

УДК 82.161.1-3"1990/2000"

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ПРОЗЫ 1990-х гг.

Статья вторая

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

Во второй статье цикла основные тенденции развития русской прозы 1990-х годов рассматриваются на примере произведений О.Ермакова, А.Королева, Ю.Мамлеева, Л.Петрушевской, М.Палей. Анализируя особенности творческой индивидуальности писателей, авторы отмечают связь постмодернистских приемов организации художественного мира произведений с гуманистическими традициями русской классической литературы.

Ключевые слова: русская литература; архитектоника; межвидовые структуры; кинетичность; гуманистические традиции; классика; образ автора; сознание читателя; готический храм.

Как мы уже отметили в предыдущей статье, 1990-е годы – период, для которого характерно исключительное многообразие литературного процесса. С этой особенностью связан постоянный поиск литературой новых художественных приемов, актуальных способов контакта с читателями, приводящих к возникновению нового типа поэтики и максимальному развитию *творческих индивидуальностей* художников.

Сформировавшийся в этот период «коллажный» («мозаичный») тип сознания читателей, вторжение в повседневную жизнь электронных СМИ и Интернета привел к существенным изменениям традиционных для русской культуры связей, существовавших между художественной литературой и читателями.

Г.Л.Нефагина, автор одного из наиболее авторитетных пособий по литературе этого периода, пишет: «Ни одна из существующих концепций систематизации литературы не может в достаточной мере объяснить процессы, происходящие сегодня, но отдельные их положения дают возможность выработать принципы подхода к системно-типологическому изучению современной прозы [Нефагина 1998: 10-11].»

С другой стороны, следует отметить, что в настоящее время «боязнь выйти за знакомые, ис-

пытанные временем дефиниции при исследовании новаторских черт художественного обобщения», когда «литература уже не может на современном уровне культурного сознания рассматриваться вне контекста культуры, интертекстуальной особенности строения образной структуры произведения» нередко препятствует глубокому проникновению в сущность новаторства современных писателей [Гашева 2009: 4].

Как мы полагаем, основные тенденции развития художественного сознания в 1990-е гг. ярче и глубже всего были представлены – помимо произведений А.Солженицына, творчество которого стало своеобразным «мостом» между русской классической культурой, советской эпохой и современной литературой (о чем речь шла в предыдущей статье), – в произведениях Л.Петрушевской, Ю.Мамлеева, А.Королева, М.Палей.

Писателем, который, с нашей точки зрения, органично вписался в «большую» прозу конца XX в. в качестве продолжателя традиций русского классического реализма и – одновременно – выразителя тенденций постмодернизма, стал Олег Ермаков. Его проза подтверждает некоторые наши утверждения об актуальных способах

художественного обобщения реальности, характерных для литературного процесса 1990-х гг.

При анализе художественного текста необходимо прежде всего исследовать его конститутивное строение, структуру, доминантные акценты и связи, которые выявляются в процессе формирования в сознании читателя смысла текста. Некоторые критики поспешили отнестись к дебютному роману О.Ермакова «Знак зверя» [Ермаков: 1992] к «лейтенантской прозе», расцвет которой пришелся на 1950 – 1960-е гг. Другие исследователи связывают его творчество с «натуральным» течением «другой» литературы, для которого характерна «беспощадность и физиологичность повествования», «отсутствие идеала» [Нефагина 1998: 69]. Такие интерпретации его произведения представляются нам поверхностными.

Серьезная «афганская литература», в том числе и проза О.Ермакова, не могла быть напечатана в свое время (т. е. в «восьмидесятые годы») и была издана только в следующий период. Однако рассматривать прозу О.Ермакова в контексте других произведений об «Афгане» – повестей, рассказов и песен, – на наш взгляд, малопродуктивно, поскольку его творчество по уровню таланта и глубине размышлений о таком предмете, как война, скорее, вписывается в другой контекст – русской классики XIX и XX вв.

Мы сопоставляем прозу О.Ермакова с русской классической литературой не столько в аспекте общности их «предмета» (он, естественно, разный: в «классических» произведениях речь обычно идет о войнах «отечественных», «патриотических», а здесь – о «странной» войне – войне, о которой было сказано особенно много неправды), сколько в аспекте *художественной динамики* мировидения писателя, изменения принципов изображения героя и способов художественного контакта автора с читателем и героями, а также в историзме подхода к изображению событий.

В русской литературе 1990-х гг. вместо характерного для некоторых предшествующих периодов изображения «единой человеческой истории» воспроизводится самодостаточный процесс становления героя. В структуре произведения изменяются функции автора-повествователя, в образе которого активизируется историческое сознание личности, смело осмысливающей войну. Если в творчестве В.Астафьева доминирует «публицистический» автор, в творчестве Г.Бакланова – «лирический», то в произведениях О.Ермакова автор-наблюдатель обнаруживает себя в «других» связях с героем, в «других» формах изображения героя, в «другой» поэтике.

Реалистическая проза 1990-х гг. обозначила себя «переакцентировкой» способа изображения действительности, предпринятой для того, чтобы войти в новые, непосредственные отношения со всем остальным миром. Особенности «другой» войны и «другой» реальности воспроизводятся О.Ермаковым на всех уровнях художественного текста. Афганская война позволила ему не только глубоко раскрыть время, показать сущность государственного тоталитаризма и негодность существующей государственной системы (это показывали в своих произведениях об Отечественной войне и В.Астафьев, и Г.Бакланов), но и изменить отношение к художественной реальности, расширив таким образом степень «отраженности» мира в себе и себя в мире.

О.Ермаков, развивая реалистические традиции русской классической литературы, выходит на новые пути, изображая время и войну преимущественно не эпически, не «извне» (что было характерно, например, для произведений В.Астафьева), не с помощью воспроизведения авторской экспрессии (что происходит в творчестве Г.Бакланова), а показывая внутренние изменения, происходящие в человеке. Историзм в изображении отношений, возникающих между человеком и миром, выражается в раскрытии *самосознания* любой *индивидуальности* – как героя, так и автора, – в восприятии жизни *сингулярными*, что и порождает изменения в проблематике, в способах изображения героя и в поэтике, в принципах организации диалога автора с читателем, активно включающимся в размышления о мире и о войне.

Анализ романа О.Ермакова «Знак зверя» приводит к пониманию различия между представленной в нем классической традицией и новыми тенденциями. В процессе интерпретации структурных компонентов текста исследователь может выйти на уровень восприятия динамики проявлений «духа» в литературе: история транслирует себя через развитие сознания «сингулярностей», каждая из которых может обернуться «ликотом зверя» или же возникновением особой личной «ответственности», рожденной испытаниями времени.

Особенно интересны поиски способа нового художественного мышления в «интеллектуальных» романах, вступающих в творческий диалог с другими видами и формами культуры. В этом аспекте нас особенно привлекает роман А.Королева «Эрон» [Королев: 1994], который, к сожалению, до сих пор не был воспринят исследователями всерьез. Это произведение интересно ярко выраженным в нем стремлением выйти на

«иные смыслы»), которые создаются при помощи оригинальной интегрирующей творческой концепции. Роман представляет попытку вступить в диалог (*со-мыслие* или несогласие, диссонанс) со многими ведущими философскими, отчасти – эстетическими и религиозными концепциями XX в. Роман «Эрон» продолжает линию творчества писателя, заявленную в другом его произведении – романе «Голова Гоголя», – о котором Г.Л.Нефагина писала: «По форме это коллаж, в котором смешиваются эпохи, стили, реальные исторические лица и вымышленные, Ноев какой-то мере даже архетипические герои» [Нефагина 1998: 185].

Роман А.Королева заявлен как «элитарный». Чтобы по достоинству оценить это произведение и содержащиеся в нем художественные прозрения, читателю нужно – хотя бы в незначительной степени – представлять идеи Хайдеггера, Кьеркегора, Юнга, Фрейда, Бергсона, Гуссерля; музыку Шенберга, Мессиана; знать египетскую, греческую и индийскую мифологию, а также традиционную европейскую культуру. Только знакомство со всеми этими разнообразными контекстами может обеспечить вхождение читателя в смысл прочитанного.

Сразу оговоримся: мы не претендуем на выявление всех потенциальных смыслов произведения. Стремление писателя представить множество различных контекстов, в которых может быть воспринято произведение, обеспечивает роману потенциальную неисчерпаемость коннотативных возможностей всех потенциальных интерпретаций. В этом мы видим продуктивность обращения к широкому культурному полю, которое демонстрирует новый уровень творческой мысли, непривычный по своей универсальной целенаправленной заданности.

Уникальны точки пространственно-временного отсчета и хронотоп произведения, представленный в постоянно изменяющихся ракурсах осмысления человека и мира. На протяжении романа читатель ни разу не встретит знакомых ему по исторической науке советского периода терминов: «классы», «общество», «социальный» и т. п. В тексте задан новый способ осмысления жизни и судьбы человека: не через воспроизведение уровня «первичной реальности», а при помощи ее бытийного осмысления.

Необычен подход к изображению в романе человека. Скромность, стыдливость, имплицитность отечественной культуры и пуританское эстетическое сознание российского читателя вступают в противоречие с открытым, многоаспектным, «оголенным» разговором о человеке. С первых страниц произведения герои представле-

ны в фривольных, натуралистически-подробных сексуальных сценах («Содом и Гоморра»), воссозданных через воспроизведение интимных тайников их (а также авторского) естества, или в страшных, звериных, жутких проявлениях богооставленности и падения (сцены восприятия «видения Богоматери», убийства проститутки и ее друга и особенно сильно написанная сцена «В крематории»).

Для того чтобы понять романа «Эрон» и прочитать его глубинные структуры, обратимся к синтетическому дедуктивному инструментарию исследования, захватывающему в орбиту осмысления как художественный, так и философский планы построения образной системы, и к анализу его архитектоники.

С нашей точки зрения, роман А.Королева построен в виде «готического собора», выражающего объективный символ «образа мира». Это «храм», который острием своих ажурных башен устремлен ввысь, в звездный мир, в Галактику, во Вселенную. Как всякий готический средневековый храм, он воспроизводит сотни химер и символов, множество «свернутых» мифов; он имеет свой «подземный мир», свою «преисподнюю» – пыточные камеры, полотна с изображениями сцен мук и преступных истязаний. В то же время его стены и купол украшены яркими пластическими картинками – сценами, эпизодами, воспроизводящими ситуации как высокой духовной, так и подлейшей жизни человека, похожими на средневековые гравюры и картины Тинторетто, Босха и Брейгеля. В готическом храме романа время от времени, как и должно быть в обширных интерьерах храма, проходят научно-художественные лекции (в них осуществляется «синтез искусства и науки») о зарождении человека, о современных открытиях ученых в сфере строения Вселенной.

Перед взором читателя, поднятого на высоту бега Бога Эрона, созданного фантазией автора как индивидуальный миф, «течет» полная скрытых тайн Галактика: читатель осмысливает земное время, историю как процесс «духовных убегов» другого героя – Адама. Взгляд Адама пересекается с авторским космическим ракурсом, который время от времени добавляет новые горизонты в историческое течение жизни и в «архитектурно» представленные «картинки» и «картинки».

Энергетическая емкость и интенсивность конструкции «готического храма», находящейся в основе построения романа, позволяет многослойно развернуть художественный замысел произведения в интерполяции смыслов, творческие прорисовки сквозных идей, проверяемых

автором на прочность: способность человека воспринимать касание «дара сущего»; бытие человека и отличия его бытия от бытия всего остального – вещей, природы, «зверя» (символика «чаши», «кувшина», «матки»). В романе рассматриваются проблемы свободы и пола как «данности» человека, которые фактически «пленяют» его, анализируются различные идеи – творческого созидания, смысла истории, ведущего к злу и преступлению насилия (сцены на «скотобойне», «Охота на Нга-Али»); заявляется мысль о богооставленности земного мира (Эрон, бегущий по краю времени Христа).

Постепенно вырисовываются сомнения автора в замыслах Творца, истина которых проявляется в свертывании «призывов сущего», в отказе от продления «дара»... Как и во всяком готическом храме, в структуре романа центральную смыслонесущую роль играет «свет»: «свет», возникший над пустынноиком Антонием, постигшим идею «света» как Бога; «свет» выступает как творческий импульс в созданном «Зиккурате» Адама; сущность «света» выявляется в прозрениях и открытиях современной физической и астрономической наук: он оказывается своеобразной «коронай», спасающей жизнь. В романе «свет» является и «окликом сущего»; он отождествляется с Добром (Бог как добро есть архетипический «свет» в душе Адама); наконец, это может быть «свет» тонких женских волос, выбивающихся из чемодана преступника и являющихся уликой зла.

Готическая структура романа сближает его с прозой западного предромантизма (в частности, произведениями А.Радклифа и Ч.Мэтьюрина), однако «Эрон» прежде всего *современный* роман, поднятый на уровень интеллектуального диалога. Механизм взаимодействия всех частей его сложной архитектурной структуры приводится в движение сквозной вопрошающей мыслью художника, вступающей в творческое соприкосновение с сознанием читателя и с многочисленными художественными и нехудожественными формами культурного сознания XX в. Это роман вопросов – честный и потому часто наивный, а тем самым беззащитный против злодея; в нем выразилось страстное желание художника разрушить «сон разума» и побудить читателя к осмыслению текущего хаоса с позиции современной духовности, к стремлению создать новые способы художественного осмысления реальности.

В чем-то похожую организацию художественной структуры мы встречаем в произведениях В.Шарова [Шаров: 1998], которые также могут быть отнесены к интеллектуальным. В его рома-

нах ситуации, возникающие в эпоху тоталитарного режима (например, сцены допросов, бытовые подробности жизни героев из высших партийных кругов), используются как строительный материал, как «вещь», гротескно и саркастически осмысленная автором. Мнимая серьезность поддачи ситуаций в романе «Старая девочка» (название произведения оказывается ключом к пониманию читателем образа героини, которая лишена возможности «духовного роста») – это не выражение авторской оценки, а особый сюжетный ход (который не всегда понимается критикой, трактуемой их однозначно серьезно – как реалистические эпизоды), рассчитанный на мыслящего читателя. Сцены, в которых через разнообразные ситуации показано сознание людей сталинской эпохи (сознание «рядовых» персонажей; сознание представителей властных структур; массовое сознание народа, содержащее смесь наивности с инстинктами самосохранения), представлены не в авторской оценке, – они рассчитаны на *свободную* оценку читателя, который может самостоятельно сделать вывод об отсутствии в обществе разработанных представлений о личном достоинстве и о внутренней свободе человека, совершающего своеобразный «побег» от действительности.

Включение воспринимающего сознания потенциального читателя в структуру художественного произведения используются художественной литературой уже продолжительное время. Разные варианты *игры* с читателем широко применялись в произведениях *сентиментализма* (Н.Карамзин); диалог автора и героя с *сознанием* потенциального читателя и даже появление *образа* читателя мы встречаем и в *реалистической* литературе XIX в. (А.Пушкин, А.Герцен, Н.Чернышевский, М.Салтыков-Щедрин, А.Чехов и др. русские писатели). Эпизодически различные формы диалога с читателем встречались и в произведениях советского периода, однако в литературе 1990-х гг. диалог с читателем выходит на новый уровень: это всегда принципиально незавершенный, открытый диалог, это диалог-*полемика*, диалог-*размышление*.

Исследуя другие заметные по своей содержательной и художественной наполненности произведения 1990-х гг. (роман Ю.Мамлеева «Мир и хохот» [Мамлеев: 2001], «В садах других возможностей» Л.Петрушевской [Петрушевская: 1993; Петрушевская: 1995], «Long distance, или славянский акцент» М.Палей [Палей: 2000]), мы убеждаемся в необходимости пристального анализа особенностей индивидуального таланта, проявляющихся в глубинных структурах текста.

Творчество Ю.Мамлеева до сих пор почти не рассматривалось литературоведами и критиками. Даже в таких серьезных исследованиях, как работы О.Дарк [Дарк: 2000] и И.Смирнова [Смирнов: 1991], недостаточно учитывается специфика Ю.Мамлеева как художника, а также связи его произведений с мировой культурой, в частности, с индуизмом. Беседа В.Куллэ с Ю.Мамлеевым обнаруживает его цели: «поиск вечного «Я» в человеке и соотношение между этим вечным, высшим «Я» и Абсолютом, То есть Богом в самом себе» [Куллэ, Мамлеев, Рябов 1998: 36].

Ю.Мамлеев в одном из своих произведений – романе «Мир и хохот» [Мамлеев: 2001] – показывает современных героев – представителей мыслящей интеллигенции: ученых, претендующих на открытие новаторских (а на самом деле – совершенно безумных) идей, касающихся мироустройства [Мамлеев: 2001; Мамлеев: 2006]. Развертывая многочисленные дискурсивные практики, автор не создает в произведении единого «стратегического центра», который бы воздействовал на сознание читателя. Структура романа, его текст полицентричны: творческий диалог с читателем не достигает ожидаемого привычного результата (то есть «схождения»), соединения текста и ожиданий его реципиента).

Основной способ авторского повествования – ироническое «остранение» – побуждает читателя к активной творческой рефлексии, к осмыслению хаотического и неустойчивого жизненного космоса, открывающегося в художественном мире романа. «Игра волн» единичных духовных полей романа в перспективе последующих потенциальных прочтений может быть оценена иначе, поскольку текст романа обращен к глубинным жизненным проблемам и к необычным интеллектуально-пластическим образным решениям, требующим специального пристального исследования.

Анализируя цикл рассказов Л.Петрушевской «В садах других возможностей» [Петрушевская: 1993], мы обратили внимание на то, что художественное сознание писательницы органично обращается к традициям русской классической литературы и в то же время связано с постмодернизмом.

Герои Петрушевской представляют разные голоса реальности, с которыми автор то соглашается, то полемизирует, но неизменно находится в диалоге, предлагая читателю вникнуть в него и понять, насколько многообразны пути человека к самовыражению и осмыслению своего бытия, потому что жизнь человека проходит не в пространстве, а во времени. Писательница суме-

ла совместить идеалы реалистической литературы с беспристрастной многомерностью современного взгляда на человека, увидеть степень его «присутствия» в мире, сопричастность к творчеству целостного бытия [Хайдеггер 1993: 30-32, 140-145, 274-275, 391-406].

Основной способ проникновения в реальность, используемый Л.Петрушевской, – сюрреализм – позволяет о многом сказать максимально кратко и емко. Писательница использует мистический сюжет, который по ходу повествования наполняется многочисленными фактурными подробностями, деталями, символизирующими абсурдность реальности. Ключевые интонации повествования Л.Петрушевской звучат трагически: символика «садов других возможностей», как нам представляется, перекликается с символикой босховских «садов земных наслаждений».

Л.Петрушевская сумела соединить в своем творчестве идеалы русской классической реалистической литературы с многомерностью современного взгляда на человека, определить степень его «присутствия» в мире, показать его сопричастность творению целостного бытия. В цикле нет автора-демиурга – есть только *авторский дискурс* в его различных версиях и вариантах, включенный в многообразие голосов художественного мира, показывающий многомерность жизни. Писательница следует не только принципам поэтики русской классической литературы (проявляющимся, например, в пластике слова, которая близка к чеховской), но и к художественному опыту сюрреализма и постмодернизма. Авторское сознание трансформирует реальность в особые inferнальные миры при помощи детальной передачи ощущений смертельно больного человека, в которых «транслируются» различные пограничные для человеческого сознания видения, сны, фантазии, – при этом вся эта атрибутика преследует совершенно иные, чем в классическом русском реализме, эстетические цели. Так, идея «садов других возможностей» трансформируется в мысль о «Царстве Бога Посейдона» – фантазмагорический вымысел, в рамках которого могут осуществиться мечты бедной подружки повествователя, в реальности так и не сумевшей выбраться из нищеты и вырастить своего ребенка.

«Сценарные имитации» Марины Палей («Long Distance, или Славянский акцент») [Палей: 2000] демонстрируют способность писательницы проникать сквозь пластику выразительных деталей и конкретные ситуации в сущность жизни. Ее творчество обычно относят к

«натуралистическому течению» литературы, для которого характерно освоение тематики «табуированного социального пространства», воспроизведение жизни в ее «неофициальном, нерафинированном состоянии» [Нефагина 1998: 124]. Синтетическая киносценарная проза М.Палей продолжает традиции русской классики в аспекте выражения общечеловеческого идеала. Русская классика всегда исходила из самого очевидного – из принципа приятия действительности; искания художников определяли не их личные точки зрения, а онтология, которая всегда корректировала субъективность ценностно-смысловой позиции.

М.Палей создает художественный мир своих произведений, используя в качестве материала единичные человеческие коллизии (пустяковые эпизоды кухонной ссоры, «никчемные» диалоги, эскизно представленные интимные связи). Определяющую роль в этом мире играет «реальность», с которой приходится считаться и автору, и читателю, – «реальность», которая определяет ход событий и поступки персонажей, что неоднократно декларируется самой писательницей: «Если что-то от наших усилий зависит, то надежда на спасение еще остается» [Палей 2000: 97]; «...Но это все так, мечты и звуки. Есть **реальность** (выделено нами. – Н.Г., Б.К.), ее не в силах изменить даже сценарист. Несмотря на тысячи диаметральных на эту **реальность** взглядов, несмотря на бездну возможностей оператора...» [Палей 2000: 98].

Читателю может быть непонятно, кем на самом деле являются ее герои – «он», «она», «женщина с телефоном», «женщина с любовником», «любовник женщины с любовником», «голоса с кассеты», – но у всех этих на первый взгляд близких персонажей постепенно раскрываются индивидуальные трагические судьбы, выявляются сложные характеры, запечатленные при помощи типологизации их мировидения. При этом авторские наблюдения над судьбами людей отличается глубиной и точностью; сцены и диалоги произведения включены в контекст современной жизни, «всеобщего состояния мира» (как сказал бы Гегель), а персонажи связаны между собой многочисленными нитями человеческих отношений, страданий, надежд, которые раскрываются не прямо, не буквально, а при помощи особого построения художественного целого.

Сценарные имитации М.Палей по своей структуре, как мы полагаем, используют элементы и литературной, и кинематографической поэтики: автор, подобно киносценаристу, нацеливает воображение на структурирование картины

внешнего мира средствами аудиовизуальной выразительности. Являясь «межвидовым» текстом, киносценарные имитации М.Палей все же больше тяготеют к словесному искусству, в котором слово является единственным средством художественной фиксации образа. В произведениях М.Палей при помощи слова создается как объемный внешний визуальный мир, так и его внутренний духовный облик.

Динамический метафоризм и развернутая сквозная символика порождают целостный художественный мир М.Палей, одной из важнейших доминант которого, как нам представляется, является *хронотоп*, характеризующийся пространственной и временной многослойностью, постоянным изменением масштаба пространства и времени, соотносённых друг с другом и переходящих одно в другое, стереоскопически расширяющимся объемом изображенного, а также разнообразными способами организации рефлексии реальности, взаимно пересекающихся точек зрения, создающих целостную медиативную концепцию современной жизни.

Для художественного мира произведений М.Палей характерен специфический *нарратор*, который представлен в разнообразных вариантах (автор-режиссер, автор-сценарист, автор-повествователь; повествователь-поэт и лирик; автор – скептический философ и холодный объективный аналитик; автор-творец, раскрывающий перед читателем процесс созидания текста). Авторское присутствие (или отсутствие, что также характерно для ее произведений) предполагает наличие в тексте особого оценочного ракурса наблюдения, который воспроизводит принцип движения камеры оператора, то приближающейся к герою, то дистанцирующейся от него.

Авторское присутствие в произведениях М.Палей не становится формой открытого публицистического монолога: автор передает свои размышления при помощи обращения к синергетической пластической детализации, развертывания кинематографического символа и кинематографического хронотопа в метафору, через использование меняющихся ракурсов и ипостасей авторской представленности в тексте, принципов межвидовой и межжанровой поэтики, характерной для современной экспериментальной прозы, чутко улавливающей недостаточность и исчерпанность прежних путей.

Как художник М.Палей продолжает традиции русской классической литературы, но в то же время стремится осуществить анализ современной действительности наиболее адекватно проницающими в эту реальность способами синте-

тической поэтики. В процессе осмысления современного мира она движется в согласии с рефлексиями западноевропейской философии XX в., прежде всего, М.Хайдеггера, увидевшего угрозу в «новой метафизике», о чем он предупреждал еще в середине века: «...Бытийствование человека никогда не достигнет бытийной сферы Бога. Между тем может, напротив, совершиться нечто такое, что, в сопоставлении с этой невозможностью, будет куда более жутким, – сущность этой жути мы еще даже не начали толком обдумывать» [Хайдеггер 1990: 168].

В произведениях русской прозы 1990-х гг. мы прежде всего можем увидеть индивидуально осмысленную неповторимую современность. Писатели стремятся передать дыхание времени, запечатлеть особенности мировидения поколения, оказавшегося на перекрестке истории. Литература сама по себе учит *методологии мышления* – умению гибко и многосторонне воспринимать мир, понимать место человека в нем, важность преодоления формальных представлений о литературном процессе, изучаемом преимущественно в рамках системы традиционных концепций об однонаправленной линейности времени. Сегодня необходимо осознавать место литературного произведения в системе духовных и эстетических связей с культурой в ее диахронном и синхронном развитии, в системе постоянно обновляющейся методологии мышления и культуры.

Как мы видим, в проанализированных произведениях русской литературы воспроизводится определенный тип композиционной организации текста, в основе которого находится прием монтажа, генетически связанный с киноискусством, а также обращение к поэтике имитаций, «инкрустированной» авторскими рефлексивными пассажами. Принципы традиционного реализма сочетаются с приемами, характерными для поэтики разных вариантов постмодернизма. Автор находится в свободном диалоге с героями произведения и с сознанием потенциального читателя, которому предоставлена свобода интерпретации и оценки описываемых событий.

Авторские апелляции к духовному, культурному, нравственному и творческому содержанию жизни, которое утрачивается человеком, не однолинейны. Этот процесс был удачно назван М.Эпштейном «отставанием человека от человека» [Эпштейн 2000: 34]. Власть общечеловеческих (по сути божественных) ценностей и идеалов, попорченных легкомысленными современниками, лежит в основе интенциональных констант рассмотренных текстов. Многообразие используемых писателями межвидовых и межжанровых

приемов, которые характерны для постмодернистских текстов, в конечном итоге не противоречат классической концепции человека и мира. «Взаимодействие и генетическая связь разных стилевых течений в рамках определенных художественных систем, взаимодействие художественных систем между собой подтверждает внутренне единство (*консенсус*) русской литературы, метастилем которой является реализм», – совершенно справедливо отмечает Г.Л.Нефагина [Нефагина 2005: 21]. В запасе у художников – при всем скептицизме выражаемого ими отношения к жизненным стратегиям героев – традиционная гуманистическая ориентация, идущая от русской классической культуры, выстраданная человечеством на пути к XXI в., в основе которой лежат традиционные ценности – любовь, добро и ответственность.

Список литературы

Гашева Н.В. Художественные структуры индивидуальных текстов русской прозы (рубеж XX – XXI веков): учеб. пособие / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2009. 102 с.

Дарк О. Маска Мамлеева // Знамя. 2000. № 4. С.185-187.

Ермаков О. Знак зверя // Знамя. 1992. № 6. С.6-86. № 7. С.99-171.

Королев А. Эрон // Знамя. 1994. № 7. С.4-67. № 8. С.81-157.

Куллэ В., Мамлеев Ю., Рябов С. Беседы // Литературное обозрение. 1998. № 2. С.33-39.

Мамлеев Ю. Мир и хохот. М.: Вагриус, 2001. 256 с.

Мамлеев Ю. Судьба бытия. За пределами индуизма и буддизма. М.: Эннеагон Пресс, 2006. 262 с.

Мамлеев Ю. Черное зеркало. М.: Вагриус, 2001. 352 с.

Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х гг. XX в.: учеб. пособие для студ. филол. ф-тов вузов. Минск: Издательский центр «Эконом-пресс», 1998. 231 с.

Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX в.: учеб. пособие для ВУЗов. 2-е изд. М.: Флинта; Наука, 2005. 320 с.

Палей М. Long Distance, или Славянский акцент. Сценарные имитации // Новый мир. 2000. № 1. С.86-98. № 2. С.141-151. № 3. С.94-107. № 4. С.79-112. № 5. С.74-103.

Петрушевская Л. В садах других возможностей. Рассказы // Новый мир. 1993. № 2. С.105-126.

Петрушевская Л. Мост Ватерлоо // Новый мир. 1995. № 3. С.7-26.

Смирнов И.П. Эволюция чудовищности: Мамлеев и др. // Новое литературное обозрение. 1991. № 3. С.46-52.

Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / сост., пер. с нем. и комм. В.В.Бибихина. М.: Республика, 1993. 448 с.

Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» / пер. и прим. А.В.Михайлова // Вопросы философии. 1990. № 7. С.143-176.

Шаров В. Старая девочка: Роман // Знамя. 1998. № 8. С.6-103. № 9. С.47-145.

Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Изд-во Р.Эллинина, 2000. 368 с.

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

Nina V. Gasheva

Associated Professor of Russian Literature Department
Perm State University

Boris V. Kondakov

Professor of Russian Literature Department
Perm State University

In the second article of the cycle the main tendencies of dynamics of the Russian prose of the 1990s are considered on the analysis of works by O.Ermakov, A.Korolyov, Ju.Mamleev, L.Petrushevskaya, M.Paley. Having regarded the peculiarities of the creative individuality of the writers, the authors of the article come to the conclusion that there is determination of the postmodernist artistic world by the humanistic traditions of the Russian classical literature.

Key words: Russian literature; “kineticity”; architectonics; humanistic traditions; classics; author’s image; reader’s mind; gothic temple.