

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

(наименование института полностью)

Кафедра «Русский язык, литература и лингвокриминалистика»

(наименование кафедры)

45.03.01 Филология

(код и наименование направления подготовки, специальности)

Отечественная филология (русский язык и русская литература)

(направленность (профиль)/специализация)

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему «Мир героев прозы Ю. Мамлеева: реальное и метафизическое»

Студент	<u>Е.Р. Воротников</u>	_____
	(И.О. Фамилия)	(личная подпись)
Руководитель	<u>М.Г. Лелявская</u>	_____
	(И.О. Фамилия)	(личная подпись)

Допустить к защите

Заведующий кафедрой	канд. филол. наук, доцент <u>О.Д. Паршина</u>	_____
	(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)	(личная подпись)

« _____ » _____ 2019 г.

Тольятти 2019

АННОТАЦИЯ

бакалаврской работы

Бакалаврская работа Воротникова Евгения Романовича выполнена на тему «Мир героев прозы Ю. Мамлеева: реальное и метафизическое». Объектом исследования явились произведения Ю.В. Мамлеева, в частности, рассказы центрального цикла и роман «Московский гамбит». Предмет исследования – понятие мира героев прозы Ю.В. Мамлеева и средства изображения этого мира

Цель работы состоит в выявлении принципов функционирования художественного мира Ю.В. Мамлеева и места персонажей в нём.

Основные решаемые задачи: изучить теоретическую литературу, посвящённую теме художественного мира и творчеству Ю.В. Мамлеева; проанализировать рассказы центрального цикла и роман «Московский гамбит»; выявить особенности прозы Ю.В. Мамлеева в рамках заявленной темы.

Бакалаврская работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы, включающего 55 источников.

Основные результаты исследования (научные и практические):

1. Понятие «мир» в своих различных значениях является ключевым для понимания творческого метода Ю.В. Мамлеева.

2. Конфликт внешнего и внутреннего мира героев является центральным в рассказах основного цикла и романе Ю.В. Мамлеева «Московский гамбит».

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ПОНЯТИЕ «МИР» В ЛИТЕРАТУРЕ	7
1.1. Понятие «мир». Реальность и метафизика	7
1.2. Художественный мир произведения. Взаимоотношения героя и мира	10
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ю.МАМЛЕЕВА И ПОНЯТИЯ «МИР» В ЕГО ПРОЗЕ	17
2.1. Речевая характеристика героев прозы Ю. Мамлеева как отражение их внутреннего мира и связь с внешним.....	17
2.2. Предметный мир прозы Ю. Мамлеева. Герои и вещи	31
2.3. Реальное и метафизическое в прозе Ю. Мамлеева. Ужас и хохот.....	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	51
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ	53

ВВЕДЕНИЕ

Понятие «мир» играет важную роль в жизни человека, а потому и в жизни общества, в человеческой культуре. Поняв контекст употребления данного понятия, можно глубоко проанализировать художественное произведение, лучше усвоить те законы, по которым оно работает.

Относительно литературы понятие «мир» тяжело переоценить: в нём существуют герои, он определяет смысловую и стилистическую ткани произведения.

Так как понятие «мир» напрямую связано с понятием персонажа или героя, то при помощи анализа при помощи анализа этих понятий и их связи с использованными Мамлеевым стилистическими приёмами в его произведениях, можно лучше понять принципы, по которым существует его художественный мир.

Все остальные аспекты конструирования его произведений вступают в прямую зависимость от изображения мира и места персонажей в нём. С этим связана и эстетика произведений, и характеры персонажей, обусловленные взаимоотношениями мира внутреннего и внешнего, а также сами темы, затрагиваемые в мамлеевской прозе.

Таким образом, как можно более полно изучив понятие «мир» и его значение в культуре, определив то, как оно функционирует в литературе и прозе Ю.В. Мамлеева в частности, как оно связано с понятием «персонаж» и как на него влияет, мы приблизимся к более глубокому пониманию творческого наследия данного автора.

Объектом исследования выступают произведения Ю.В. Мамлеева.

Предметом исследования стало понятие мира героев прозы Ю.В. Мамлеева и средства изображения этого мира.

Целью работы является выявление принципов функционирования художественного мира Ю.В. Мамлеева и места персонажей в нём.

В соответствии с поставленной целью в работе формулируются и решаются следующие **задачи**:

- изучить научную литературу, посвящённую как теме мира, так и творчеству Ю.В. Мамлеева;
- проанализировать рассказы центрального цикла и роман «Московский гамбит» Ю.В. Мамлеева;
- выявить особенности прозы Ю.В. Мамлеева в контексте заявленной темы.

Для решения поставленных задач были применены следующие **методы исследования**: метод анализа и синтеза, с помощью которых был собран и обобщен теоретический материал по обозначенной проблеме и сделаны обобщения по проблеме исследования; метод дефиниционного анализа, с помощью которого были изучены научные определения (дефиниции) основных понятий; метод сплошной выборки примеров для анализа произведений Ю.В. Мамлеева, метод филологического анализа.

Практическим материалом послужили произведения из центрального цикла рассказов и роман «Московский гамбит» Ю.В. Мамлеева.

Новизна исследования заключается в том, что творчество Ю.В. Мамлеева масштабно, однако тема непосредственно мира героев его прозы разработана и изучена мало.

Практическая значимость обусловлена возможностью применения его результатов в общем курсе истории русской литературы XX века, в спецкурсах и спецсеминарах, посвященных литературе русского зарубежья, а также в элективных курсах школьной программы по литературе.

Положения, выносимые на защиту:

- понятие «мир» в своих различных значениях и контекстах является ключевым для понимания творческого метода Ю.В. Мамлеева.
- конфликт внешнего и внутреннего мира героев является центральным в рассказах основного цикла и романе Ю.В. Мамлеева «Московский гамбит».

Апробация научной работы. Результаты проведенного исследования были представлены в Тольяттинском государственном университете на

студенческой научно-практической конференции «Дни науки ТГУ» (апрель 2019 год).

Структура бакалаврской работы включает в себя введение, две главы, заключение и библиографический список, который насчитывает 55 источников.

Объем выпускной квалификационной работы составил 56 страниц.

ГЛАВА 1. ПОНЯТИЕ «МИР» В ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Понятие «мир». Реальность и метафизика

Понятие «мир» вмещает в себя огромное количество значений и оттенков. Прежде всего необходимо привести как можно более полный список этих значений, затем проанализировать их и вычленить главные. Установив самые объёмные и главные значения понятия «мир», мы сможем лучше понять значение данного понятия для человеческой культуры и принципы его функционирования. Так, обратившись к «Толковому словарю» Т.Ф. Ефремовой, мы обнаружим следующие определения:

- 1) *Вселенная в ее совокупности; система мироздания как целое.*
- 2) *Отдельная часть Вселенной; планета.*
- 3) а) *Земной шар, Земля со всем существующим на ней.*
б) *Люди, населяющие Землю.*
- в) *Действительность, бытие с точки зрения порядка, строя жизни на Земле.*
- 4) а) *перен. Какая-л. сфера, область явлений в природе.*
б) *Совокупность явлений, предметов, окружающих человека.*
- 5) *перен. Определенный круг явлений психической жизни (чувств, переживаний, представлений и т.п.).*
- б) *перен. Человеческое общество, объединенное по социальным, культурно-историческим, этнографическим и т.п. признакам.*
- 7) *перен. Определенная общественная среда; круг людей, объединенных общностью профессий, занятий, интересов и т.п.*
- 8) *Земля как место - по религиозным представлениям - жизни человека до его смерти.*
- 9) *перен. Жизнь мирян, светская жизнь (в отличие от монастырской жизни).*
2. м.
- 1) а) *Дружеские отношения между кем-л., отсутствие разногласий,*

вражды; согласие.

б) Отсутствие войны, вооруженных действий между государствами или народами.

2) Тишина, покой, спокойствие.

3) Соглашение между воюющими сторонами о прекращении войны
[Ефремова 2006: 254].

Столь обширный список уже достаточно прямо указывает на большое значение понятия «мир» в жизни человеческого общества и широкую сферу его употребления. Тем не менее, несмотря на большое количество, все эти значения поддаются определённой классификации. Так, в частности, можно выделить три основных аспекта понимания понятия «мир»:

1) Внешний мир – действительность, окружающая человека; явления природы, общество.

2) Внутренний мир – мироощущение человека, его эмоциональное и психическое состояние, чувства и мысли.

3) Мир как некая гармония, отсутствие конфликта, состояние покоя.

Все эти три аспекта так или иначе связаны с жизнью человека: с его чувствами, эмоциями, пространством вокруг него, проще говоря – с «его миром». Так как мир опосредован субъективным пониманием человека, следует различать мировоззрение и картину мира. Под картиной мира понимается некая совокупность конкретных познаний: так, есть биологическая, историческая, психологическая и прочие картины мира. *Картина мира выражает "специфику человека и его бытия, взаимоотношение его с миром, важнейшие условия его существования в мире»* [Постовалова 1988: 11].

Мировоззрение в этом смысле является более широким понятием, включающим в себя не только эмпирический опыт, но и оценку, определённое отношение человека к «его миру»

С.Л. Франк определял мир как совокупность всего того, что человек воспринимает с помощью чувств и разума. Так, считал философ, мир

является предметным, однако, в связи с неизбежным действием его на человека изнутри его самого, мир является и единством бытия безличного – реальностью, как целиком, так и отдельными своими частями действующими на человека как некое «Оно» [Франк 1997: 56].

Таким образом, от понятия мира как некой силы, действующей на человека, мы приходим к понятию реальности как таковой. Под реальностью принято понимать всё существующее в действительности. Реальность как философская категория имеет значение всего сущего. В разных философских концепциях данное понятие не имеет однозначной трактовки. В контексте заявленной темы важным будет упомянуть о материалистической традиции понимания реальности. Данная концепция утверждала наличие реальности объективной (другими словами, материальной) и реальности субъективной (т.е. духовной), связанной с сознанием человека

Подобная оппозиция объективного и субъективного в изучении понятия реальности и вопрос «что есть реальность» неизбежно приводит исследователя к понятию метафизики. В энциклопедическом словаре под редакцией А.А. Ивина дано следующее определение метафизики: *Метафизика – наука о сверхчувственных принципах и началах бытия. В истории философии под М. чаще всего понимается подлинная философия.* [Ивин 2004: 509].

В труде «Критика чистого разума» И. Кант обращал внимание на то, что человеческий разум зачастую задаётся вопросами на которых нет рационального ответа, которые выходят за пределы его возможностей. Разум, применяющий поначалу те знания, что подтверждались до этого опытом, сталкивается с тем, что при осмыслении некоторых материй они не работают. Тогда разум вынужден обращаться к положениям, выходящим за рамки любого возможного опыта. Так человеческий разум неизбежно впадает в противоречия и обрекается на споры с самим собой. Поэтому под метафизикой И. Кант понимал поле битвы разума и опыта, споры между ними [Кант 1993: 240].

Его мысль продолжал Гегель, определявший метафизику как процесс постижения бесконечного с помощью ограниченного разума и считающий, что метафизика придаёт противоположностям чувство некой разъединённости [Гегель 1972: 18].

Соответственно, метафизика фиксирует некий конфликт человека, желающего познать

Так, общим положением для метафизики является то, что не усматривается непосредственно и прямо, то, что требует особых инструментов (интеллектуальных, духовных и пр.) для постижения.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

- понятие «мир» включает в себя большое количество значений, каждое из которых так или иначе связано с жизнью человека;

- мир может быть внешним и внутренним, объективным и субъективным;

- двойственность мира связана с понятием реальности, которая также может делиться на субъективную и объективную, материальную и духовную;

- изучением первоначальной природы мира и реальности занимается метафизика.

1.2. Художественный мир произведения. Взаимоотношения героя и мира

Ключевым для данной работы является понятие «мир произведения».

Тождественное ему словосочетание «художественный мир» стало достаточно активно применяться в 1880-е гг. Ориентация литературы на решение самых серьёзных и глубинных философских вопросов предопределило обращение писателей к разнообразным представлениям о мире.

Так, представление о мире художественном позволяло установить связь отдельного человека с миром, который создавало творчество, и с неким общим состоянием окружающей действительности в конкретный момент

времени. В вышеуказанный временной период слово «мир» стало постепенно преобладать над прочими терминами, использовавшимися в предыдущие десятилетия («содержание», «тип», «действительность» и т.п.). Слово «мир», в отличие от приведённых терминов, обладало куда большей смысловой ёмкостью. Под миром художественных произведений понималась некая целостная картина духовной жизни, выражающая её главные стороны, а творчество авторов считалось не результатом, а источником культуры. Это, естественно, отражалось и в литературной критике. Анализируя то или иное произведение, рецензент ставил перед собой задачу выявления в произведении общих аспектов бытия, некий баланс или, напротив, его отсутствие, внутреннюю динамику [Кондаков 2011: 502].

«Мир произведения» или «художественный мир» в литературоведении часто понимаются как понятия, тождественные произведению в целом, или же как синонимы всего творчества определённого автора.

В самом понятии «художественный мир» уже находится приравнение двух реальностей: первичной и вторичной, т.е. вымышленной.

Более узкое значение «мира произведения» понимается как совокупность предметов, изображённых автором и входящих в определённую систему, частями которой эти предметы являются. В таком случае, под предметом понимается некая целостность, выделенная из мира объектов.

В отечественном литературоведении о внутреннем мире произведения писал Д.С. Лихачёв. В центр внимания учёный ставил соотношение произведения с реальностью и способ её отражения: *«Отдельные элементы отражённой действительности соединяются в этом внутреннем мире в некоей определённой системе, художественном единстве»* [Лихачёв 1968: 74]. При этом, во избежание омонимии («внутренний мир» как сфера сознания) в качестве термина всё же предпочтительнее «мир произведения». Под ним подразумевается его предметный мир, который отграничен от

художественной речи – в противном случае понятие будет чересчур широким и избыточным.

В словесно-предметной структуре художественного изображения именно на предметы ложится функция обеспечения целостности восприятия произведения. Их мысленное созерцание определяет некую единицу образности и отражает те принципы детализации, которыми руководствуется автор. Мир произведения так или иначе соотносится с миром реальным: его населяют персонажи – прообразы людей с их различными свойствами, с ними происходят события, вокруг них – природа и предметы; всё это подчиняется определённому времени и определённому пространству, т.е. хронотопу.

Изучение художественного мира напрямую связано с интересом к выражаемым посредством произведения идеям. Мир произведения воплощает содержание через систему персонажей, нарратив и другие элементы. При этом, понятия «сюжет» и «содержание» не являются тождественными: не будучи непосредственно содержанием или идеей произведения, именно мир – главная его сторона, самый явный носитель его смыслов [Чернец 2004: 171].

При анализе художественного мира важно определить значения понятия «персонаж». Персонаж (от лат. *persona* – особа, лицо, маска) – вид художественного образа, субъект действия, переживания, высказывания в произведении. В подобном значении в литературоведении используются такие понятия, как «литературный герой» и «действующее лицо». «Персонаж» в данном ряду является наиболее нейтральным и, соответственно, наиболее универсальным словом.

Понятие персонажа – одно из ключевых при анализе драматических и эпических произведений, т.к. в них именно персонажи и сюжет образуют определённую систему, являющейся основой предметного мира. Для наиболее полного раскрытия персонажа автор может использовать большое

количество средств – компонентов предметного мира. К ним относятся сюжет, портрет, костюм, речевые характеристики героя [Чернец 2004: 46].

Сама система персонажей характеризуется через составляющие её элементы (т.е. через собственно самих персонажей) и структуру как способ связи этих элементов. На ранних этапах повествовательного искусства количество действующих лиц и связи между ними были обусловлены в первую очередь ходом сюжета.

Вокруг главных героев формировались второстепенные, а все персонажи поддавались определённой классификации, если речь идёт об архаических сюжетных жанрах [Пропп 2001: 79].

Как правило, те персонажи, через которых реализуется главная идея, концепция произведения, занимают центральное место и в сюжете. Тогда автор занимается сюжетной линией, подстраивая её под уже имеющуюся иерархию характеров, в зависимости от выбранной темы и творческой задачи. Второстепенные герои в этом случае придают большую выразительность характеру главного героя; таким образом складывается система параллелей, сходств и противопоставлений.

Стоит оговориться, что между персонажем в сюжете и им же в иерархии характеров не всегда есть прямое соотношение. Это объясняется наличием так называемых свободных мотивов, которые располагаются в сюжете наряду с событиями, образующими причинно-следственную связь. Присутствие в мир произведения данных мотивов, введение слабо связанных между собой сюжетных линий или нарочитое замедление ритма повествования описательными элементами в некоторых случаях позволяют автору полнее воплотить творческий замысел и при этом не зависеть от связи персонажа и сюжета.

Собственно концепция произведения и обеспечивает цельность композиции: она и позволяет увидеть не разрозненных персонажей, а систему характеров. При этом, свобода писателя в области построения данной системы так или иначе предполагает ёмкость, наполненность и

экономность. Эта экономность в построении системы характеров сочетается, если это необходимо писателю, с использованием двойников (когда героев может быть несколько, а тип, который они отражают, у них один), собирательных образов.

Крайне важное свойство мира литературного произведения, помимо наличия системы персонажей, является условность. Художественный мир, несмотря на то, что берёт своё начало из реальной жизни, всё равно остаётся миром вымышленным. При этом существует условность художественного произведения как такового и нарочитое нарушение жизнеподобия – так называемая вторичная условность. Её формы крайне разнообразны. Например, в сказке – своё время и пространство («в некотором царстве, в некотором государстве»), а также свои способы его преодоления (ковёр-самолёт, метла и т.п.). При этом читатель спокойно принимает данные условности, а при чуть более внимательном изучении персонажей и сюжетов обнаруживает определённую структуру [Пропп 2001: 86]. В литературе, стремящейся к жизнеподобию, условности могут быть не так ярко выражены как иллюзия действительности, сконструированная автором.

В любом случае, условность мира художественного произведения не может существовать без системности. *«При всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале...»* [Эко 1989: 437].

В художественном мире существуют свои правила, по которым живут (или нарушают эти правила) персонажи, населяющие его, своё время и пространство. Важной характеристикой, связанной с данными понятиями, выступает насыщенность или заполненность пространства и времени. Насыщенность пространства непосредственно связана с изображаемыми предметами в художественном произведении, с их количеством и детальностью их описания. Интенсивность художественного времени, в свою очередь, связана с его насыщенностью событиями.

Как правило, повышенная насыщенность пространства сочетается с пониженной интенсивностью времени в художественном тексте, и наоборот. Интенсивность и насыщенность, ритм произведения так или иначе подчинены общей концепции всего произведения. Критика произведения, в свою очередь, должна осуществляться согласно тем правилам, которые устанавливает автор в мире собственных произведений. Иными словами, важно понять соответствие между замыслом писателя и конечным результатом его работы.

Художественный мир произведения (который также называют и миром героев) создан автором, находящимся в другом мире, времени и пространстве, чьи контуры иногда угадываются и в произведении [Бахтин 1979: 37].

Отсюда берёт начало и категория непреднамеренного в художественной литературе, которая означает, что автор всегда вкладывает в произведение больше, чем собирается. Это обусловлено как раз принадлежностью писателя к определённому времени, стране, социальной группе. Всё это создаёт дополнительный смысловой слой: автор, так или иначе, говорит в своих произведениях больше, чем того требует его творческий замысел.

Произведения автора, рассматриваемые как по отдельности, так и в определённой системе, подвергнутые классификации, составляют целостный художественный мир писателя. В отдельных произведениях могут быть отмечены закономерности, свойственные стилю конкретного автора, как в плане выбора тем произведений, концепции, подчиняющей всё остальное, так и другие повторяющиеся паттерны: схожесть сюжетов, системы персонажей, конфликтов, лексики и т.д.

Таким образом, можно прийти к следующим выводам:

- художественный мир произведения крайне многообразен, сложен и напрямую связан с понятием персонажа;

- в самом понятии художественный мир содержится как бы две реальности: первичная и вторичная, т.е. вымышленная;
- мир произведения можно понимать как совокупность предметов, изображённых писателем и входящих в некую общую сложную систему;
- одним из основных свойств художественного мира является его условность;
- при этом условность не может функционировать без системности;
- понятие персонажа является одним из ключевых; система персонажей наряду с сюжетом является основой предметного мира.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ю.В. МАМЛЕЕВА И ПОНЯТИЯ «МИР» В ЕГО ПРОЗЕ

2.1 Речевая характеристика героев прозы Ю. Мамлеева как отражение их внутреннего мира и связь с внешним миром

Для раскрытия персонажа существует большое количество способов: от портрета героя до особенностей его взаимодействия с окружающим миром. Ещё одним важным аспектом в конструировании как образа персонажа, так и художественного мира в целом, является речевая характеристика героев того или иного произведения.

Герои Мамлеева – не от мира сего. Автор связывал это со своим давним интересом к психопатологии: его отец был известным профессором-психиатром. Отсюда проистекает и «небудничность» диалогов и монологов персонажей его прозы.

Речь в произведениях Ю.В. Мамлеева играет важную роль, с помощью речевой характеристики персонажей можно установить не только индивидуальные черты персонажей, но и черты общие, определённые творческие установки, свойственные как малой прозе Ю.В. Мамлеева, так и его прозе вообще.

В частности, для рассказа «Ковёр-самолёт» крайне важно наличие такого персонажа как Марья: «полуродственницы», на глазах которой в семье совершенно обыденно происходят ужасные вещи.

Самая распространённая её реплика: «Га-га-га». В рассказе она звучит трижды:

Полуродственница Марья – толстая и головой жабообразная – посмотрев, вскинула руки и закричала: «Га-га-га!» Так она всегда говорила в хороших случаях [Мамлеев 1993: 510].

Таким образом, это звукоподражание водоплавающей птице употребляется Марьей в положительном значении, хотя и не несёт в себе

смысловой нагрузки и не направлено к конкретному адресату. Любопытно, что голова Марьи «жабообразная», однако персонаж воспроизводит не звуки, издаваемые лягушкой, и это несоответствие сюрреалистично и пугающе неестественно.

Интересно, что пробуждающее «Га-га-га» является своеобразным сигналом к действию: экспозиция в «Ковре-самолёте» заканчивается, и в обыденности угадываются признаки будущего ужаса.

Когда родственница Марьи Раиса Михайловна будет в неистовстве калечить своего ребёнка из-за испорченного тем нового ковра, та в прострации будет лежать на диване:

- Куда, куда улетели... птицы?! – иногда бормотала она сквозь сон.
[Мамлеев 1993: 511].

Повтор слова «куда» придаёт её речи некоторый трагизм, а наличие и вопросительного, и восклицательного знаков в конце реплики указывает на ярко выраженную экспрессивную окраску.

Интересно, что речь идёт о птицах. Как известно, отлёт гусей в северном фольклоре означал конец лета, а перелётная стая гусей-лебедей в одноимённой сказке является враждебной силой. Согласно мифологической трактовке братец Иванушка – это юноша, проходящий обряд инициации, а сестрица Аленушка – помогающая ему жрица. Гуси-лебеди выступают в роли психофоров, то есть переносчиков душ между мирами [Жарникова 2003].

Учитывая, что и в прозе Ю.В. Мамлеева царит определённое «двоемирие» – материалистичное и нечто невидимое, но столь же реальное – упоминание отлёта птиц и Марьино звукоподражание гусям намекают читателю о дальнейших событиях и их трактовке:

- Га-га-га! – закричала та, сонно очнувшись и помотав головой с белыми волосами.

- Га-га-га! - перекричала ее Раиса Михайловна, близко наклонив к ней голову. - Вот не «га-га-га», а Андрюше больно, везем его к врачу [Мамлеев 1993: 512].

Здесь мы наблюдаем некое противопоставление этих двух миров друг другу: Марья подсознательно чувствует мир метафизический, оттого спит в реальном. В реальном же мире, тем временем, уже происходят страшные вещи. Раисе Михайловне не до метафизики, её проблемы буквально осязаемы, а потому никакого «га-га-га», тем более означающего, что всё хорошо, быть не может. Собственно, само определение Марьи как «полуродственницы» указывает нам на её неполноценное присутствие в материальном мире.

После того, как Андрюше ампутируют руки, а убитая горем Раиса Михайловна заканчивает жизнь самоубийством, остаётся лишь крик, напоминающий о гусях-лебедях, переносящих душу Раисы Михайловны между мирами: из реального в некий невидимый. Оттого последняя реплика в произведении принадлежит Марье:

- Га-га-га! - кричала на всю квартиру Марья [Мамлеев 1993: 514].

Такое же переживание мистического присуще и Савелию, главному герою рассказа «Нога». Данный персонаж влюблён в свою ногу.

«Почему, почему я так люблю собственную ногу?! – выл он про себя. - Вот я бегу... бегу... Но что потом?! О, моя нога... нога!!» [Мамлеев 1999: 201].

Для речи Савелия характерна некая лихорадочность. Как и в предыдущем случае, характерны повторы слов, придающие речи героя трагизм. В данном случае бинарность проявляется как на лексическом (*почему-почему, бегу-бегу, нога-нога*), так и на пунктуационном: в данной реплике дважды присутствует по два восклицательных знака, что указывает на двойственность сознания Савелия. Это отражает его вопрос при виде прохожих на улице:

«Почему так много одноглазых?» – подумал он [Мамлеев 1999: 203].

Некая неполноценность, нехватка второй части чего-то целого заботит его – тем парадоксальнее его любовь лишь к одной ноге. Для Савелия характерна обращённость внутрь себя: не зря его речь монологична, не обращается вовне.

Лишь однажды Савелий обращается к кому-то напрямую:

- Василий, Василий! - прокричал он в трубку. - Ты слышишь меня?! [Мамлеев 1999: 205].

В этом вопросительном восклицании проявляется то обстоятельство, что коммуникация между Савелием и окружающим его миром нарушена, и работает плохо. Савелий, даже обращаясь к себе, будто бы говорит по испорченному телефону. Огромное количество повторов будто бы обусловлено желанием утвердить реальность произносимых слов. Прежде, чем распасться мистическим образом на материальные части самого себя, Савелий восклицает:

«Нет мне места, нет мне места!» - кричал Савелий по долгому коридору, брошенному демонами [Мамлеев 1999: 206].

Последней его репликой в произведении становится короткое «О»:

- О! - завотил Савелий и бросился...

Это, с одной стороны, роднит его речь с речью Марьи: внеконтекстная самостоятельность семантики «га-га-га» и «о» находятся примерно на одном уровне. С другой стороны, буква «о» самой своей формой символизирует некую идеальность, законченность, отсутствия деления, дробления на части. Из этого можно сделать вывод, что Савелию удаётся вырваться из плена материалистичного мира крайне материалистичным способом.

В этом смысле не так везёт персонажу рассказа «Полёт» Петру Дмитриевичу, регулярно стреляющемуся «из-за всяких пустяков» и раз за разом возрождающемуся в новом теле. Так звучит его первая реплика в произведении:

- Официант! - блюдечным, истеричным голосом закричал человек, сидящий против меня. - Официант! [Мамлеев 1993: 509].

Не зря голос Петра Дмитриевича назван блюдечным: в нём заложена хрупкость, звонкость и осязаемость. Реплика его имеет конкретного адресата (официанта), но, вследствие того, что тот никак не подходит, это восклицание становится своеобразным обращением к миру.

Самые употребляемые Петром Дмитриевичем слова: это «официант» (трижды) и «полёт» (тоже трижды). Таким образом, как и в двух предыдущих рассказах, выстраивается своеобразная оппозиция реального и метафизического.

«Полёт» употребляется Петром в значении некоего высшего назначения, недостижимого по причине разнообразных пошлых мелочей, встречающихся на пути героя:

- Раздражают меня всякие казусы в миру. Как будто стенка [Мамлеев 1993: 509].

Сравнение казусов со стеной, монолитом, не позволяющим вырваться Петру из порочного круга, осуществить пресловутый полёт, указывает на некий кризис. Само устаревшее выражение «в миру» подчёркивает то обстоятельство, что Пётр Сергеевич живёт уже не первую жизнь (или, во всяком случае, говорит о его убеждённости в этом), о чём он и сам говорит прямо. Также это подчёркнутое, конкретное «в миру» можно понимать так, что помимо этого мира, определённого места, где Петра Сергеевича всё раздражает, существует и что-то другое, отличное от этого мира. Разговор же о себе в третьем лице подчёркивает временность нахождения Петра в своей оболочке:

- Полёт, полёт у Петра Дмитриевича должен быть, полёт! Потому и стреляюсь [Мамлеев 1993: 510].

Интересна и последняя фраза, которую произносит Пётр Дмитриевич прежде чем застрелиться:

- Не обращайтесь внимания, - заметил он. - Иногда я стреляюсь просто так, по инерции [Мамлеев 1993: 510].

Эта инерционность движения, раз за разом упирающегося в эту стену «казусов» и разнообразных неурядиц и является порочным кругом для Петра, вырваться из которого он не в состоянии.

Собственно, это нахождение на стыке реального и метафизического и является одной из главных черт героев Мамлеева, ярко проявляющихся в их речи.

Сделаем обобщение, средствами речевой характеристики персонажей прозы Ю.В. Мамлеева являются:

1) на лексическом уровне: лексические повторы, смешение низкой и высокой лексики, использование устаревших слов, слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами;

2) на морфологическом уровне: преобладание существительных, «предметность» речи;

3) на синтаксическом уровне: дробление речи на короткие фрагменты, частые паузы (отражаются многоточиями), большое количество восклицательных предложений;

4) на уровне стилистических приемов: междометия, риторические вопросы, разговор о себе в третьем лице;

Основные функции речевой характеристики в рассказах Ю.В. Мамлеева «Нога», «Полёт» и «Ковёр-самолёт» проявляются следующим образом: характеризующая и психологическая являются основными; выделительная и сравнительная функции выражены слабо. Это обусловлено спецификой мира, изображаемого писателем: в рамках характеризующей функции отражается определённый социальный статус персонажа, уровень его образования, характер и возраст. При этом социальный статус условен и не имеет принципиального значения для самоопределения героя. В мире Ю.В. Мамлеева куда более важную роль играет, пограничное состояние персонажа, нахождение в позиции «между мирами», стремление персонажа вырваться за пределы мира предметного.

Поэтому сравнительная и выделительная функции подчинены наличию/отсутствию некоего надлома в сознании персонажа и выражены не столь ярко, как функция психологическая, которая является доминирующей, так как прямо соотносится с ключевыми установками прозы Ю.В. Мамлеева, отражёнными в данных рассказах.

Особое место в контексте изучения речевой характеристики героев прозы Ю.В. Мамлеева принадлежит роману «Московский гамбит» предоставляющим широкий простор для изучения: отталкиваясь от речевых портретов отдельных персонажей, можно установить и характерные черты коллективного языка этого небольшого и, как его называет сам Мамлеев, «неконформистского» общества, описанного в данном произведении.

Роман «Московский гамбит» был написан в 1981-83 годах в эмиграции, а впервые опубликован в журнале «Согласие» в феврале 1991 года: через несколько месяцев СССР перестанет существовать, и Мамлеев в 1994 году вернётся уже в другую страну. Однако для него за новыми декорациями всё равно будет угадываться «Россия Вечная». И не только для него – большинство представителей так называемого «Южинского кружка» в духовном плане считали себя представителями старой, исторической России, которой, по выражению Мамлеева, «сломал хребет большевизм». «Московский гамбит», представляющий собой не только традиционное для Мамлеева художественное изложение метафизических идей, но и описание тайной жизни в Советском Союзе в 1960-70-е годы, своеобразный гимн «кругу Южинского переуллка» и всем его участникам.

Действующих лиц в романе достаточно много, что неудивительно, учитывая, что он представляет собой непрерывную череду встреч и, что важно в контексте этой работы, бесед. Один из главных героев романа – Борис Берков, студент и, как называет его другой персонаж «Гамбита», «подпольный интеллектуал и философ». Немаловажно, что именно Борису принадлежит первая реплика в произведении, и это аллюзия на шекспировского «Гамлета»:

- Придет или не придет, вот в чем вопрос, - мрачно повторял Борис [Мамлеев 2008: 1].

Отсылка к классическому произведению литературы уже указывает на некий культурный багаж Бориса. Выбор реплики Гамлета, героя, раздираемого противоречиями, служит своеобразным намёком на то, что и Берков задаётся глобальными и сложными вопросами бытия: жизни, смерти, присутствия некой высшей силы в окружающем их мире. Значимость первого авторского предложения или первой реплики, звучащей от лица персонажа в любом произведении сложно переоценить: вот и эта фраза Бориса настраивает читателя на определённый лад, даёт ему начальную информацию не только о герое, но и о художественном мире произведения.

Эта видоизменённая цитата лишена иронии со стороны произносящего её: Мамлеев указывает на то, что Борис произносит её мрачно, что в какой-то степени тоже роднит его с Гамлетом, фигурой трагической. Борис Берков не просто произносит её – он её повторяет. Несмотря на то, что в этот момент помимо Бориса в комнате находится ещё один человек, повторение и мрачная интонация, с которой говорит Берков, превращает его высказывание, изначально скорее риторическое, в обращение к себе – и это ещё одна ассоциация с монологом Гамлета.

С другой стороны, подчёркнутая литературность речи, свойственная большинству героев произведения, содержит и элементы фарса: пафос речей зачастую резко контрастирует с окружающей героев материалистичной обстановкой, что вступает в противоречие с их метафизическими поисками:

«... - Но так получилось, что вся эзотерическая Москва содрогнулась...

... Откуда-то из коммунальной кухни донесся нелепый звон кастрюль.

- И ты по ряду признаков думаешь, что этот человек владеет, так сказать, ключами жизни и смерти?» [Мамлеев 2008: 2].

Сам эпитет «нелепый» напрямую указывает на несоответствие между некими «идеальными» устремлениями героев и миром реальным, слишком

тесным для них, стремящихся если и не покинуть его, то расширить его рамки.

Звон кастрюль нелеп не сам по себе – он нелеп, так как чересчур приземлён, чересчур реален. Любопытно, что это работает и в обратную сторону: речь героев, пространная, зачастую надрывная и монологичная, отдаёт некоторым комизмом из-за контекста, в котором вынуждена звучать. Здесь важно помнить, что Ю.В. Мамлеев работает на этом стыке постоянно, т.к. сам стиль, в котором автор «Московского гамбита» и пишет, – «метафизический реализм» - подразумевает демонстрацию метафизической стороны реального мира. Вот ещё один характерный пример:

- О, Боря, Боря! - Олег даже вскочил с кресла. - Не думай, что я такой уж подлый, законченный эгоцентрист! ...Я ведь ничего не знаю, тут какое-то притяжение, что-то странное, великое и реальное...

... Но тут раздались истерические шесть звонков в дверь этой коммунальной квартиры. В ответ в стороне, на кухне, упала чья-то кастрюля, может быть, вывалилась из руки хозяйки. [Мамлеев 2008: 2].

Олег Сабуров, «поэт, языкотворец, избранник муз и богов», высказывается бурно и крайне эмоционально. На это указывает и междометие «о» в самом начале реплики и продублированное обращение («Боря, Боря!»). Два подряд восклицательных предложения контрастируют с предложениями, оканчивающимися многоточиями, которые обозначают паузу и резкую смену настроения. Само обращение, выраженное в такой форме («О, Боря, Боря!»), придаёт реплике оттенок торжественности: Олег Сабуров как поэт и человек ищущий, уподобляется героям эпосов и трагедий. Характерны и выражения неопределённости того, что он ищет, или, по его словам, того, что его влечёт: «какое-то притяжение», «что-то странное, великое и реальное». Ощущение чего-то неопределённого, загадочного, чего-то невидимого, но реального пронизывает весь художественный мир данного романа, и, как следствие, находит отражение в речи героев – речи сбивчивой, робкой, не нашедшей ещё достаточно инструментов для описания того

«сверхмира», о котором пытаются говорить её носители. Отсюда - большое количество недомолвок и иносказаний:

- У меня душа чего-то не того [Мамлеев, 2008: 24].

И далее:

- Что слышно у вас, Андрей? - осторожно спросил его Берков.

- У меня никогда ничего не бывает слышно, - ошеломил его Андрей. –

Слышно бывает у вас: и всякое неприятное... [Мамлеев 2008: 24].

Исключением служит Саша Трепетов: легендарная, полумистическая личность этой подпольной, неконформистской Москвы. Он изъясняется с претензией на некоторую научность, критикуя при этом рационализм:

-...Приучайтесь думать в парадоксальных категориях и никогда не забывайте об уровнях, о разнице между ними...Ведь это все зафиксировано, причем с учетом свободы воли... Лишь эти последние квазификсации люди и могут воспринимать, но порой получается точное совпадение... [Мамлеев 2008: 19].

Использование таких научных терминов как «парадоксальная категория», «квазификсация», философское «свобода воли», а также вводных слов «итак» и «разумеется» в совокупности с глаголом повелительного наклонения «приучайтесь думать» придаёт речи Трепетова авторитетность в глазах остальных. Для них он человек, подошедший к истине значительно ближе, чем они, оттого может находиться в позиции оратора. Не зря большое внимание в сюжете романа уделяется чтением стихов и рассказов. По утверждению самого автора, это напоминало античные времена, когда книги не издавались, а учение преподавалось в устной форме.

При этом разговоры о чём-то «подлинном», звучащие в неприглядной и материалистичной среде, создают некий новый слой, где «реальность» и метафизика находятся в хрупком равновесии. Эта вечная борьба между осязаемым и метафизическим, отторжение, их странный симбиоз и перетекание одного в другое и обуславливает речь героев.

Оппозиция настоящего и искусственного, красивого и отвратительного, смешного и жуткого, присутствует в романе постоянно. В частности, в репликах героев звучит и оппозиция жёсткости и мягкости:

- *После Владимира я всегда в размячении,* - сказал Олег Борису. [Мамлеев 2008: 25].

Смягчает эффект от столкновений с реальностью и другой персонаж: Катя Корнилова, женщина лет двадцати семи, «подпольная царевна московских кружков». «Царевной» она была не просто за женственность, а за «*огонь и глубину личности*».

Для речи Корниловой характерно использование уменьшительно-ласкательных суффиксов:

- *Я вот малышей люблю пригреть, им тепло сердечное давать. Им много не надо, Тонюша - ласковое словцо, чайком угостить, да иной раз о Царствии Небесном потолковать. ... Так-то вот, Тонюша* [Мамлеев 2008: 7].

Помимо уменьшительно-ласкательных форм слов (*словцо, чайком*), придающих речи Кати теплоту, характерна и приставка – *при* (*пригреть*), имеющая значение мягкости, аккуратности действия. Устаревшее слово *потолковать*, словосочетание *тепло сердечное* и *так-то вот* укрепляют ассоциации Кати если не с «царевной», то с представительницей чего-то традиционного, исконно русского.

Упоминание *Царствия Небесного*, помимо очередной приметы духовного поиска героев, ещё и реакция на официальную атеистическую политику тех лет. Катя и её речь – своеобразный символ неофициальной культуры, уходящей корнями в русскую классику Серебряного века и стремящейся восстановить связи с Традицией и творчески переосмыслить её.

В связи с этим, важной характеристикой Виктора Пахомова, загадочного и сумрачного мужчины лет сорока, становится его умение читать стихи Сологуба [Мамлеев 2008: 17].

Помещённое в контекст произведения стихотворение приобретает и дополнительный смысл, отчётливо намекает на непростую судьбу героя, читающего этот стих.

Другая цитата из русской поэзии, однако на сей раз – не из Серебряного века, принадлежит всё той же Кате Корниловой

- *«И буду век ему верна», - улыбнулась Катя.* [Мамлеев 2008: 44].

Из Традиции проистекают проповеднический пафос и пыл в речах Корниловой:

- *Не мерзость надо любить, ребятки, а бытие, бытие, даже если оно среди мерзости: вот в чем дело* [Мамлеев 2008: 10];

- *Я чувствую по себе и по другим: реакция обратна - жить, жить, жить, даже во мраке, в могиле, но жить* [Мамлеев 2008: 54];

В большом количестве повторов слов, причём слов характерных: «жить» и «я», где местоимение избавлено от эгоцентризма, кроется как определённая высшая задача Корниловой, её непрерывное стремление к чему-то большему, так и характер восприятия её другими героями как символа чего-то светлого, вневременного.

Роль повторов в речи героев данного произведения очень важна: нередко Мамлеев нарочито отказывается от характерных, индивидуальных реплик персонажа, и тогда их диалог перетекает в одну частоту, где каждый лишь присоединяется к общему потоку сознания. Формально диалогичная речь становится общим монологом, а бесконечные повторения создают эффект наговора, подчинённого определённому лихорадочному ритму, в котором сливается всё.

Реплики в отрыве от контекста, обусловленного привычной коммуникацией, тем не менее, образуют некий другой смысловой блок:

- *Извел, извел ты нас своими стихами!*- вдруг заголосил Закаулов.

- *Ритмы, ритмы - вот в чем дело.*

- *Водки, водки, водки!* - завопил кто-то из угла [Мамлеев 2008: 8];

- Вырваться, вырваться, вырваться! - стонал Закаулов, вставший из своего угла.

- Куда улететь!?!.. Куда... Куда?!

- К адку, к адку надо привыкать!

- И даже мерзость, мерзость любить! [Мамлеев 2008: 9].

Речевая характеристика персонажей подчёркивает их наиболее яркие индивидуальные черты; при этом является послушным инструментом авторского замысла: речь героев подчинена законам художественного мира Мамлеева, и является не только индивидуальной и социальной категорией, но и метафизической.

Речевая характеристика отражает не только мысли и чувства персонажей, но и нечто иррациональное, остающееся за сферой понимания героев, за кадром повествования. Речь в прозе Мамлеева работает не только на порождение новых и вымывание старых, привычных смыслов, не только выполняет стилистические функции, но и отображает процесс метафизического поиска как такового.

Сам стиль Ю.В. Мамлеева порождает ощущением невозможности полного познания мира, непринятием рациональной картины мира с её доминантой логики и причинно-следственных связей: отсюда и берёт начало речь героев, парадоксальная, заклинаящая, зачастую не несущая в себе привычной семантики.

Таким образом, средствами речевой характеристики персонажей романа Ю.В. Мамлеева «Московский гамбит» являются:

1) на лексическом уровне: лексические повторы, смешение низкой и высокой лексики, использование устаревших слов, слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами, использование научной терминологии;

2) на морфологическом уровне: преобладание существительных и глаголов (они и дублируются чаще всего);

3) на синтаксическом уровне: дробление речи на короткие фрагменты, частые паузы (отражаются многоточиями), большое количество восклицательных предложений;

4) на уровне стилистических приемов: междометия, риторические вопросы, разговор о себе в третьем лице, цитаты из классической русской литературы.

Основные функции речевой характеристики в романе «Московский гамбит» представлены следующим образом:

- характеризующая функция создаёт цельный образ персонажа – в данном случае, как правило, интеллигента, стремящегося выйти за грань познаваемого, раздвинуть рамки привычного мира вместе со своими единомышленниками;

- выделительная функция позволяет отделять одного персонажа от другого, гениального от природы поэта от поэта техничного, «подпольную царевну» от легкомысленного балагура;

- сравнительная, фактически следующая из выделительной, отражает эти различия в момент разговоров персонажей; этому способствует и большая, в отличие от рассказов «Нога», «Полёт» и «Ковёр-самолёт», диалогичность, чуть более явная направленность на адресата; это объясняется тем, что в «Московском гамбите» описывается жизнь людей, принадлежащих к общему кругу, условно – к интеллигенции (тем не менее, диалоги и отдельные реплики впоследствии всё равно превращаются в разноголосый монолог, образуют единый поток сознания);

- психологическая функция отражает состояние духовного поиска, присущего большинству персонажей данного романа, указывает на их общий метафизический путь и на некое пограничное состояние сознания.

2.2. Предметный мир прозы Ю. Мамлеева. Герои и вещи

Отношения персонажей и вещей, осязаемых, материальных предметов представляется крайне важным аспектом в контексте изучения реального и фантастического в прозе Ю.В. Мамлеева. Характер этих отношений достаточно ярко отражает и отношения реального и ирреального, двойственность художественного мира Мамлеева.

Так как вещественный мир является важной частью реальности, предмет напрямую связан с характером, внутренним миром и деятельностью человека. Таким образом, вещь существует не только в материальном, но и духовном пространстве. У предметов есть история происхождения, хозяин, набор функций, место.

Литература в XXв. характеризуется чрезвычайно широким использованием образов предметного мира не только с целью отражения быта, но и как вещей, непосредственно связанных с внутренним миром героев и имеющих важное значения для раскрытия их характера, эмоций, проблем [Чудаков 1992: 111].

Таким образом, мир вещей в художественной литературе выполняет большое количество функций. При этом способы изображения предметов также крайне разнообразны: они могут изображаться безоценочно, в виде «объективной» данности, либо как субъективные впечатления от увиденного, с ассоциативным рядом, свойственным либо герою, либо самому автору.

В прозе же Ю.В. Мамлеева при изображении вещей характерна своеобразная двойственность. Несмотря на свою осязаемость, реальность, предметы и вещи указывают на наличие второго, фантастического слоя. Взаимодействие героев с ними также обнажает мысли и стремления персонажей, их неприкаянность, отсутствие прочной связи с реальным миром.

Например, так это проявляется в рассказе «Управдом перед смертью», главный герой которого, Дмитрий Иванович Мухеев заведует большим количеством жилых зданий. Сама должность «управдом» в контексте произведений Мамлеева отражает двойственность мира: с одной стороны – живой человек, с другой стороны, жизнь его связана лишь с материальной стороной, управлением собственностью. Когда Мухеев понимает, что скоро умрёт, он находит утешение в том, что после него останутся дома, бывшие в его управлении. Однако в определённый момент проявляется вся иллюзорность такого подхода, заключающегося в «цеплянии» за вещи:

«Сносились все домишки, кроме двух семиэтажных, те хоть растреснутые, но только ремонтировались». «Ай-яй-яй, опоры нигде нет, опоры против смерти», – мелькнуло у него [Мамлеев 1993: 56].

Схожий мотив связи предметов, вещей с жизнью и смертью наблюдается в рассказе «Утро». Характерно, что начинается он, как и рассказ «Управдом перед смертью», с описания дома и того, что вокруг него.

«...Большинство домишек были маленькие, покосившиеся не то от страха, не то от хохота» [Мамлеев 1993: 91].

«Василий Нилыч Кошмариков живет в двухэтажном деревянно-покосившемся, точно перепуганном, домишке» [Мамлеев 1993: 89].

Аляповатые, некрасивые дома, в которых живут люди, символизируют внешнюю оболочку того мира, в котором вынуждены находиться их души. Потому и вещи зачастую выступают в связи с жизнью и смертью. Так, Кошмариков, получающий жизненные силы лишь при столкновении с чужой смертью, особое внимание уделяет предметам покойного приятеля:

«...поминутно вскакивал, подбегал к различным вещам, книгам, безделушкам и блудливо спрашивал: «Это покойного?!» [Мамлеев 1993: 94].

В данном случае вещи выступают свидетельством как жизни, так и смерти. С одной стороны, они служат доказательством того, что их хозяин когда-то существовал, с другой – напоминают о том, что больше он к ним

никогда не притронется. Именно эта двойственность волнует Кошмарикова, усматривающего за осязаемыми предметами их метафизическое начало.

В этом смысле интересно и парадоксально звучит диалог героев «Утра» про телевизор:

«- Значит, так... Может, сначала телявизор посмотрим, Вася, – тоскливо расхрабрился Косицкий.

- Телевизор на том свете будешь смотреть, курва, – оборвал Кошмариков» [Мамлеев 1993: 93].

Само предложение Косицкого посмотреть «телявизор» никак не вытекает из логики разговора. Оно случайно, иррационально. Формально в его желании нет ничего странного, однако в контексте всего диалога, посвящённого патологическому интересу Кошмарикова к смерти, реплика Косицкого звучит неожиданно. К тому же, она крайне абстрактна: непонятно, зачем Косицкому понадобилось смотреть телевизор именно в этот конкретный момент, что он собрался смотреть и с какой целью. Всё это служит свидетельством слабой связи героя с материальным миром: отношения с вещами будто подчинены некой инерции. Из них изъяты привычный смысл и рациональность, взаимодействия с предметами становятся символическими, ритуальными.

Тем более удивителен ответ Кошмарикова, заявляющего, что Косицкий будет смотреть телевизор на том свете. Телевидению там взяться будто бы неоткуда – однако такой ответ служит подтверждением тому, что герои мира Мамлеева видят не только материальную, вещественную природу окружающих их предметов. Для них она является второстепенной, потому и телевизор можно будет посмотреть после смерти, в некоем другом мире: никакой материальной ценности он не представляет, и герои мамлеевской прозы это если не знают, то точно догадываются.

Эта же неопределённость прослеживается и в рассказе «В бане»: *В более женственной руке была авоська с пол-литрами водки и соленой,*

масленной жратвой. Кто-то нёс какой-то непонятный сверток [Мамлеев2003: 146].

Мы так и не узнаём, кто именно из героев нёс этот свёрток, что именно было внутри и с какой целью свёрток несли в баню. В числе конкретных, подчёркнуто материалистичных предметов присутствует и то, чьё назначение и природа неизвестна. Так на уровне вещей, помимо первого, реального мира, проявляется второй, метафизический, непознанный.

Отсюда проистекает и другой мотив во взаимоотношениях героев с вещами: вещи постоянно теряются. Так, например, это происходит с персонажами в рассказах «В бане» и «Гроб»:

«На одном промокло пальто. Другое потеряло шапку» [Мамлеев2003: 147];

«По дороге он изрядно нагрузился, размахивал руками, потерял шапку» [Мамлеев 1993: 117].

Интересно, что теряют герои именно шапку, предмет, созданный для защиты головы. В контексте данных рассказов потеря шапки символизирует если не окончательную утрату связи с реальным миром, то её ослабление. Не зря в первом случае из бани выходят уже не люди, а «существа»: именно одно из них и теряет шапку. Во втором примере персонаж по имени Коленька теряет шапку по дороге на похороны, т.е. проделывая некий путь от реального к ирреальному. Ещё один характерный эпизод, связанный с шапкой, присутствует в романе «Московский гамбит». Он тоже отражает внутреннее состояние персонажа – владельца шапки, степень его осознанного нахождения в реальном мире.

«- Терехов, Терехов идет! - громко и радостно закричали.

- В шапке или без? - спросил Олег.

Если Лёня был в шапке, независимо от погоды - это значило, что он почти трезв. Шапку же он снимал (тоже независимо от погоды) – когда был пьян. Как он объяснял - из почтения к алкоголизму.

- Без шапки, но держит ее в руках, - осведомила Олега Тоня Ларионова» [Мамлеев 2008: 9].

Таким образом, наличие (или отсутствие) на голове Лёни Терехова шапки – главный показатель степени его алкогольного опьянения. Так как алкоголь зачастую является для персонажей мамлеевской прозы средством выхода в некую другую реальность (что видно на примерах, приведённых выше), это справедливо и в отношении данного персонажа «Московского гамбита». Лёня Терехов уже без шапки, но всё-таки держит её в руках, находясь, таким образом, где-то между двумя мирами: реальным и метафизическим.

Другой, не менее яркий эпизод тоже связан с поэтом Тереховым и элементом его одежды: среди героев «Московского гамбита» ходит легенда о том, как пьяный Лёня однажды вышел на улицу без штанов. На логичный вопрос милиционера Терехов ответил философски: *«Что значат штаны, товарищ милиционер, по сравнению с вечностью?»* [Мамлеев 2008: 6].

Так в романе проявляется свойственная прозе Мамлеева оппозиция материального и духовного, реального и метафизического, вещественного и неосязаемого.

Ещё одним важным мотивом во взаимоотношениях персонажей и предметов вокруг них является противопоставление чистоты и грязи. В частности, так описана обстановка, в которой умирает старушка в рассказе «Гроб»:

«Комнатушка, где она лежала, была маленькая, загаженная портретами великих людей и остатками еды» [Мамлеев 1993: 115].

Комната представляется грязной, при этом загаженной не только остатками еды, но и портретами великих людей. Для старушки, находящейся на смертном одре, эти столь разные вещи кажутся одинаково грязными и нелепыми, не имеющими никакого значения.

В романе «Московский гамбит» так описывается жилище Олега Сабурова в Спиридоньевском переулке после шумных гуляний представителей «эзотерической Москвы»:

На полу валялись осколки разбитых стаканов, бутылок, окурки, копировальная бумага, и в воздухе ещё плавал зловеще-мечтательный дым от сигарет [Мамлеев 2008: 12].

Это одна из главных оппозиций художественного мира Ю.В. Мамлеева: вчера у его героев душевный подъём, метафизические искания, а сегодня – общая неухоженность, необустроенность жизни вокруг.

Отсюда и любовь другого персонажа романа к шкафу:

«Коля почему-то очень любил этот шкаф и иногда садился на него верхом, чтобы выпить там и послушать стихи» [Мамлеев 2008: 8].

Желание как-то возвыситься, оказаться будто бы над привычным миром, оказаться и в уединении, и в связи с другими посредством прослушивания стихов и обуславливает эту любовь Коли к шкафу.

Для другой героини мамлеевской прозы, Раисы Михайловны из рассказа «Ковёр-самолёт», чистота имеет большее значение: она по четыре-пять раз в день моет полы и чистит туалет. Как сказано в самом произведении, делает она это для того, чтобы продлить своё существование. Таким образом, её связь с миром предметов является намеренной, искусственной. Отношения с вещами служат ей гарантом связи с окружающим миром, но такой подход в какой-то момент обнаруживает свою иллюзорность. Раиса Михайловна продолжает наводить порядок и после нанесения травм своему сыну. Так она пытается преобразовать порядок внешний в порядок внутренний, и соблюдение каждодневного ритуала должно укрепить её иллюзию, что ничего страшного с её сыном не случилось [Мамлеев 1993: 512].

В рассказе «Утро» есть такой эпизод, ярко характеризующий жизнь Василия Нилыча Кошмарикова:

«Хотя его комната необычайно грязна и даже до неприличия забросана, сахарок – беленький такой, в чашечке – там всегда есть и даже прикрыт платочком [Мамлеев 1993: 91].

Обстановка его комнаты указывает на безрадостность, серость его жизни. Сахар же, белый и заботливо прикрытый платком, символизирует единственную отраду в жизни Кошмарикова – его страсть к чужой смерти. Характеристика Кошмарикова как «сластёны», его любовь к сахару указывает на определённый гедонизм, на желание удовлетворить низшие, не духовные потребности. Так, например, Василий Нилыч засыпает, страдая оттого, что в его окружении давно никто не умирал:

«С такими мыслями, закутавшись в грязное одеяло, он заснул» [Мамлеев 1993: 92].

Так, грязное одеяло указывает на такие же мысли и желания Кошмарикова. В этом смысле его внутренний мир живёт в гармонии с обстановкой вокруг него: не зря Василию Нилычу так нравятся окружающие его покосившийся дом дощатые уборные, аляповатые и постоянно ломающиеся, похожие на *«позабывших невест, воздевающих руки к небу»* [Мамлеев 1993: 90].

О невозможности достижения внутренней, духовной чистоты и рассказ «В бане». Баня как символ очищения, обновления в художественном мире Мамлеева теряет свой смысл: персонажи Сашка, Витенька и Катенька используют её исключительно как место для оргий. Выходя из бани, пьяные и насыщенные похотью герои уже совсем теряют человеческий облик. Впрочем, на подобную концовку указывает и начало рассказа:

«Разом обернувшись и свистнув по сторонам, друзья скрылись в парадной части баньки» [Мамлеев2003: 146].

Баня представляется здесь некой живностью, поглощающей героев, которые и сами идут на это с азартом и возбуждением.

Вообще, процессу поглощения, изображению трапезы и еды в прозе Ю.В. Мамлеева уделяется особое внимание. Помимо вышеприведённых

примеров, можно вспомнить эпизод из рассказа «Полёт», чьё действие и происходит в ресторане:

«Я посмотрел в тарелку со своей колбасой и как-то по-съестному хихикнул, как будто колбаса была зеркальцем [Мамлеев 1993: 509].

Если колбаса для героя кажется зеркалом, то получается, что хихикает он над своим отражением. Причём хихикает «по-съестному». Как и герои рассказа «В бане», персонаж «Полёта», от чьего лица и ведётся повествование, получает определённое удовольствие от поглощения самой своей человеческой сущности. Если первые действительно скрывались в пасти баньки, то второму хватает мимолётной фантазии, ассоциации, чтобы испытать некое эмоциональное возбуждение. Быть поглощённым для героев мамлеевской прозы – значит, переместиться из внешнего куда-то вовнутрь, стать частью чего-то другого, утратить своё привычное обличье, принять некую иную форму. При этом персонажей абсолютно не смущает насильственность, неестественность такого исхода.

Не зря трапеза у Мамлеева граничит со смертью: герой рассказа «Полёт» в итоге убивает себя прямо за столом. Похожие мотивы присутствуют и в рассказе «Гроб»:

«Кастрюлю с супом поставили совсем под носом у покойницы, так что пар заволок ее мертвое лицо» [Мамлеев 1993: 118].

Вся семья ест в комнате, где совсем недавно умерла старушка. Гроб с нею стоит прямо на столе. За столом же сидит её сестра Анна Андреевна и ест суп. Для неё это демонстративный жест: так она показывает остальным, что не боится некой «правды» (видимо, она имеет в виду правду смерти), хотя до этого говорит, что «взаправду жрать противно». Однако эта реплика обусловлена выполнением некой социальной роли. В итоге Анна Андреевна всё же поддаётся импульсу, который заставляет её предаваться чревоугодию рядом с мёртвой сестрой, т.е. заниматься неким ритуалом поглощения в непосредственной близости от смерти.

Таким образом, отношения героев мамлеевской прозы с миром вещей чрезвычайно многообразны:

- в них прослеживается мотив чистого, высшего и грязного, земного; общей неказистости окружающей действительности и стремления к выходу за рамки привычного;

- взаимодействие героев и предметов ярко отражает внутреннее состояние персонажей, их характеры вообще и эмоции в данный конкретный момент повествования;

- связь персонажей с вещами, как правило, не рациональна, а выстроена на уровне подсознания; действия, совершаемые с предметами зачастую носят ритуальный характер, указывают на разрыв сознания персонажей с окружающим их миром.

Отношения героев прозы Ю.В. Мамлеева с предметами, окружающими их, служат яркой характеристикой художественного мира писателя. Отношения персонажей с вещами многогранны и сложны. Порой взаимодействие героя и предмета предстают как некий ритуал – тогда взаимодействие происходит на подсознательном уровне. Порой предмет и отношение к нему отражает внутренний мир персонажа или же характеризует мир внешний, тот, в котором герой вынужден существовать.

Общим для всех рассмотренных примеров является наличие оппозиции реального и метафизического, скрытого за формальной материальной стороной предмета и взаимодействия персонажа с ним.

2.3. Реальное и метафизическое в прозе Ю. Мамлеева. Ужас и хохот

Возвращаясь к понятию мира как ощущению некой гармонии, стоит помнить слова самого писателя: *«Мои герои задаются вопросами, на которые разум ответить не в состоянии»* (Ю.В. Мамлеев, «Литературная газета», №7, 16 февраля 1994). Невозможность достижения мира между внешним и внутренним является главным конфликтом прозы Ю.В. Мамлеева

и центром его поэтики. Важно помнить это, говоря о внешнем и внутреннем мире, о их связях, так как особенности их изображения во многом обусловлены необходимостью раскрытия конфликта между этими двумя разными понятиями, являющимися одними из ключевых в прозе Ю.В. Мамлеева. Для его произведений свойственно устойчиво-конфликтное состояние мира. Как правило, оно основывается не на одном конкретном событийном узле, а на цепи событий, происшествий и конфликтов, между которыми нет прямых причинно-следственных связей. Зачастую для него характерно внутреннее действие вместо динамики внешних событий.

В таком случае, так или иначе, приходим к категориям реального и сверхъестественного. Важность двух этих понятий для прозы Мамлеева отражена уже в самом определении жанра, в котором он пишет – «метафизический реализм». В этом определении уже заложена двойственность, характерная для проблематики реального и фантастического.

А. Шопенгауэр понимал под метафизикой некое знание, выходящее за пределы возможного опыта, т.е. за пределы природы, объясняющее то, что *«прячется за природой и даёт ей возможность жизни и существования»*. Шопенгауэр считал, что есть всегда актуальная метафизическая потребность человека, и что физика, т.е. попытка естественного изучения явлений, всегда упирается в метафизику [Шопенгауэр 2016: 331].

Таким образом, метафизический реализм как жанр подразумевает вхождение в форму традиционного реалистического рассказа метафизического, метафорического. Жизнь героев произведений этого жанра основана на реалиях, однако в эти реалии вплетается символическое, находящееся за пределами материалистичного. Собственно, поэтому метафизический реализм порой называют «литературой иных измерений»: за видимой жизнью угадываются черты некой реальности второго плана, скрытых сторон души и жизни человека. Собственно, сам человек и предстаёт здесь как метафизическое существо, а не как часть социума.

Изображая внешнего человека, метафизический реализм силится показать человека скрытого, тайного. Таким образом, помимо описания реального мира Ю.В. Мамлеев в своих произведениях обращается к миру неведомому. Это неведомое может проявиться как внешне, прийти извне, так и показать себя опосредованно, выйти из глубин человеческой души. При этом, неведомое рассматривается здесь не как фантастическая категория, а как некая интуитивная, угадываемая, но реальность. Согласно утверждению Мамлеева, вымышленный мир отражает реалии реального мира, и это является свойством искусства. Соответственно, метафизический реализм стремится преодолеть материализм, создать оптику для более объёмного взгляда на бытие [Мамлеев: инт. ресурс].

Как правило, в основе отношений со сверхъестественным у героев Мамлеева лежит страх, некий метафизический ужас, который связан с неизвестностью, непониманием того, что лежит за границей познаваемого. Это напрямую связано с понятием «табу»: столкновение со сверхъестественным не подразумевает легкомысленного к нему отношения со стороны человека. При этом человек не обладает каким-то необходимым инструментарием для взаимодействия с явлением, находящимся вне границ его понимания. Таким образом, персонаж понимает ограниченность своего восприятия мира и силится выйти за эти узкие границы.

Некое сверхъестественное, фантастическое, зачастую ужасное, сталкивается с материалистичным, таким образом, вызывая сомнения в объективности реального мира, указывая на ограниченность его восприятия персонажами. Для писателя абсурден не мир как таковой, а бытие, созданное самим человеком [Бондаренко 1993: 63].

Данный подход чётко прослеживается в произведениях из второго, основного цикла рассказов Ю.В. Мамлеева («Ковёр-самолёт», «Утро», «Нога», «Письма к Татьяне», «Дневник молодого человека» и ряд других), а также в романе «Московский гамбит», важного для понимания метафизических исканий автора.

В рассказе «Ковёр-самолёт» после трагедии, случившейся с маленьким мальчиком и его матерью, появляется некая *«чёрненькая старушка с круглыми глазами»*, чьи слова выражают роль страха в художественном мире Мамлеева:

«– Ничего, ничего в этом нету страшного, – твердила она.

Но в ее глазах явственно отражался какой-то иной, высший страх, который, однако, не имел никакого отношения ни к этому миру, ни к происшедшему» [Мамлеев 1993: 514].

При этом пугающий, сюрреалистичный эффект достигается не присутствием ужаса как такового, а реакцией на него. Помещённое в серую обыденность, сверхъестественное смешивается с ней, мутирует, приобретает как характерные черты реальности, так и ещё более ярко проявляет свои. Часто персонажи произведений, столкнувшиеся с мистическим или являющиеся его проводниками в реальный мир, ведут себя так, будто выполняют некие осмысленные и рутинные действия. Это несоответствие пугает своей дисгармоничностью.

Отношение персонажей к странным, порой ужасным событиям, обыденно, будто речь идёт о чём-то бытовом. Они зачастую закрывают глаза на жуткие проявления жизни. В том же рассказе «Ковёр-самолёт», покалечившая своего сына Раиса Михайловна *«принялась убираться: чистить полы и драить клозеты»* [Мамлеев 1993: 512].

Подобное противопоставление обыденной формы, будничного тона и страшного содержания обуславливают переход реального в художественном мире Мамлеева в метафизическое: происходящее столь ужасно, что пространство для логических объяснений фактически отсутствует.

Ещё один похожий пример связан с рассказом «Утро», главный герой которого чувствует вкус к жизни лишь тогда, когда умирает кто-то из его знакомых: *«Из проехавшего мимо автобуса Косицкий увидел его. «Мечтает», – умиленно хихикнул Володя»* [Мамлеев 1993: 96].

Косицкий, которому прекрасно известно о наклонностях Кошмарикова, реагирует на увиденное странно: с умилением. Именно такая необъяснимая, патологическая реакция словно приоткрывает двери в нечто запредельное. Важен и смешок Косицкого, его хихиканье, символизирующее прорыв сверхъестественного в реальность, но неполноценное по сравнению с хохотом.

Одной из главных примет существования некоего другого, потустороннего мира, в творчестве Мамлеева является хохот как нечто мистическое, пронизывающее реальный мир. Не зря один из романов писателя носит название «Мир и хохот». Хохот также присутствует во множестве произведений второго, основного цикла рассказов.

В том же рассказе «Утро» так описан смех Василия Нилыча Кошмарикова, *«Хохотство его характера дальнего, призрачного, он хохотнет, хохотнет тебе в лицо – и вдруг умолкнет, как оглашенный; да и хохот его не по существу, а так, по надобности, как в уборную сходить»* [Мамлеев1993: 93].

В рассказе «Нога», главный герой которого влюблён в собственную часть тела, хохот изображается так: *«Его глаза остекленели, но он хохотал не от зависти к Савелию – рядом сидела мышка, и старичок сошел с ума, глядя на нее»* [Мамлеев 2003: 120].

Таким образом, хохот выступает некой приметой сверхъестественного, которое может проступать в самом персонаже. Так изображается хохот и в рассказе «Дневник молодого человека»: *«Иной раз очень ласковый бывал, но после приветливого слова часто вдруг хохотал»* [Мамлеев 2003: 148].

При этом хохот лишён чёткой функции, его происхождение иррационально, скрыто от понимания персонажей; сквозь него будто прорывается нечто мистическое, не имеющего логического обоснования. Хохот указывает на проявление в реальном чего-то фантастического, служит своеобразным швом, соединяющим плотнее два мира, как, например, в рассказе «Яма»: *Я прохожу мост, захожу в разукрашенную хохотом*

столовую. Хорошо в уголку пить сок и знать, что ты скоро растворишься в неведомом, как тёмный сок растворяется в тебе [Мамлеев 2003: 286].

Так же внезапные приступы хохота преследуют Наташу Глухову, героиню рассказа «Отдых»:

«Подойдет к прилавку, возьмет булку и рассмеется тем самым давешним, пугающим смехом» [Мамлеев 2003: 409].

Характерно, что хохот зачастую соседствует с трапезой, с описанным выше состоянием поглощения.

Так Мамлеев указывает на тесное соседство реального и фантастического. Хохот, явление реальное в мамлеевской прозе, берёт своё начало из чего-то ирреального, становится важной приметой сверхъестественного, просочившегося в мир материальный.

На некое надмирное происхождение хохота напрямую указывает Ю.В. Мамлеев и в других рассказах, «Письма к Кате» и «Когда заговорят»:

«А за его спиной – хохотала ты. Хохотала куда-то ввысь, не замечая нас» [Мамлеев 2003: 46];

Ел в углу, облизываясь от дальнего, начинающегося с внутренних небес хохота [Мамлеев 2003: 88].

«Внутренние небеса хохота» и хохот, обращённый куда-то ввысь, заставляют обратить внимание на происхождение хохота как разновидности и его связи со сверхъестественным. М. Бахтин говорил о том, что смеховое начало в карнавале *«освобождает людей и от мистики, и от благоговения»*, то есть от самой возможности существования сакрального, а сами карнавальные обряды *«полностью лишены и магического, и молитвенного характера»*, то есть возможности каких-либо отношений с этим надмирным [Бахтин 1990: 14].

Подобное противопоставление в средневековой культуре карнавального смеха сакральному подвергалось сомнению А. Гуревичем, считавшим, что сакральное не только не ставится смехом под сомнение, но и

напротив, упрочивается смеховым началом, т.к. оно является его двойником и спутником, своеобразным эхом [Гуревич 1975: 150].

Схожей позиции придерживается и Мамлеев, всячески подчёркивая связь хохота именно как некой составляющей части сверхъестественного, отдающейся эхом в реальном мире.

Понятие некой карнавализации вообще свойственно мамлеевской прозе: в основе праздника лежит некое нарушение табу, а смех в карнавале деконструирует любую иерархию, развенчивает устоявшиеся догмы. В карнавале происходит смешение высокого и низкого, священного и плотского. Ровно на этих приёмах построен и художественный мир Мамлеева. В карнавале воскрешается первобытный хаос, восстанавливается архаическая целостность мировосприятия.

При этом карнавал – это буйство, неистовство, обезличенность и следующая за этим безответственность, вседозволенность, некий надлом души, что, конечно, крайне характерно для мамлеевских персонажей, находящихся на стыке низкого и тщетного стремления к высокому

Таким образом, хохот является голосом мистического, пробивающимся сквозь толщу материального. Характер хохота может быть разным: ужасным, направленным куда-то ввысь, но главное – противоестественным, противопоставленным реальности. В отношениях реального и фантастического в прозе Мамлеева хохот играет важнейшую роль: он одновременно и примета сверхъестественного, и проводник из реального в фантастическое.

Для более глубокого понимания сверхъестественного в прозе Мамлеева, важно не только то, как герои реагируют на появление мистического, но и то, что они сами из себя представляют: каковы их характеры, устремления и взаимоотношения с окружающим их миром.

Как правило, его персонажи оторваны от социума: они либо одиноки, как Савелий («Нога»), Ваня («Выпадение») или главный герой рассказа «Крыса», либо образуют своеобразные общества для избранных

(«Московский гамбит», «В бане», «Удовлетворюсь!»). Социальные их роли условны: «полуродственница» Марья («Ковёр-самолёт»), служащий конторы «Рыбсбыт» Кошмариков, начальник общественной бани №666 Коноплянников – всё это не первично в отношении мамлеевских героев. Часто определение персонажей через подобные штампы в прозе Ю.В. Мамлеева носит иронический характер. Он использует такие очевидные клише и жирные маркеры с целью подчеркнуть незначительность социальных ролей перед метафизическим. Конвенциональные определения через профессию и социальное положение в этом художественном мире бессмысленны. Это своего рода сущности, в которых проявляется то самое метафизическое.

Описание внешности персонажей гротескно в подчёркивании натуралистического:

«Я молчал, съёжившись жирной спиной» («Полёт») [Мамлеев 1993: 509];

«Катюша была жирна, почти светилась от жира, и похлопывала себя по бокам потными, прилепляющимися к телу руками» («В бане») [Мамлеев 2003: 147].

Столь раблезианское описание персонажей подчёркивает их чрезмерную материалистичность и несовершенство телесного. Показаны будто не герои, а их отражения в кривых зеркалах, препарирующих реальность. Намеренное снижение в их описании призвано создать контраст между плотью и тем, что существует за рамками осязаемого.

Герои мамлеевской прозы – не студенты, не инженеры и не рабочие; даже не матери и не сыновья. Оперирова категориями социальных штампов, Мамлеев указывает на их незначительность, уродливость перед метафизическим, даёт понять, что его интересует борьба или соотношение духа и плоти, поскольку с этим вопросом человечество сталкивается постоянно. Вся деятельность персонажей так или иначе обусловлена не их социальными ролями, а метафизическим ужасом. Таким образом, гротеск в

описании героев подчёркивает и ярче выводит то страшное, что кроется в них – обывателях, производящих столь странное впечатление не естественных людей, а выпавших из духовного мира сущностей.

Тем не менее, в художественном мире Мамлеева они не какие-то монстры, щекочущие нервы читателю, а персонажи, застрявшие на границе двух миров.

У персонажей этой прозы есть некое подсознательное желание преодолеть границы реальности, но в силу невозможности рационального выхода за пределы разума, столкновение с иррациональным грозит потерей рассудка и человеческого облика как такового. Так герои мамлеевских произведений приобретают черты inferнальности, становятся зверьми или «упырями-психопатами». Присущий им фанатизм в метафизическом стремлении к Абсолюту является следствием раскола сознания. Это обусловлено вынужденным существованием в двух мирах: обычной жизни (работа, отношения, социальная роль) и жизни метафизической (иной мир, кажущийся миром лучшим, чем земной).

Так герой оказывается на пороге неких предельных состояний. Приобщение к ирреальному указывает персонажу на необходимость смерти, как, в частности, происходит в рассказе «Яма». Персонаж не просто хочет умереть – ему важен сам процесс, *«чтобы наумираться»*.

Таким образом, одной из центральных тем творчества Мамлеева становится тема смерти как феномена, лежащего за пределами реального мира. Герои мамлеевской прозы в основном рассматривают смерть как один из способов выхода к сверхъестественному.

Если в традиционном обществе существовала некая связь между вечным и временным, жизнью и тем, что будет после неё, то в современном мире произошёл разрыв между этими понятиями.

Смерть стала таинственной и пугающей неизвестностью, а вопрос о том, что будет после неё, являлся табуированным в атеистическом обществе, опирающемся на материальное и рационально обоснованное. При этом

потребность в ответе на вечный вопрос никуда не исчезла, и подобное противоречие лишь обострило метафизическую бездну между земной жизнью и наличием в человеке бессмертного начала.

В модели двоемирия Мамлеева экзистенциальный ужас неизбежности смерти связан с экзистенциальной же необходимостью жизни.

Так множество персонажей Мамлеева ощущают земную жизнь как тюрьму, ловушку, из которой необходимо выбраться. Подсматривающий за девушками из окна Ваня из рассказа «Выпадение», любил наблюдать работу их мысли, когда те читали:

«Небось о том свете думает», – теплело у него в уме» [Мамлеев 2003: 162].

Раз за разом пытался выбраться из порочного круга земной жизни и в каждом новом воплощении заканчивал жизнь самоубийством герой рассказа «Полёт». Собственно, и само название произведения отображает попытку возвышения над миром.

Похожее стремление к полёту демонстрировали и герои романа «Московский гамбит»:

«– Вырваться, вырваться, вырваться! – стонал Закаулов, вставший из своего угла.

– И улететь!» [Мамлеев 2008: 10].

Василий Нилыч Кошмариков ощущал жизнь в полной мере лишь в случае смерти кого-то из знакомых:

«... Любит же он преимущественно мертвых. И даже не собственно мертвецов, а сам процесс смерти и его осознание» [Мамлеев 1993: 90].

Таким образом, персонажей Мамлеева утешает мысль о существовании чего-то иного, отличного от реального мира, вневременного. Их утешает принадлежность к этому неизвестному, и многие из них пытаются или приблизить момент «полёта», или быть своеобразным свидетелем доказательства его здесь, в земной жизни.

Это позволяет персонажам пережить страшную для них обыденную реальность. Смерть рассматривается ими как познание жизни, как некое незримое доказательство присутствия чего-то принципиально иного

При этом искажённая действительность активно расширяется и поглощает собой всё остальное, делает всё осязаемое зыбким. Тогда одним из главных вопросов становится само существование и жизнеспособность главных человеческих ценностей в мире, где перманентно идёт борьба реального и сверхъестественного.

Парадоксальным образом Ю.В. Мамлеев изображает некое движение своих героев к надежде. Этим обусловлены brutальные приёмы его прозы: сам стиль изображения непостижимого ужасного побуждает искать ответы в области метафизики, за пределами рационального и логически объяснимого. Поступки героев, происходящие с ними события ирреальны: они не поддаются законам логики и не могут истолковываться рационально.

Тогда становится понятно, что здесь речь идет о пути к сверхреальному, пути в бездну внешнюю – за пределы всего известного и мыслимого – и в бездну внутреннюю – в тайны человеческой души. Учитывая убеждённость автора в метафизической многослойности человека и метафизической же связи человека и мира, персонаж его прозы становится неким пунктом, в котором соединяется и небесное, и земное. Герой прозы Мамлеева сочетает в себе и бездны, относящиеся к высшим мирам, так и бездны сатанинские.

Таким образом, реальное и фантастическое в прозе Ю.В. Мамлеева находятся в вечной оппозиции и неразрывной связи. В самом определении жанра «метафизический реализм» кроется убеждённость автора, что то фантастическое, которое прорывается в некий реальный мир, художественно изображённый Мамлеевым, есть не просто фантазия, а нечто непознаваемое, сокрытое, но столь же реальное, как и окружающая его персонажей обыденность.

Все художественные приёмы Ю.В. Мамлеева направлены на убедительное изображение двойственности как мира, так и героев, населяющих его.

Проблема стремления выхода за рамки познаваемого и одновременно невозможность осуществления этого обуславливает главный конфликт мамлеевской прозы. Нарастание этого конфликта между внешним и внутренним миром человека достигает, таким образом, огромных масштабов и не находит разрешения: в этом перманентном подвешенном состоянии «между мирами» и находятся герои его прозы; этим и обуславливается трагизм, пронизывающий всё их бытие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Литературоведческий анализ центрального цикла рассказов и романа Ю.В. Мамлеева «Московский гамбит» позволил сделать несколько выводов.

Для художественного мира Ю.В. Мамлеева характерна двойственность: внешний и внутренний мир, фантастическое и реальное; именно столкновение этих стихий является главным конфликтом произведений писателя, двигателем сюжета и обстоятельством, напрямую влияющим на стиль и содержание рассказов центрального цикла и романа «Московский гамбит».

Этим обуславливается и «радикализация» характеров и действий персонажей, предельность их состояний и своеобразная болезненность их восприятия.

Специфика прозы Ю.В. Мамлеева отражается и в речевой характеристике персонажей, и во взаимодействии героев с предметами, и в непосредственном столкновении реального и метафизического.

Художественный мир произведений Мамлеева, перетекающий из внешнего во внутренний, из фантастического в реальный, абсурден из-за невозможности достижения гармонии между двумя составляющими. Попытки выйти за устоявшиеся рамки и обуславливают душевный надлом персонажей, их преобразование из живых людей в неких «метафизических монстров». Его герои, живущие в пограничном состоянии, словно меж двух миров, не в состоянии найти адекватный язык для сближения с тем миром, куда они стремятся, и уже не в силах вступать во взаимодействие с миром обыденным, в котором они всё ещё находятся.

Благодаря крайне многообразным категориям реального и фантастического Мамлеев смог обратиться к самым важным и волнующим темам в жизни и культуре общества: темам смерти, смысла жизни, души и вечности. Показав ещё один угол обзора, создав некую индивидуальную призму изображения связи и оппозиции реального и сверхъестественного,

Ю.В. Мамлеев продемонстрировал те проблемы, с которыми сталкивается человек в своих метафизических поисках и сформулировал опасность потери человеческого обличия при этом стремлении к непознаваемому.

Таким образом, понятие «мир» и его анализ служит своеобразным ключом к творческому наследию писателя, его установкам и темам, к которым он обращается в своих произведениях, помогает глубже разобраться в мире персонажей, специфике их характеров и в ключевой оппозиции реального и метафизического.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Аристотель. Метафизика. – М.: изд-во Эксмо, 2006. – 608 с.
2. Алпатов, В. М. История лингвистических учений: Учеб.пособие. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 368 с.
3. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса . – М.: Художественная литература, 1990. 14 с.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. С. Бахтин. - М.: Сов. Россия, 1979. - 345 с. - Библиогр.: с. 333-341;
5. Брандес, М.П. Стилистика текста.- М.: Прогресс-Традиция ИНФРА-М, 2004. - 416 с.
6. Большой толковый словарь по культурологии. Главный ред. Кононенко Б.И – М: Наука, 2003, 113-309 с.
7. Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. – 253 с.
8. Выготский, Л.В. Психология искусства [Текст] / Л.В. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 345 с.
9. Выготский, Л.С. Мышление и речь/Л.С. Выготский // Собр. соч. в 8 т. Т. 2. - М., 1982.С. 314-324.
10. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М.: Наука, 1981. - 128 с.
11. Гегель, Г.В.Ф. Работы разных лет. В двух томах. Т.1.-М.: Мысль, 1972.-668 с.
12. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1975. – 320 с. 1975
13. Ефремова, Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка в 3 томах Т. 3. Р-Я., АСТ, 2006. – С. 264
14. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учебное пособие : для студентов и преподавателей

филологических факультетов, учителей-словесников / А. Б. Есин. – 10-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 248 с.

15. Жеребило, Т.В. Словарь лингвистических терминов. - Назрань: Пилигрим, 2010. – 486 с.

16. Жарникова, С.В. Золотая нить. – Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2003. – 221 с.

17. Забияко, А.П. Культурология XX век. Энциклопедия – М:1996, 781с.

18. Зубарева, Е.Ю. Русские писатели 20 века: библиографический словарь. – М.: Большая российская энциклопедия, 2000. – 447 с.

19. Ильенко, С.Г. Коммуникативно-структурный синтаксис современного русского языка / Отв. ред. М. Я. Дымарский. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. – 398 с

20. Ивин, А.А. Философия. Энциклопедический словарь. - М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.

21. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста. - М.: Просвещение, 1988.- 192 с.

22. Кант, И. Избранные работы. – СПб.: Тайм-аут, 1993. - 477 с.

23. Ланин, Б.А. Проза русской эмиграции (третья волна): пособие для преподавателей литературы. – М.: Новая школа, 1997. – 208 с.

24. Левада, Ю.А.. Социальная природа религии. - М: Высш. шк., 1965, 112-131 с.

25. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. - М.: ОГИЗ, 1937, 324 с.

26. Лихачёв, Д.С. Внутренний мир художественного произведения. – М.: Вопросы литературы, 1968, 87 с.

27. Мамлеев, Ю.В. Судьба бытия. Вопросы философии. М, 1993. №10-11

28. Мамлеев, Ю.В. Московский гамбит - М.: АСТ, 2008– 288 с.

29. Маретт, Р.Р. Формула табу-мана как минимум определения религии. -М.: Канон+, 1998. С. 99-108.
30. Молдавская, Н.Д. Литературное развитие школьников в процессе обучения. - М.: Педагогика, 1976. – 224 с.
31. Петрухин, В.Я., Полинская, М.С. О категории "сверхъестественного" в первобытной культуре. – М: Прогресс, 1994, 20-41 с.
32. Пелевина, Н.Ф. Стилистический анализ художественного текста. - Л.: Просвещение, 1980. - 270 с.
33. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
34. Потемня, А.А. Мысль и язык. - М.: Лабиринт, 1999.-. 300 с
35. Постовалова, В.И. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. - 216 с.
36. Русский ассоциативный словарь. Ассоциативный тезаурус современного русского языка / Ю.Н. Караулов, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов, Н.В. Уфимцева, Г.А. Черкасова. – М.: 1994 – 1998. – Кн. 1-6.
37. Кондаков, И.В. - Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. - М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 1024 с.
38. Сосновский, Б.А. Психология. Учебник для педагогических вузов. – М.: Высшее образование, 2008. – 660 с
39. Толковый словарь русского языка: в 4 т. Т. 1. [Текст] / Под ред. В.И. Даля. – М.: Русский язык, 2000 – 779 с.
40. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Сов.энцикл: ОГИЗ, 1935-1940
41. Тамарченко, Н.Д. Теория литературы: в 2 т. [Текст] / Н.Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2004. – 513 с.
42. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы [Текст] / Л.И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1968. – 480 с.
43. Тимошевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996. – 334с.

44. Токарев, С.А. Ранние формы религии и их развитие. - М: Наука, 1979 - 92 с.
45. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 17-18.
46. Хализев, В.Е. Теория литературы: учебник [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2004. – 405 с.
47. Франк, С.Л. Реальность и человек. М.: Республика, 1997. – 479 с.
48. Чудаков А.П. Слово - вещь - мир. От Пушкина до Толстого 1992 М.: Современный писатель, 1992. – 320 с.
49. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. – М.: Литрес, 2016, 660 с.
50. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 1998. – 502 с