

УДК 82.161.1“1990/2000”:82-3

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ПРОЗЫ 1990-х гг.

Статья первая

Нина Васильевна Гашева

доцент кафедры русской литературы

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. gasheva09@yandex.ru

Борис Вадимович Кондаков

профессор кафедры русской литературы

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. kondakov@psu.ru

В статье рассматриваются основные тенденции развития русской прозы в 1990-е годы. Своеобразие литературного процесса данного периода авторы видят в «кинетичности» композиции текстов, в широком использовании приема киномонтажа, особом способе взаимодействия сознания автора и читателя. В первой статье задуманного цикла анализируются особенности художественного мира прозы А.Солженицына и ее значение для развития литературы 1990-х гг.

Ключевые слова: русская литература; архитектоника; кинетичность; образы-контексты; образ автора; сознание читателя.

Литература 1990-х гг. стала частью истории русской культуры. Сегодня, когда завершился уже следующий период развития литературы – 2000-е гг., – исследователь оказывается по отношению к «девяностым годам» в позиции «вненаходимости», в результате чего возникает возможность объективной оценки основных тенденций развития историко-литературного процесса конца XX в. Настало время подведения итогов и выявления закономерностей.

Собственно говоря, 1990-е гг. многими литературоведами не выделяются в самостоятельный период развития русской литературы. Так, в учебном пособии «Современная русская литература» Н.Л.Лейдермана и М.Н.Липовецкого 1990-е и 2000-е гг. рассматриваются в рамках единого периода, начавшегося в 1986 г. [Лейдерман, Липовецкий 2006]. В учебном пособии «Русская литература XX века» под редакцией Л.П.Кременцова данный период анализируются в общем контексте литературы 1970-1990-х гг. [Русская литература... 2009].

С нашей точки зрения, вторая половина 1980-х гг. – период «горбачевской перестройки» – является, скорее, временем завершения предыдущего этапа (или даже нескольких этапов, связанных с существованием «советской литературы» и

«метода социалистического реализма»). Развитие литературы – ее идеи, образы, использованные художественные средства – во многом продолжало тенденции предшествующих этапов. Важная особенность культурного процесса второй половины 1980-х гг. – возникновение феномена так называемой «возвращенной литературы» (нередко «заслонявшей» в сознании читателей современную литературу), публикация которой восстанавливала целостную картину литературного процесса XX в. Все это делает рассматриваемый период особенно трудным для его изучения литературоведами.

Девяностые годы – это качественно иной период, для которого характерен напряженный поиск литературой новых идей, новых художественных приемов, новых способов контакта писателей с читателями. В этот период феномен «возвращенной литературы» уже не имел для восприятия читателей такого значения, как в 1980-е гг. Литература пытается сформировать свой новый путь, во многом полемически отказываясь от «наследства» предшествующего десятилетия.

Оценка литературоведами и критиками рассматриваемого периода также была разной: с точки зрения одних, это «славное», «замечатель-

ное» десятилетие [Немзер: 2003], с точки зрения других, такая оценка может являться только следствием проявления «феноменальной отзывчивости» критика [Боровиков 2005: 221].

В одной из немногих работ, содержащей обобщающие наблюдения над периодом, – монографии М.П.Абашевой, – отмечается, что это было «...время бесцензурного развития литературы, время ее качественного обновления, сосуществования в ней современных и не реализованных ранее художественных систем», «время итогов, саморефлексии писателей и литературы по поводу столетия в целом»; «1990-е годы становятся своеобразной линзой, фокусирующей широкий спектр историко-литературных, культурных и философских проблем эпохи» [Абашева 2001: 7].

Девяностые годы – это время практически реализованного многообразия литературного процесса, связанного как со значительными идеологическими расхождениями писателей и читателей, так и с жанровым, стилевым и направленческим разъединением, т. е. с претворением в жизнь своеобразного «культурного многоязычия». Как показывают Н.Л.Лейдерман и М.Н.Липовецкий, в этот период в литературе сформировался новый тип поэтики, для которого было характерно сближение модернизма и постмодернизма с традиционными художественными системами и направлениями – с реализмом («неореализм», «постреализм»), романтизмом («неоромантизм»), сентиментализмом («неосентиментализм»), акмеизмом («неоакмеизм») и др., что приводит к неизбежному преобразованию «родительских» систем [Лейдерман, Липовецкий 2006: 424-425; 521-527] в новое качество.

Однако такой процесс приводил не к переходу «вторичных направлений» в новое качество – противопоставлению и «борьбе» различных литературных направлений (как это происходило в начале XX в.), а, скорее, к утрате существенных различий между ними: разница в творчестве писателей связывалась не столько с принадлежностью к той или иной эстетической или идеологической группировке, сколько с развитием *творческой индивидуальности* художника.

Как отмечает М.П.Абашева, для этого времени характерен «кризис персональной идентичности»: «Сегодня можно утверждать, что не столько стилевое <...> или жанровое <...> развитие, сколько именно задача самоидентификации художника выходят на первый план, ферментируют и структурирует современный литературный процесс» [Абашева 2001: 7-8].

Самосознание культуры на рубеже XX-XXI вв. пытается сфокусироваться прежде всего

на искусстве, ибо только оно неразрывно связано с *дипластией* – очень важной для человека XXI в. способностью сознания схватывать в одномоментном восприятии сразу множество отношений и связей между явлениями текущей действительности. В то же время большое искусство внимательно прислушивается к творящей, выявляющей сущность жизни философии и стремится добиться интеллектуальных высот, выражающихся в синтезе смыслов, достигнутом в процессе постижении эмпирической реальности.

На протяжении 1990-х гг. происходили значительные изменения парадигмы сознания и культурно-исторических ориентиров общества. Крушение социалистических идеалов, исчезновение одних государств и возникновение других, постоянно возникающие локальные войны, – все это вызывало растерянность в массовом сознании. Стали разрушаться традиционные для русской культуры связи между литературой и читателями, резко упали тиражи книг, газет и журналов, усилилось влияние на человека новейших электронных СМИ.

Повсеместное вторжение в частную жизнь человека Интернета, возникновение Интернет-журналов и газет, а также электронных библиотек резко изменили способы существования литературы. «Информация» стала замещать «знание» и отделяться от живого человека – ее носителя. «Книжная» культура, доминировавшая на протяжении последнего тысячелетия, стала заменяться культурой «экранной»; наука стала быстро терять свой статус, а основной задачей образования стало не совместное обретение нового знания, а ориентация в потоке постоянно возрастающей в объеме информации.

Общество на новом этапе как бы вновь возвращалось к «бесписьменной» культуре, фиксирующей утрату статуса читателя и самого чтения. Сознание резко сокращающегося количества читателей становилось все более и более мозаичным, приобретало форму «коллажа». Для такого сознания характерна утрата историзма, проявляющегося в выстраивании исторических событий «по горизонтали», когда существует только «сегодня» – с одной стороны, – и обобщенное недифференцированное «прошлое» – с другой.

Все эти изменения не могли не повлиять на характер литературной жизни, на процесс функционирования литературы, на содержание и форму художественных произведений.

Основные тенденции развития литературы 1990-х гг., как мы полагаем, ярче и глубже всего оказались представлены в творчестве

А.Солженицына, Л.Петрушевской, Ю.Мамлеева, А.Королева, В.Шарова, М.Палей.

Ведущее место в русской прозе этого периода, как нам представляется, занимало творчество А.Солженицына. А.Солженицын интересен прежде всего тем, что его произведения являлись своеобразным «живым мостом», соединившим традиции русской классической литературы XIX – XX вв. с искусством конца века, проникнутым поэтикой и идеями постмодернизма [Комина 1992: 159-172]. В литературу рассматриваемого периода писатель вошел рядом опубликованных в этот период рассказов, «Крохотками» (1996-1999), романом-исследованием «Красное колесо» (вышедшим в окончательной редакции). Событиями литературной жизни 1990-х гг. стали также напечатанные в это же время материалы к роману-исследованию «Архипелаг ГУЛАГ», «Дневник Р-17», «Литературная коллекция», «Двести лет вместе» и некоторые другие произведения.

Двадцатый век был один из самых сложных и неоднозначных в истории человечества. С одной стороны, это век становления и развития зрелой демократии, разрушения колониальных империй, век необычайно интенсивного развития науки и техники, век значительного повышения уровня жизни людей, проживающих в экономически развитых странах. С другой стороны, это был период возникновения тоталитарных режимов, разрушительных мировых войн, период массового зомбирования при помощи средств массовой информации сотен миллионов людей. Свидетелем всех этих событий оказался А.И.Солженицын.

А.Солженицын стал очевидцем множества переплетающихся исторических сюжетов, из которых складывался XX в., процесса возникновения ряда новейших философских идей, быстрого прогресса науки и техники. XX в. показал неполноту идей рационализма, склонность к «застою» так называемых «стабильных» систем. Понимая несостоятельность старого детерминизма, фиктивный характер «языкового сознания», наконец, будучи свидетелем краха теории антропологического универсума, А.Солженицын как большой писатель не мог не выразить основные смыслы завершающейся эпохи, используя для этого современнейший художественный язык.

В силу всех этих соображений, думается, особенно важно раскрыть в творчестве писателя взаимодействие традиций классического реализма с поэтикой других литературных направлений и с тенденциями, характерными для других видов искусства.

Повествование А.И.Солженицына [Солженицын 1993] не одномерно и включает в себя бесконечное множество разнокачественных смыслов и связей, кажущихся, на первый взгляд, совершенно не связанными между собой. Невозможно исчерпать бесконечные смыслы «Красного колеса», которые возникают в процессе чтения в сценах, диалогах, интертекстуальных связях. Попытаемся раскрыть внутренний механизм взаимодействия разнообразных структурных компонентов целостного художественного текста.

Поэтика «Красного колеса» напрямую связана с поэтикой романа-исследования «Архипелаг ГУЛАГ», которая поражает интенсивностью художественной мысли, быстротой фиксации жизненных впечатлений. Глубина и масштабность изображения условий жизни; многообразие мозаики человеческих типов, внутренних жестов, мимики, движения фигур; воспроизведение стереотипов массового сознания людей сталинской эпохи; изображение сложных взаимоотношений между людьми в лагере, тюрьме, ссылке; воссоздание десятков многоплановых судебных процессов – все это является основными чертами повествования А.Солженицына.

В романе-исследовании «Архипелаг ГУЛАГ» интонации времени – голоса правителей и чиновников тоталитарного государства – соотносены с «образами сознания» (массовым сознанием, сознанием «кроликов», сознанием отдельных личностей), соотносены с ценностью единичного духовного поступка, а также с историко-культурным контекстом.

Одна из важнейших особенностей образных систем художественных произведений А.Солженицына (прежде всего таких, как «Архипелаг ГУЛАГ» и «Красное колесо») – то, что в них основное место занимают так называемые *образы-контексты*, включающие – помимо обобщающих и индивидуализированных картин жизни определенного конкретного человека – широкий социально-исторический фон (течение истории), а также культурно-исторические ассоциации читателя.

В образах-контекстах романа-исследования «Архипелаг ГУЛАГ» демонстрируется произвольный монтаж разных рядов: пластических («картинки» действительности, аналогичные «кадрам»), интонационных (кино возвращает литературу к самой себе звуковой стороной), пространственно-временных и метафизически-ассоциативных. В процессе восприятия читателем (зрителем) результатов художественного монтажа пластические кадры как бы уходят

вглубь, уступая место метафизически-ассоциативному интеллектуальному ряду.

С.Эйзенштейн сравнивал образы, возникающие в воображении читателя, с пробегающей перед его внутренним взором кинолентой. Достоверные жизненные ситуации, явленные через «густоту» и «плотность» вещей, предметов, событий, свидетельствуют о том, что художественный мир произведения базируется на *синэстетике*, то есть на способности читателя сводить воедино ощущения, приносимые органами чувств из разных сфер восприятия [Эйзенштейн 1964: 35].

Поэтика романа-исследования «Архипелаг ГУЛАГ», как и поэтика кино, аналогична динамике смены внутренних видений и ассоциаций, которые возникают в ходе работы сознания читателя. Само обращение писателя к поэтике кино вполне закономерно: кино, с одной стороны, по мнению многих исследователей, «радикально инновативно» [Рыклин 1997: 134]; с другой стороны, одной из особенностей культурного сознания XX в. является способность «мыслить с помощью кино» [там же], создавая таким способом образ постоянно изменяющегося времени. «Монтаж есть определение целого <...> посредством пригонки, разрезки и новой искусственной пригонки. <...> Монтаж представляет собой композицию, расположение образов-в-движении в качестве образующих опосредованный образ времени», отмечал Ж.Делёз [Делёз 1997: 139].

На всех уровнях повествования в произведениях Солженицына монтаж становится главным инструментом создания информативно-емких и художественно-выразительных образов. Беспрепятственное перемещение во времени и в пространстве (1950-е гг., 17-й, 18-й, 37-й, 38-й, 46-й и 59-й гг.), свободная полифония повествования, в которой каждый голос равноправен другому, постоянные изменения ракурсов изображения, воспроизведение адресатов текста и интонаций автора (от иронии до сарказма), использование приемов фотомонтажа – все эти особенности сближают художественный язык его повествования с языком киноискусства. Писатель создает определенную последовательность «кадров» (например, картины строительства Беломорско-Балтийского канала или многочисленных судебных процессов, при создании которых основными выразительными средствами становятся изменения «точек съемки», чередование интонационных диапазонов, изменения ритма повествования, когда мысль читателя либо «скачет» от «кадра» к «кадру», либо выходит за пределы «кадров», восходя до концептуальных прозрений автора.

Активная, не распадающаяся на отдельные элементарные впечатления мысль автора оказывается способной охватывать единым актом созерцания состояние умов множества соотечественников. Цельность восприятия возникает в процессе конструирования из кинематографически соотнесенных друг с другом образов-контекстов. Множество образов-контекстов пронизано ключевыми метафорическими или символическими *образами-векторами*, скрепляющими образы-контексты в сложные многокурсные и динамичные *образы-конгломераты*, состоящие в свою очередь, из образов-контекстов. Образы-контексты, построенные по принципу мозаики, то рассыпаются на отдельные картинки, наблюдения, детали, свидетельства, то снова собираются в новую систему образа-конгломерата, имеющего уже новое содержание.

При этом следует отметить, что, собственно говоря, и образы-конгломераты, и образы-контексты, и образы-векторы выражают новое качество образного сознания, характерное для искусства последней трети XX в. – то, что образы органично включают сознание читателя, ассоциативно сопоставляющее различные контексты и развивающееся в определенном заданном писателем направлении («векторе»).

Главы и части романа-исследования «Архипелаг ГУЛАГ» – не изолированные системы, они как бы «пульсируют», развиваясь по принципу постепенного углубления мысли; один смысл перекликается с другим, постоянно изменяясь и созревая от главы к главе, бесконечно созидая в сознании читателя все новые и новые интерпретации. Многокурсны и отношения автора с героями и с читателем; при этом отношение автора к читателю ориентировано и на собеседника-единомышленника, и на собеседника-оппонента, и на все человечество в целом.

Активное вторжение авторской мысли в изображаемое осуществляется посредством монтажной внутрикадровой метафоры – «рог» – «острог» (глава «Острог», часть 1); «колесо» – «история» (глава «К высшей мере», часть 1). Многокурсное повествование «История нашей канализации» (глава 2, часть 1) сходится в метафоре «канализация» как в фокусе разветвленной системы неволи: «Потоки льются под землю, по трубам, они канализируют поверхностную цветущую жизнь» [Солженицын 1991: 50].

Образы живут своим движением не только в соотнесенности разных рядов повествования, но и внутри каждого кадра, которые обдают свободой пластической проекции в глубину времени. Например, в главе 10, ч.1 «Закон созрел» «картинка» о судьбе Зои Власовой, врезанная в ка-

дыйское дело, углубляет представление читателя о судьбах миллионов безымянных людей, попавших в подобные ситуации.

Аналогичные принципы – только уже в несколько усложненном варианте – реализуются и в структуре романа-исследования «Красное колесо» [Солженицын 1993]. Обратим внимание в первую очередь на художественный мир произведения.

Один из самых глубоких современных исследователей «Красного колеса» П.Спиваковский полагает, что для плюралистического мира этого произведения характерна множественность субъективных позиций героев – «множество независимых друг от друга образов», предполагающих «полифонию индивидуальных восприятий» [Спиваковский 1999: 15], создающих «вертикально» организованную структуру художественного мира (выбор между Богом и Дьяволом) – в отличие от «горизонтальных» структур, характерных для позитивистского мира писателей-натуралистов [там же: 11].

Позволим себе не согласиться с мнением литературоведа, поскольку считаем, что структура романа значительно сложнее: она *многосоставна* по отношению к субъектам высказывания и организована не только семантическим полем, включающим сознания героев, но также и сознанием автора, представленным через обращение к формам исследовательской философской эссеистики и к исторической документации. Большую роль в организации структуры произведения играет также *читательская интерпретационная активность*, обусловленная особой кинематографической архитектурой и экранной символикой, представленными *в качестве равноправных слагаемых структуры*, которые обеспечивают существование *нескольких центров* повествования.

Критик А.Немзер, написавший вступительные статьи ко всем «узлам» «Красного колеса», в ответ на вопрос, какие моменты «Красного колеса» кажутся ему сегодня наиболее актуальными, ответил: «Все, связанные с проблемой личного выбора»¹. На наш взгляд, он оказался абсолютно точен не только в определении места «Красного колеса» в общественном сознании третьего тысячелетия, но и в характеристике важнейшего структурного компонента романа-исследования – воспроизведении ситуации личного выбора автора, героя, читателя. Именно в этом писатель произведения обнаруживает новое для его творчества художественное качество мировидения и поэтики, которое в российском литературоведении осталось совершенно не замеченным.

Обратим внимание на повествовательную неоднородность текста «Красного колеса», который включает, во-первых, художественные главы, во-вторых – главы документально-исторические, в третьих – отдельные документы (существующие как будто сами по себе, независимо от автора и читателя), в четвертых – публицистические фрагменты («вскользь по газетам»), в пятых – так называемые «экраны», в шестых – пословицы, связанные с традицией народной культуры.

Такая структура не похожа на структуру традиционного реалистического повествования и, безусловно, ставит читателя в ситуацию постмодернистского угадывания. Например, фрагменты текста, созданные «вскользь по газетам», в которых присутствуют явные элементы гротеска и китча, соотнесены с историческими главами: это, безусловно, не только иллюстрация «исторического фона», а введение особого ракурса, – композиционной составляющей структуры текста. В каждом конкретном случае мы наблюдаем *преобразование* реалистических деталей, что воздействует на художественные функции документальных глав и газетных отрывков, – и в этом тоже проявляется использование новой художественной оптики, к которой прибегает А.Солженицын, – своеобразной «операторской» деятельности художника.

Повествовательная неоднородность реализуется в своеобразной структурной организации романа. А.Солженицын создает модель мира, основанную на максимальной энтропии, на равновероятности и равноценности всех конструктивных элементов, представленных в трех аспектах: как *историческое повествование*, как *поэтический текст*, воссоздающий художественное событие, и как *фрагмент экранного*, иконического изображения, адресованный индивидуальной перцепции читателя-зрителя.

Подобная *троичная* структура способствует максимальному разворачиванию процесса взаимодействия между текстом произведения и реципиентом. Акт художественной коммуникации осуществляется одновременно на нескольких повествовательных уровнях, каждый из которых занимает определенное место в коммуникативной цепочке, по которой происходит передача художественной информации от писателя к читателю, точнее сказать, которая обеспечивает возможность реализации философского дискурса с осмысливающим исторический процесс читателем, находящимся в *ситуации постижения истории и тем самым перестраивающим самого себя, а потому становящимся центральным персонажем «Красного колеса»*.

Повествование романа включает множество троично организованных «конгломератов» – крупных блоков, связующим звеном между которыми становится творческое воображение читателя. Достижение адекватного понимания текста возможно лишь при сопоставлении разнонаправленных *способов передачи смысла*, адресованного воспринимающему субъекту (то есть читателю), который в известной степени реконструирует то, что потенциально было заложено в тексте произведения. При этом следует учитывать, что такая реконструкция принципиально не может быть полностью завершена.

Важно отметить, что «троичный» текст не подчиняется заранее установленным правилам. «Троичность» есть своеобразный художественный код нонселекции, который служит выражением познавательного релятивизма и используется для деконструкции смыслов в соответствии с динамическим движением целостного конгломерата повествования. Высокая степень *авторитетности* текста достигается соизмеримостью выраженных в нем *разных* позиций – точек зрения *автора* и *потенциального читателя*.

Такой синтез разнородного («конгломерат») создает некоторое новое – еще не высказанное знание, – возникающее в процессе восприятия в сознании субъекта при помощи его творческого воображения.

Множественные центры восприятия реальности объединяются в структуре целого: они *наслаиваются, взаимодействуют, но не отменяют* друг друга. История, представленная через пластику постоянно меняющихся «кадров», становится предметом *наблюдения*, тогда как сознание «наблюдающих» – автора, читателя, героев романа – на протяжении всего повествования непрерывно перестраивается, углубляется при помощи пересечения постоянно изменяющихся субъективных ракурсов (съемок реальности), чересполосицы «кадров», то собирающихся в рамках единого смысла, то рассыпающихся, преобразуясь средствами художественного монтажа в новые контексты. При этом многочисленные смыслы не погашаются авторским демиургическим голосом, в связи с чем в сознании читателя рождается новое понимание текста, прочерченное интерполяциями предлагаемых автором смыслов, не завершающихся в сознании читателя.

Для каждого структурного конгломерата характерна собственная неоднородная организация компонентов, выражающая специфику повествовательного модуса. Например, в первом конгломерате второй книги «Августа четырнадцатого», сосредоточенном на событиях Первой мировой войны, обнаруживаются разные варианты «тро-

ичного» построения формы: «панорамный обзор», «чистая драма» и модус «камеры»; при этом в тексте воспроизводятся не отдельные части целого, а его частные модификации.

Огромный объем романа-исследования настойчиво побуждает автора к его «уплотнению», поэтому в структуре разнообразных троичных конгломератов модус исторического повествования предстает в виде специальных «обзорных глав», которые создаются на основе реальных исторических событий, действительных поступков исторических лиц и выразительных цитат из их высказываний, поданных словно с использованием удаленной от читателя (зрителя) камеры.

Остановимся более подробно на одном из конгломератов – главе 49 «Обзор действий за 16 и 17 августа» [Солженицын 1993: 7-31], в котором дан четкий панорамный обзор исторических событий этих дней, позволяющий читателю хорошо представить военную обстановку. Читатель знакомится с расположением войск, с цитатами из приказов штаба фронта, с передвижениями дивизий. Основываясь на приведенных в тексте фактах, читатель должен сделать вывод о бессмысленности перемещения войск и об отсутствии реальной военной стратегии.

В историческом повествовании читатель постоянно ощущает присутствие автора, который смотрит на происходящее из «своего» времени. Автор становится историком, обладающим современной информацией, что выражается в позиции «всеведения» по отношению к событиям и героям, и именно это в итоге позволяет читателю создать в своем воображении «панорамную» картину событий. Развертывая и сопоставляя разные исторические сюжетные линии, Солженицын организует философский дискурс с читателем. Такой дискурс становится возможным благодаря использованию писателем огромного объема исторической информации, исследованию многочисленных исторических документов, включение которых в состав «Августа четырнадцатого» делает повествование «историческим» и «историографическим», что необходимо для более точного и доказательного развертывания истории перед читателем.

Описание исторических событий подкрепляется яркими и точными картинами военных действий. В анализируемом конгломерате поэтический вымысел представлен в виде нарративной формы «чистой драмы», которая близка театральному представлению (повествование осуществляется при помощи воссоздания отдельных исторических сцен-эпизодов). Перед читателем вновь предстают события шестнадцатого и семнадцатого августа (которые уже были даны в

«панорамном обзоре»), увиденные в данном случае с позиции героев – рядовых участников войны, которые остаются один на один друг с другом [Солженицын 1993: 12-28].

Историческое повествование и художественный вымысел постоянно находятся в диалектическом взаимодействии (применительно к исследуемому тексту – в состоянии «перекрестной референции»). Достоверность исторического повествования углубляется художественным вымыслом, а рассказ, в свою очередь, подкрепляется историографией: автор из «нарратора» превращается в историка, а историк – вновь в автора, при этом он постоянно анализирует общую картину и непредвиденные результаты свершающихся событий, сопоставляя разные точки зрения, модусы повествования и стратегии их осмысления.

Наряду с «художественными» разделами и историческими главами в романе имеются главы-«экраны». «Экран» максимально приближает читателя к происходящему. Читатель оказывается в положении «имплицитного зрителя», ответственного за организацию восприятия визуальной перспективы художественного целого. Чаще всего главы-«экраны» воспроизводят массовые сцены, очень быстрые и динамичные, – такие, как, к примеру, «экран» в рассматриваемом нами конгломерате:

ЭКРАН

= Все, что колесное есть – обозное, артиллерийское, санитарное, забило поляну без рядов, без направления.

На двуколках, фургонах – раненые, сестры и врачи [Солженицын 1993: 30].

В структурной организации данного конгломерата может быть отмечена трансформация типичных функций автора, которые изменяются в зависимости от способа повествования, развертывающегося по мере все большего освобождения текста от авторского присутствия и вмешательства, и, следовательно, влекущего за собой усиление читательской интерпретационной активности.

В конгломерате, организованном вокруг личности Столыпина (глава 65 «Петр Аркадьевич Столыпин»), мы встречаемся с типологически аналогичной структурой, включающей историческое повествование, художественное событие (выстрел в театре), «экран» (казнь Богрова) [Солженицын 1993: 165-241], однако все компоненты этой главы представлены в иных ракурсах: во-первых, сначала следует художественно переработанная воображением писателя сцена выстрела в театре, затем представлен «экран» (казнь Богрова), и уже третьим элементом ока-

зывается историческое повествование; во-вторых, воссозданная воображением сцена выстрела в Столыпина передана глазами «внутреннего нарратора» – самого Столыпина. «Экран» (казнь Богрова) показан также через восприятие «внутреннего нарратора» – самого Богрова, а «исторический ракурс» создан с использованием представлений «нейтрально-предположительного» нарратора, заполняющего лакуны в имеющейся у читателя информации и обращающегося к новейшим факторам внелитературной научной реальности.

Используя такие способы организации текста, А.Солженицын делает свой роман *интертекстуальным* по структурной организации, что способствует формированию максимально открытого творческого сознания читателя.

В произведении имеется 50 других конгломеративных структур, в которых также присутствует сознание потенциального воспринимающего. Читатель участвует в формировании художественного смысла текста произведения в качестве интерпретатора и сотворца, а также постоянно изменяющегося центрального действующего лица (своеобразного «скользящего центра»), – персонажа, структурирующего тексты современной культуры, а также – внутренне – и себя самого.

Такой способ построения художественного текста позволяет писателю приблизиться к истине познания действительности за счет использования интерполяции жизненных ситуаций, распределенных по различным конструктивным центрам, достигая при этом наиболее полного восприятия истории.

В результате наблюдений над множеством структур-конгломератов «Красного колеса» можно понять структуру целого, которая организована по принципу колеса, вращающегося с постоянно нарастающей скоростью движения во времени по направлению к будущему и имеющего возможность ретроспективного поворота назад, в том числе обратного возвратного движения к первоначальному, что придает открытому для читателя тексту свойства интеллектуального дискурса, образуемого различными совмещающимися ракурсами изображения и восприятия.

«Принцип колеса» находится не только в основе целостности конструкции текста романа-исследования – он «сворачивается» в образ-символ (колесо – колесование, «красное колесо» истории), приобретает философский и мифологический смысл (уроборос, кусающий себя за хвост, представляющий образное изображение отечественной истории). Таким образом в структурных отношениях, создаваемых текстом, проявляется особая художественная «энергетика», о

которой любят спорить современные филологи, нередко забывая, что возникает она только как результат акта индивидуального творчества. При отсутствии индивидуального творческого «дара» (импульса, имеющегося как у автора, так и у читателя), умения видеть сущностные структуры и придавать действительности все новые и новые смыслы (что, в частности, в максимальной степени присуще массовой культуре) «энергетика» текста начинает работать вхолостую.

Художественный текст А.Солженицына – сложная динамичная система, включающая в себя множество различных культурных кодов. Его структурная организация является «скользящей», и от качества этого «скольжения» зависит диапазон интертекстуальных отношений. Текст «Красного колеса» предметно-духовен и открыт к диалогу с реципиентом, занятым декодированием текста и, следовательно, обогащением его новыми коннотативными смыслами, включающими контекст культуры, интеллект собственной личности, ценностные ориентации. Повествование А.Солженицына обладает возможностью быть интерпретированным, то есть истолкованным *в любом культурном контексте и любым читателем*, и это должно обеспечивать ему потенциально долгую жизнь.

Структура художественного текста обладает выраженной в знаках *концептуальностью*. Подвижность структуры романа-исследования «Красное колесо», перекодировка ее компонентов обусловлена тем обстоятельством, что концепция целого текста не выражается в нем как *предрешенная*, – она возникает в процессе перцепции (восприятия текста) читателем. Самое интересное в этом то, что именно на такую структуру художественного текста ориентируются писатели-постмодернисты. В сущности, это, наверное, закономерно. Идеи и смыслы гуманистической эпохи классического реализма причудливо переплелись в его произведениях, с одной стороны, с исканиями другого вида искусства – кинематографа, а с другой – с «переходными» тенденциями, присущими постмодернизму, открывающему новые способы художественного познания (не обратиться к которым для выдающегося художника было бы невозможным).

Пространственно-временная динамика произведения организуется и за счет обращения к разным планам изображения – близким и далеким, крупным и общим. Необычная интерпретация образа во времени проявляется прежде всего в кинетичности художественной речи, обнаруживающейся в интонационной многомерности, дистанцирующейся от изображаемого предмета во

времени и потому близкой звуковой палитре кино.

Черты кинематографичности романов «Архипелаг ГУЛАГ» и «Красное колесо», являющихся по сути «коллажем» как разновидностью монтажного мышления, связаны не только с «экранными» влияниями, но и со спецификой эстетического сознания, характерного для конца XX в., а также с изменением структуры общественного сознания в целом, обусловленным его сенсорно-комплексной природой.

Отмеченные особенности произведений А.И.Солженицына повлияли на поэтику и стилистику многих других произведений русской литературы, созданных в 1990-е гг.

¹ См.: Рахаева Ю. То «Красное колесо», то желтое... // Вечерняя Москва: портал городских новостей. URL: <http://www.vmdaily.ru/article/29074.html>.

Список литературы

Абашева М.П. Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности). Пермь: изд-во Перм. ун-та, 2001. 320 с.

Боровиков С. Андрей Немзер. Русская литература в 2003 году. Дневник читателя; Андрей Немзер. Замечательное десятилетие русской литературы // Знамя. 2005. № 5. С. 221-225.

Делёз Ж. Кино 1. Образ-в-движении // Искусство кино. 1997. № 4. С. 138-147.

Комина Р.В. Романное слагаемое (о природе близости романов М.Булгакова, Б.Пастернака, В.Гроссмана, А.Солженицына) // Типология литературного процесса и творческая индивидуальность писателя. Пермь, 1992. С. 159-172.

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т.2: 1968-1990. М.: Издательский центр «Академия», 2006. 688 с.

Немзер А.С. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003. 608 с. (серия «Диалоги о культуре»).

Рыклин М. Жиль Делёз: кино в свете философии // Искусство кино. 1997. № 4. С. 132-136.

Русская литература XX – начала XXI века / Л.П.Кременцов, Л.Ф.Алексеева, Н.М.Мальгина и др.; под ред. Л.П.Кременцова: в 2 т. Т.2: 1950-2000-е годы. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 496 с.

Солженицын А.И. Красное колесо: Повествование в отмеренных сроках в 4 узлах. Узел 1: Август четырнадцатого. М.: Воениздат, 1993. Т.2. 544 с.

Солженицын А.И. Малое собрание сочинений: в 7 т. Т.5: Архипелаг ГУЛАГ. 1918-1956. Опыт художественного исследования. Ч.1-II. М.: Инком-НВ, 1991. 544 с.

Спиваковский П. Феномен Солженицына // Литературное обозрение. 1999. № 1. С. 8-18.

Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 3: Теоретические исследования. М., 1964. 672 с.

TENDENCIES IN THE DEVELOPMENT OF THE RUSSIAN PROSE OF THE 1990s Article one

Nina V. Gasheva

Associated Professor of Russian Literature Department
Perm State University

Boris V. Kondakov

Professor of Russian Literature Department
Perm State University

The article deals with the main tendencies of the development of the Russian prose of the 1990s. The authors state that the specific character of the literary process of this period is determined by the following characteristics of the literary text: “kineticity” of its composition, literary device “film montage”, special way of interaction of the author’s mind and the reader’s one. The first article of the cycle under consideration deals with the Solzhenitsyn’s prose. The poetics of the prose is analyzed, as well as its significance for the development of the Russian literature of the 1990s.

Key words: Russian literature; “kineticity”; architectonics; images as contexts; author’s image; reader’s mind.