelnoe-udovolstvie.html> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-99)
100. Ср. обложку первого издания «Библиотекаря» (из-во Ad Marginem, 2007): заржавленный окровавленный топор на книге. [↑](#footnote-ref-100)
101. *Данилкин Л.* Рецензия на роман “Pasternak” // Афиша [03.06.2003]. URL: <http://old.admarginem.ru/etc/274/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-101)
102. *Юзефович Г.* Товарищ лауреат // Частный корреспондент [04.12.2008]. URL: [https://web.archive.org/web/20131203051117/http://www.chaskor.ru/article/tovarishch\_laureat\_1580](https://web.archive.org/web/20131203051117/http%3A//www.chaskor.ru/article/tovarishch_laureat_1580) (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-102)
103. *Михайлов А.А.* История о Легенде о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. М.: Наука (Литературные памятники), 1975. С. 658. Может быть, вполне случайно, этот сюжет иногда мелькает и в песнях Елизарова: «С Пушкиным пьедестал, / девы негибкий стан. / Она не Изольда, он не Тристан / – ни у кого не встал» («Х\*\*\*\* [плохая] баба»). [↑](#footnote-ref-103)
104. *Куоллз-Корбетт Н.* Святая проститутка: Архетип вечной женственности. М.: Независимая фирма «Класс». С. 41–42. [↑](#footnote-ref-104)
105. *Аствацатуров А.* Она и ребенок, и самка богомола, и философ, и ведьма, и жрица, и ритуальная жертва. Рецензия на роман Михаила Елизарова «Земля» // Горький. URL: <https://gorky.media/reviews/ona-i-rebenok-i-samka-bogomola-i-filosof-i-vedma-i-zhritsa-i-ritualnaya-zhertva/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-105)
106. *Фуко М*. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум Касталь, 1996.

С. 168–169. [↑](#footnote-ref-106)
107. Этот краткий конспект трубадурской теории мы подготовили, опираясь на труды Михаила Борисовича Мейлаха, прежде всего – *Мейлах М.Б.* Язык трубадуров. М.: Наука, 1975. С. 87–109, *Мейлах М.Б.* Средневековые провансальские жизнеописания и куртуазная культура трубадуров // Жизнеописания трубадуров. М.: Наука (Литературные памятники). С. 507–549. [↑](#footnote-ref-107)
108. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 179–180. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Мейлах М.Б.* «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива // Мейлах М.Б. Поэзия и миф. Избранные Статьи. М.: Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2018. С. 191–208. [↑](#footnote-ref-109)
110. *Кэмпбелл Дж.* Богини: тайны женской божественной сущности. СПб.: Питер, 2019. С. 60–64. [↑](#footnote-ref-110)
111. *Грейвс Р*. Мамона и Черная Богиня. Екатеринбург: У-Фактория; М.: ACT, 2010. С. 137–155. [↑](#footnote-ref-111)
112. *Сиротин С.* Магический соцреализм. Рецензия на роман Михаила Елизарова «Библиотекарь» // Noblit.Ru. URL: <http://noblit.ru/node/3748> (дата обращения 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-112)
113. *Елизаров М.* «Букер – это просто случайность, о причинах которой мне неинтересно задумываться» // Дети Ра. 2009. №9. URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2009/9/mihail-elizarov-buker-8211-eto-prosto-sluchajnost-o-prichinah-kotoroj-mne-neinteresno-zadumyvatsya.html> (дата обращения 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-113)
114. Подробнее о знакомстве Елизарова с Мамлеевым см. *Напреенко И.* «Человек с котом»: друзья и знакомые вспоминают Юрия Мамлеева // Горький [12.12.2016]. URL: <https://gorky.media/context/chelovek-s-kotom/> (дата обращения 10.05.2023). Показательно также и интервью, которое Елизаров взял у Мамлеева: *Мамлеев Ю.* «Оптимистические прогнозы к бессмертию». Интервью Михаилу Елизарову // ШО. 2009. №3–4. URL: <https://ru-elizarov.livejournal.com/55230.html> (дата обращения 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-114)
115. Точная цитата из письма к Страхову от 26 февраля 1869 г. звучит так: «То, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив». *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 тт. Том 29, кн. 1. Л.: Наука, 1986. С. 19. [↑](#footnote-ref-115)
116. *Кайуа Р.* В глубь фантастического. Отраженные камни. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С.13. [↑](#footnote-ref-116)
117. *Там же.* С. 14. [↑](#footnote-ref-117)
118. Впрочем, не только городской; нередко Елизаров прибегает и к русской обрядовой магической символике, см.: *Пучкова А.В.* Роль фольклорных и обрядовых мотивов в романе М. Елизарова «Земля» // Филологический аспект. 2020. №12. С. 111–119. *Коровашко А.В.* Книга заговоров Михаила Елизарова // Заговоры и заклинания в русской литературе XIX-XX веков. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2009. С. 350–360. [↑](#footnote-ref-118)
119. Некоторые наблюдения по этому поводу содержаться в этой (довольно, впрочем, малосодержательной) статье: *Меркушов С.Ф.* Гностицизм, советский городской фольклор и творчество М. Ю. Елизарова. // Вестник Тверского государственного университета. Серия: филология. 2014. №3. С. 339–343. [↑](#footnote-ref-119)
120. *Аверинцев С.С.* Судьба // Собрание сочинений. София – Логос. Словарь. К.: ДУХ I ЛIТЕРА, 2006. С. 404–410. Дальнейшие сведения мы черпаем из этой статьи. [↑](#footnote-ref-120)
121. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 207. [↑](#footnote-ref-121)
122. Впрочем, появление зайца как вестника судьбы – довольно распространенный фольклорный мотив; вспомним, например, известную историю с Пушкиным, не поехавшим на декабристское восстание, потому что увидел на своем пути зайца. [↑](#footnote-ref-122)
123. *Гуревич А.Я.* Время, судьба, миф и история в саге // Избранные труды. Средневековый мир. СПб.: Изд-во

С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 309. [↑](#footnote-ref-123)
124. *Елизаров М.* «В чернуху не играю…». Известный писатель отвечает на вопросы наших корреспондентов // Завтра. 2007. 31 октября. С. 3–4. [↑](#footnote-ref-124)
125. *Яковенко И.Г.*, *Музыкантский А.И.* Манихейство и гностицизм: культурные коды русской цивилизации. М.: Русский путь, 2010. С. 203–205. (320 c.) [↑](#footnote-ref-125)
126. *Деррида Ж.* Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Logos-altera,

издательство «Ессе homo», 2006. С. 250–251. [↑](#footnote-ref-126)