

УДК 82(091)

*О. Е. Романовская*

## **ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ВЕРСИЯ АНТИГЕРОЯ В РАССКАЗАХ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА**

Статья посвящена изучению образа антигероя в рассказах Ю. Мамлеева как представителя постмодернистского направления. Автор рассматривает антигероя в свете освоения современным писателем традиций Ф. М. Достоевского и приходит к выводу о том, что антигерой Ю. Мамлеева является частью абсурдного мира его рассказов и в то же время пародийным двойником героев русской классики.

**Ключевые слова:** Мамлеев, Достоевский, постмодернизм, антигерой, исповедь, абсурд, гротеск, пародия.

*O. E. Romanovskaya*

**POSTMODERN VERSION OF ANTIHERO  
IN STORIES BY YURY MAMLEEV**

The article is devoted to studying of antihero's image in stories of Y. Mamleev as a representative of postmodernism. The author of the article considers antihero with relation to the mastering of F. Dostoevsky's tradition by a modern writer and concludes that Mamleev's antihero is a part of the absurd world of his stories and at the same time a parodical counterpart of the heroes of Russian classics.

**Keywords:** Mamleev, Dostoevsky, postmodernism, antihero, confession, absurd, grotesque, parody.

Понятие «антигерой» вошло в русскую литературу в 1984 году, когда была написана и опубликована повесть Ф. М. Достоевского «Записки из подполья». В примечании к журнальной публикации первой части «Записок» классик указал на связь своего рассказчика с теми персонажами русской литературы, которых реальная критика называла «лишние люди». Точкой сближения мыслилась позиция социального бездействия, обусловленная невозможностью реализации творческого и интеллектуального потенциала в современном обществе. Вместе с тем, было ясно, что образ антигероя, созданный Ф. М. Достоевским, глубже и многограннее. Главный его признак – кризисное сознание, «ничтожность», исходящая из постоянной эмоциональной и интеллектуальной потребности героя в отрицании законов мира. В самораскрытии ведущую роль играют мотивы метафизического одиночества и неприкаянности, пафос почти тотального отрицания всех предшествующих культурных парадигм. Н. В. Живолупова указывает на ряд парадоксов сознания и существования антигероя, среди которых ощущение этической перспективы и ее принципиальная недостижимость, осмысление любви как важнейшей ценности и «отказ от возможности любовно-творчески воссоздавать свою жизнь» [3; 219]. Антигерою присуща «греховная раздробленность», удаляющая от «сущности геройности, невозможной вне идеи интегрированности, собранности

личности – этого профанного подобия божественной полноты» [4; 280].

Образ антигероя востребован литературой конца XIX–XX веков. Экзистенциальное мироощущение, включающее в себя «одиночество, рефлексию, восприятие мира как враждебного, раздвоение и озлобление, обостренную реакцию на мир, бегство в трансцендентное Ничто, ощущение абсурдности бытия» [5; 33–34], драматизировало сознание антигероя и его отношения с миром. А. Чехов («Скучная история»), В. Маяковский («Облако в штанах»), В. Набоков («Отчаяние», «Лолита»), Вен. Ерофеев («Москва–Петушки») продолжили традицию Ф. М. Достоевского, создав свои варианты ставшего классическим образа. Значимое место он занимает в художественной парадигме русского постмодернизма. В творчестве писателей, в большей или меньшей степени причастных ей: Э. Лимонова («Это я – Эдичка»), В. Ерофеева («Русская красавица»), И. Яркевича («Как я и как меня», «Солженицын, или голос из подполья», «Окуджава, или голос из бездны»), образ постмодернистского антигероя приобретает пародийность и трагикомичность.

Принадлежность Ю. Мамлеева искусству постмодернизма – вопрос дискуссионный. Писатель рассматривает свои произведения как образец «метафизического реализма». Понятие это употребляется исследователями творчества Ю. Мамлеева с множеством оговорок, возможно, в силу некоторой гибри-

ности (соединения философского и эстетического). О писателе предпочитают говорить как о наследнике сюрреалистической поэтики. В частности, Г. Нефагина, обнаруживает ряд приемов сюрреализма (гротескную метафору, образы ирреальных существ, описание сновидений) в рассказах и романах Ю. Мамлеева [10].

Но понимание творчества этого автора без соотнесения с художественно-философскими принципами постмодернизма было бы неполным. В основе созданной Ю. Мамлеевым художественной действительности – абсурд: «бредовая реальность берет верх, стройная и понятная человеку картина мира рушится, ее место занимает хаос и деконструкция, привычный мир становится набором симулякров» [9; 191]. Ведущим принципом создания художественной картины мира является оксюморон, позволяющий писателю объединить контрастные типы эстетического завершения: «ужасное как эстетическая категория взаимодействует у писателя с комическим, необычным, странным, страшным, сновидческим» [9; 191].

Принцип постмодернистской чувствительности отражается в выборе писателем особого повествовательного ракурса. В рассказах «Многоженец», «Яма», «Тетрадь индивидуалиста», «Дневник молодого человека», «Записки Вани Кирпичникова» субъектом повествования является патологически-болезненная личность. В повествовательной перспективе сознания рассказчика действительность показана иррациональной, бессмысленно-алогичной.

Отчужденность от мира, свойственная антигерою, проявляется в характеристиках рассказчика, социальные связи которого значительно ослаблены или сведены к условной позиции «мужа», «соседа», «коллеги». Неопределенность профессии, семейного статуса, возраста, места жительства, деталей, детерминирующих социальное и психологи-

ческое поведение, создают некий абстрактный, унифицированный образ. Показательно, что один из рассказов имеет подзаголовок «Записки отчужденного человека».

В дневниковые записи рассказчика у Ю. Мамлеева проникает исповедальное начало, но его признания – это непокаянная исповедь, поскольку антигерой Ю. Мамлеева – «ничевок», человек, не признающий ничего за пределами материального мира. «Смерть вошла в мою душу вместе с первым поцелуем матери. Причем смерть жестокая, «атеистическая» – обрыв в ничто» [8; 227]. «Утрата божественного адресата», по наблюдениям Сильвии Зассе, происходит в процессе секуляризации исповеди [6], но в рассказе Ю. Мамлеева она обусловлена мировоззренческой позицией «ничевока».

Картина мира «ничевока» не предполагает существования такого начала, с которым были бы связаны аксиологические императивы и ориентиры, что делает любые обращения вовне бессмысленными. Это приводит к минимализации диалогических интенций, девальвирует ценность покаяния и раскаяния.

Исповедуясь, антигерой Ю. Мамлеева описывает постепенный уход от эмпирической реальности и погружение в мысли о притягательности смерти или в гротескно-абсурдную картину мира, созданную воображением.

Патологические состояния рассказчиков служат отправной точкой для создания сюжета отчуждения. Идея чуждости сознания материально-эмпирическому миру обуславливает выбор специфической позиции: в рассказе «Яма» за переходом героя в пустоту следуют его откровения из потустороннего мира. Ослабление связности мышления рассказчика подчеркивается внесловесными средствами экспрессии: «Здесь все так же глухо заколочено, как и в земном мире... Нет милых частностей, запаха цветов, плеска

воды... Все обнажено и подчинено всеобщему. Я еще могу продолжать мой рассказ, но скоро наступит и мой черед... Так же как на земле, постепенно распадается на части и растворяется в окружающем наш труп, так же и здесь распадается душа. Разваливается, как гниющий череп... Память, воображение, мышление, воля... Взятые по отдельности, они не представляют духовной жизни, так же как оторванные куски тела напоминают о некогда жившем человеке...» [8; 190]. Многоочия подчеркивают неспособность героя к континуальному восприятию, дискретность сознания.

В рассказе «Многоженец» эта фрагментарность мышления отражается в описании жены героя, образ которой распадается на четыре совершенно разных плана. «Самое интересное и чудное в этой истории, что в самом деле у меня несколько жен. Правда, формально они воплощены в одно лицо – лицо моей Иры... я всем моим женам дал отличительные имена: 1) Горячая, 2) Холодная, 3) Сонная и 4) Полоумная» [8; 52]. Герой убеждает себя в том, что имеет дело с разными женщинами, общение с которыми соответствует отдельным моментам его жизни.

Одно из лиц собственной жены рассказчик воспринимает как пустоту. В системе концептуально важных для Мамлеева понятий категория пустоты занимает значительное место. С ней связаны эсхатологические мотивы, поскольку пустота осознается писателем как носитель мощного разрушающего начала. Она способна уничтожить все живое: в рассказе «Ерема и Смерть» пред ней бессильна даже сила любви. Этой же энергией деконструкции обладают и герои Мамлеева, лишённые веры в трансцендентное существование, в бессмертие души, божественное предназначение.

В «Дневнике молодого человека» также использовано персонифицированное пове-

ствование, изучающее и описывающее человека изнутри, во всей сложности и запутанности мыслительных и психологических процессов. Дневниковая форма позволяет максимально полно раскрыть внутреннее состояние героя, заглянуть в потаенные уголки души, ибо дневниковые записи обращены к себе и не предполагают использования масок, кривляния и желания спрятаться за личиной шутовства или благообразия. Единственным собеседником героя является чистый лист бумаги: «Дневничок, дневничок, дневничок. Люблю все склизкое, потаенное» [8; 78]. Предельная исповедальность выглядит зачастую шокирующей. Основной мировоззренческий тезис героя заключается в формуле: «...если человек не может быть сам счастливым..., то единственное, чем можно себя компенсировать, – сделать несчастливыми других» [8; 81].

В перечне «зол», при помощи которых апологет зла хочет «сделать несчастными других», следующие: «1) удавить котенка Лебедевых, 2) плюнуть в чужую кастрюлю, 3) испугать старушку, 4) подглядеть в щелку, 5) пустить по квартире две сплетни, 6) написать анонимку Брюхову...» [8; 85].

Несмотря на анекдотичность записей, образ Виктора сохраняет враждебность. В его словах, наряду с уничижительной авторской иронией, слышится низменность злобы.

Здесь современный писатель проявляет себя наследником той линии русской литературы, которая занималась художественным осмыслением зла как активного и нередко доминирующего в душе человека начала. Стремление разобраться в иррациональной стороне Бытия, в темной части человеческой природы при практически полной индифферентности к поиску гуманистических перспектив и идеалов – одна из центральных тенденций русской литературы последней трети XX века. Вот как прокомментировал эту тенденцию Вик. Ерофеев: «Новая русская

литература засомневалась во всем без исключения: в любви, в детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости... Разрушилась хорошо охранявшаяся в классической литературе стена... между агентами жизни и смерти (положительными и отрицательными героями). Каждый может неожиданно и немотивированно стать носителем разрушительного начала; обратное движение затруднено. Любое чувство, не тронутое злом, ставится под сомнение...» [2; 14].

Развитие этой тенденции в творчестве Ю. Мамлеева связано с возрождением интереса к антигерою, с изучением глубин его личности, особенностей сознания и поведения. Главной чертой мамлеевского антигероя становится отчужденность от «живой жизни», от других людей, от любви, от своего собственного тела.

Однозначное разделение антигероем духовной и материальной ипостасей приводит к еще большему абсурду и явлениям психопатологического характера. Расщепление человека на «я» и «мое тело» – сюжетная основа многих рассказов Мамлеева. Подобное разделение «раскалывает собственное бытие индивидуума на две части таким образом, что ощущение Я развоплощается и тело становится центром в системе ложного Я... утратив мир и себя как целое, человек Мамлеева сосредоточивается на физическом образе...» [5; 286–287]. В ощущениях Вани Кирпичникова тело живет отдельной от него жизнью: «И то, правда, было со мной одно происшествие, не пойму, то ли во сне, то ли наяву. За мной собственное тело, голое, с топором по улице гналось... бежим – я с криком, а тело молча, за мной...» [8; 179].

Фабульную основу «Тетради индивидуалиста» составляет *гаденькое покаяньице*, признание в патологическом интересе к смерти, который приводит рассказчика на «грязенькое, забрызганное кладбище на краю Москвы» [8; 228].

Мировоззрение рассказчика восходит к идее смерти как избавления от земного небытия: «Жизнь была настолько мрачна своей безысходностью и материализмом, своей животной тупостью и ясностью, что Смерть – единственная, видимая и ощущаемая всеми, Великая Тайна, причем тайна, бьющая по зубам, – являлась настоящим оазисом среди этого потока декретов, овсяной крупы, телевизоров и непробиваемой “логики”» [8; 228].

Гипертрофия противоестественных чувств и желаний обусловлена не только особым вниманием автора к описанию пограничных ситуаций и состояний, но и постмодернистской игрой. Механизм превращения реалий безумного и патологического мира антигероя в объект игры реализуется в приеме пародии.

Модус повествования обусловлен содержащимися в рассказе интертекстуальными отсылками, в частности к повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья».

В первом же предложении рассказа «Поганенький я все-таки человечешко» [8; 211] содержится парафраз начала «Записок из подполья»: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек». Рассказчик Ю. Мамлеева более экспрессивен и противоречив: «И еще более поганенький, что пишу об этом – любя; клянусь себя – негодяюшко, маразматик, ушки надрать мало – а все-таки люблю!» [8; 211].

Пародийность *гаденького покаяньица рассказчика* выявляется на стилистическом уровне.

При помощи уменьшительно-ласкательных суффиксов в конкретных и отвлеченных именах существительных создается интонация сентиментально-трогательного умиления собой, своими мыслями и чувствами: *мирочки, вечерочки, духовное ядрышко, сердечко, пивнушечка, каждый кустик становился чертиком, актики, счастьеце, гробики, покойнички*. С ними контрастируют

слова, содержащие суффиксы с семантикой негативно-отрицательной: *душонка, человечки*, передающие презрительно-уничижительное отношение рассказчика к людям. Ю. Мамлеев обыгрывает интонацию самоумиления, проникающую в речь «подпольного парадоксалиста» Ф. Достоевского, мечущегося между крайней степенью индивидуализма и самобичеванием.

Педалируется экспрессивная функция эпитетов. Ф. Достоевский, делая речь своего рассказчика эмоционально насыщенной, обращается к определениям, которые передают чувство героя, оценку им того или иного факта, явления: *тайное, ненормальное, подленькое наслажденье, гадчайшая петербургская ночь, позорная, проклятая сладость, жгучие наслаждения, роковая бурда, мерзкое, вонючее подполье, унижительная бесцельность*.

В «Тетради индивидуалиста» Ю. Мамлеева семантика эпитетов раскрывает психологическую болезненность, душевный надлом: *одинокие шизофренические комнаты, неврастенично-гнойные раны, идиотически-радостные голоса, жалкая обреченно-оторванная жена, изломанно-шизофренические сцены*.

В обоих случаях эпитеты обладают выразительной функцией, придают повествованию повышенный градус эмоциональности, приближают читателя к субъективности персонажа. В тексте Ю. Мамлеева они глубже раскрывают патологию рассказчика, сознание которого повсюду обнаруживает отражение собственной болезненности и распада.

Сближает рассказчиков экзальтированность поведения. Человек из подполья чаще не просто говорит, а «кричит в иступлении», «ревет», «визжит». В «Тетради индивидуалиста» глагол «визжать» встречается не менее трех раз.

В рассказе пародируется ряд эпизодов из второй части «Записок из подполья». Это –

встречи рассказчика с Лизой. Во время первой он рисует перед молодой проституткой пугающие натурализмом картины ее физической смерти, нравственного падения и духовной гибели. Смерть – главная тема многочисленных бесед мамлеевского индивидуалиста с молодой женой Зиной: «Весь медовый месяц я рассказывал ей о смерти. Метафизично рассказывал с безднотками с жутковатыми паузами... я разжигал у нее страх перед смертью» [8; 212, 218].

Во время второй встречи с Лизой истерика рассказчика сопровождается покаянием и самобичеванием и заканчивается физическим возбуждением и близостью. Эта схема отношений повторяется в произведении Ю. Мамлеева: «Весь гной, все параноидальные язвы душонки моей перед ее глазами разворачивал, с упоением, с визгом, с надрывом. Это и называл истинной любовью... я будил Зину и, нашептывая переходы, тайные мечты, разжигая в ней патологическую жалость к самой себе, неистово брал ее» [8; 212, 217]. В сексуальной перверсии мамлеевского антигероя пародийно отражаются искаженные мазохистские наклонности Парадоксалиста, созданного Ф. Достоевским, его стремление возвыситься за счет унижения и подавления воли другого человека.

Размышляя об особенностях подпольного человека, Ф. Достоевский писал: «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости... Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!» [1; 552]. Классик выявляет, что осознание мелочности, эгоистичности, «тщеславной злобы в подполье» приносит антигерою большие страдания. Драма подпольного человека состоит в оторван-

ности от «живой жизни», в том, что его действительное существование противоречит пониманию возможного существования, ценностно-наполненного.

Исповедь отчужденных антигероев Ю. Мамлеева не содержит покаянного слова. Ее пафос носит пародийную окрашенность, ключ к которой – в заимствованной природе образа.

Конструктивную функцию в «Тетради индивидуалиста» приобретает так называемое двуголосое слово, которое при сохранении своего первоначального «предметного» смысла впитывает в себя новую смысловую направленность: «В одном слове оказывается два смысла, оно становится амбивалентным» [7; 437]. Функционирование двуголосого слова основано на том, что в него «автор вводит... смысловую направленность, прямо противоположную чужой направленности» [7; 438]. То, что кажется серьезным и убедительным герою, автор разоблачает как нелепое. Ирония автора проявляется в максимальной экзальтированности, сентиментально-умилительной

интонации высказываний рассказчика и выявляет ничтожность и пародийность образа современного антигероя.

Характерные для прозы Ю. Мамлеева гипертрофия противоестественных, чудовищных явлений, элементы мистицизма обусловлены изображением души человека как игры иррациональных стихий, воплощением разрушительных начал нередко становится образ антигероя. Рассматривая творчество писателя в рамках постмодернистской поэтики, мы обнаружили изменения, происходящие в структуре образа. В нее проникают пародийно-иронические авторские интенции, предопределяющие редукцию драматического модуса повествования. Пародийное начало позволяет увидеть антигероя Ю. Мамлеева не только носителем зла, устрашающим читателя цинично-враждебным отношением к людям, но и ущербным и нелепым подражателем. Писатель создает оригинальную версию антигероя, который, с одной стороны, является частью абсурдного мира его рассказов, а с другой – пародийным двойником антигероя, созданного классикой.

### Литература

1. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 12 т. – М.: Правда, 1982. – Т. 2. – 560 с.
2. Ерофеев В. Русские цветы зла // Русские цветы зла: сб. / сост. В. В. Ерофеева. – М.: Подкова, 1997. – 501 с.
3. Живолупова Н. В. Любовь в художественной системе *исповеди антигероя* (от Достоевского к литературе XX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2008. – № 4. – С. 217–222.
4. Живолупова Н. В. Христос и Истина в исповеди антигероя (Достоевский, Чехов, Набоков, Вен. Ерофеев) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2008. – № 5. – С. 278–285.
5. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304 с.
6. Зассе С. Яд в ухо. Исповедь и признание в русской литературе. – М.: РГГУ, 2012. – 400 с.
7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализму к постструктурализму / сост. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427–457.
8. Мамлеев Ю. В. Бунт луны. – М.: Вагруис, 2000. – 415 с.
9. Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. – М.: МАКС-ПРЕСС, 2006. – 260 с.
10. Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 320 с.

**Literatura**

1. Dostoevsky F. M. *Sobr. soch.:* v 12 t. – M.: Pravda, 1982. – T. 2. – S. 560.
2. Erofeev V. *Russkiye tsveti zla // Russkiye tsveti zla: sb. / sost. V. V. Erofeeva.* – M.: Podkova, 1997. – 501 s.
3. Zhivolupova N. V. *Lubov' v hudozhestvennoy sisteme ispovedi antigeroya (ot Dostoevskogo k literature XX veka) // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. Lobachevskogo.* – 2008. – № 4. – S. 217–222.
4. Zhivolupova N. V. *Hristos i Istina v ispovedi antigeroya (Dostoevsky, Chekhov, Nabokov, Ven. Erofeev) // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. Lobachevskogo.* – 2008. – № 5. – S. 278–285.
5. *Zamanskaya V. V. Ekzistencial'naya tradicia v russkoy literature XX veka. Dialogi na granitsah stoletiy.* – M.: Flinta: Nauka, 2002. – 304.
6. Zasse S. *Yad v uho. Ispoved' i priznaniye v russkoy literature.* – M.: RGGU, 2012. – 400 s.
7. Kristeva Yu. *Bakhtin, slovo, dialog i roman // Francusckaya semiotuka: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu / sost. G. K. Kosikova.* – M.: Progress, 2000. – S. 427–457.
8. Mamleev Yu. V. *Bunt luny.* – M.: Vagrius, 2000. – 415 s.
9. *Nagornaya N. A. Oneyrosfera v russkoy prose XX veka: modernism, postmodernism.* – M.: Maxs-Press, 2006. – 260 s.
10. *Nefagina G. L. russkaya proza konca XX veka.* – Flinta: Nauka, 2005. – 320 s.