

Ключевые слова: драма, авторефлексия, тип героя.

Summary.

Makoviy M.G. The type of the hero-artist and genre features of the drama Anny Bagryanoy «Тreat me nuts.»

The article identifies characteristics of reflection of the younger generation of playwrights, defines the specific character of the author's concept of creativity and image of the hero-creator, the relationship between these phenomena and the traditions of romanticism and modernism, post-modern stylistic attitudes and principles of the lyrical drama.

Keywords: drama, self-reflection, type of hero.

Статья поступила в редакцию 8.11.2013.

УДК 821.161.1-31 Прилепин

Е. А. ВАСИЛЕВИЧ

(Киевский национальный университет
имени Тараса Шевченко)

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «САНЬКЯ»

Аннотация

Василевич Е. В. Жанровые особенности романа Захара Прилепина «Санькя»

В статье проводится анализ жанровой природы романа «Санькя» Захара Прилепина в контексте критических отзывов и классических литературных традиций.

Ключевые слова: реализм, жанр, роман, массовая литература, субкультура, миф.

В последнее время к творчеству Захара Прилепина привлечено большое внимание со стороны литературоведения и критики, однако, хочется отметить, что жанровая природа романа остается все еще мало исследованной. На данном этапе критика сделала лишь достаточно противоречивые и субъективные предположения на этот счет.

Цель статьи – обозначить жанровые ориентиры романа «Санька» и соотнести с критической рецепцией произведения, выделив аспект традиции и новизны.

Положительно настроенная критика рассматривает «Саньку» не как политический манифест, а как добротную общественно-политическую прозу, социально психологический роман, потребность в котором в последнее время стала особенно ощутимой. Правда, по мнению некоторых критиков, чистота этого серьезного жанра в «Саньке» нарушается за счет обращения к принципам массовой литературы. Так, по мнению С. Костырко, в произведении Прилепина поступают такие приемы коммерческой литературы: «революционный экшн» в стилистике голливудского боевика, элементы любовного романа, а также особенности «советского китча (это явление «мудрого старика» из народа, который «на сказово-народном языке произносит в романе несколько наставительных истин» [5]. Комментируя слова критика, заметим, что такой синтез приемов серьезной и массовой литературы вообще характерен для современных писателей. Наиболее подробно это явление было изучено на материале постмодернистской литературы. В частности М. Берг показал специфику «присвоения» постмодернизмом арсенала массовой литературы на материале творчества В. Пелевина и Т.Кибирова [4: 298-307]. По мысли исследователя, элитарный по духу русский постмодернизм, к тому же переживающий кризис, стремится подпитаться энергией массовой литературы, с легкостью используя ее приемы. На аналогичной позиции стоит и М. Эпштейн. Если брать проблему более широко, то речь идет о присутствии стилистического «двойного кодирования». По отношению к «Саньке» специфика вопроса заключается в том, что «двойное кодирование» используется в реалистическом тексте, видимо, иллюстрируя общие для современной литературы процессы стилистического и жанрового синтеза. В этом контексте упреки критика кажутся несостоятельными и требования к чистоте жанра социально-психологического романа видятся несвоевременными.

Статус «Саньки» как социально-психологического романа подтверждается рядом параметров. Основным материалом произведения становится социальное напряжение 2000-х как следствие потрясений 1990-х, трактуемых автором как однозначно негативные, не приведшие к ожидаемому результату. Захар Прилепин наиболее последовательно и скру-

пулезно развивает эту тему. Она не заслоняется постмодернистской игрой (как, например, в «Generation «П» В. Пелевина), уходом в более локальную проблематику и сужением ракурса до конкретной судьбы неудачника, не сумевшего вписаться в перемены (как у Р. Сенчина), перипетии политической борьбы («Чернь» С. Шаргунова), описанием семейных отношений, психологии детства и экзистенциальных проблем (как в романе П. Санаева). Для Захара Прилепина социальная тема является основной. Это определяет более конкретную проблематику, художественные особенности произведения, подбор и интерпретацию материала, социальный, революционный пафос произведения.

Решение данной темы приобретает в «Саньке» специфические черты. Во-первых, внимание фиксируется на всевозможных деформациях, произошедших в обществе. Среди них – чудовищный разрыв между бедными и богатыми. Это иллюстрируется, например, описанием гастрономической роскоши супермаркета, явно избыточной и даже издевательской с точки зрения несостоятельного (то есть обычного, простого) Саньки, сценой грабежа нового трусливого «буржуя» (этот эпизод, ассоциирующийся с революционной экспроприацией собственности, акция остается, в понимании героя, и справедливой и сомнительной одновременно), в кошельке у богатого обнаруживается столько карманных денег, что на них планируется год кормить две семьи «союзников». В этом же ряду характеристики бесперспективной жизни честных тружеников, к которым относится мать – нищая и честная медсестра и вся молодежь – «нищета [...] но чистая нищета» [6: 140]. Произведение перенасыщено яркими деталями, живописующими бедность и бесперспективность (например, разлезшиеся сапоги матери, которые она уже десятилетие не может сменить на свою зарплату). В «Саньке» доминирует социальная проблематика, в романе акцентирована именно социальная несправедливость, униженность и обездоленность целых слоев населения. Это подкрепляется бескомпромиссными и крайними интерпретациями: все позитивные персонажи бедны, а среди состоятельных нет ни одного привлекательного человека. Одинаково приглядны неправедно разбогатевшие (они всегда трусят, малодушничают перед лицом другой силы, особенно, что принципиально для автора – перед лицом молодежи, не разделяющей их ценности и собирающейся бунтовать) и «вписавшаяся» в новые реалии

интеллигенция. Подобная контрастность позиции наследует произведения предшествующей эпохи с их революционным пафосом. Здесь, действительно, можно найти параллели с «Матерью» Максима Горького.

В кругу подобных деформаций находится карикатурное изображение далеких от народа властей, они даны исключительно в восприятии и оценках протестно настроенной молодежи, то есть так же односторонне. А в образах чиновников среднего звена подчеркивается нечто марионеточное, что приобретает особый смысл в контексте характерной для всего романа оппозиции живого / неживого, естественного / искусственного.

К деформациям относится и неправильная смена социальных ролей либо же невозможность исполнять свое социальное предназначение. Например, отец Саньки – профессор, призванный служить высоким идеалам, обществу, моделировать соответствующий климат, на самом деле очень быстро осознает свое бессилие и спивается, то есть отступает от миссии. Его ученик Безлетов идет дальше – отказывается от иллюзий, нанимается служить властям, роль честного ученого и преподавателя меняет на роль чиновника-идеолога и, резко развернув все свои приоритеты, начинает служить, то есть подводить под окружающую разруху и несправедливость теоретическую базу, создавать красивые, велеречивые, но убийственные для национальных перспектив концепции. В то же время, по контрасту, молодежь, желающая служить отечеству и вообще каким-либо высоким идеалам, оказывается в романе невостребованной (Санька, Негатив, Олег и др.), что также порождает протест. Знаменательно, что Санька, Олег – бывшие бойцы, прошедшие горячие точки, но они не находят применения своим силам, а порой и несправедливо изгоняются со службы.

При разности судеб все молодые герои в романе Прилепина ощущают себя невостребованными, зачастую лишенными перспектив, что создает условия для социальной напряженности и возможной будущей революции, в понимании автора. Диалог между отдельными слоями общества и в особенности между молодежью и властью рисуется как опасно разорванный.

К деформациям относятся и чудовищные методы насилия, борьбы с инакомыслием, которые используют в романе карательные органы и специальные службы. В описании их деятельности Прилепин, как представ-

ляется, использует традиции «лагерной» прозы, моделируя совершенно определенную реакцию читателя. Это не просто возмущение частными случаями, а постановка вопроса, куда же пришло общество, проводившее в конце 1980-х – 1990-е реформы под лозунгами избавления от тоталитаризма, но вновь ввергнутое в 2000-е в ситуацию полной подконтрольности. То есть автор проводит мысль о деформации самого пути социальных преобразований. Заметим, что для самого героя прохождение кругов ада (пыток, соблазнов, чудом не состоявшейся казни) является своего рода верхней планкой гражданской и личностной инициации. Знаменательно, что Санька, залечивая раны в больнице, рассуждает очень похоже на героя знаменитого «Тифозного карантина» Варлама Шаламова. Точкой соприкосновения современного текста и классического рассказа становится авторефлексия героев, которые оба разочарованы в государстве, справедливости, но ставят себе в заслугу то, что никого не предали и смогли пройти свой путь достойно. Политический зэк из «Тифозного карантина» думает об этом в состоянии полного разочарования в жизни и на грани ее исчезновения, Санька же настроен несопоставимо оптимистичнее, с установками на стоицизм и борьбу. Параллели между данными текстами весьма показательны не только в плане формирования протестного пафоса, они вскрывают ориентиры создания Прилепиным нового героического характера. Учитывается опыт не только «Матери», но и «лагерной» прозы.

Сказанное выше подводит к следующей особенности «Саньки» как социально-психологического романа. Современность рассматривается в исторической перспективе. Последовательно моделируется план сравнения 2000-х с предшествующими периодами истории, отмечаются связи, разрывы и провалы, то есть автор проводит свою историческую концепцию. Эпическая дистанция создается не отдельными ассоциациями и привлечением символических рядов (как это было в «Нубуке» Р. Сенчина), а прослеживанием логики истории сквозь призму судеб нескольких поколений – «деды» как наследники народной культуры и ее крепости, энергии, далее – неудачливые слабые отцы, пропустившие и не предотвратившие исторический обвал и, наконец, внуки, пытающиеся свою историческую миссию осознать. В этом отношении символично само название романа – «Санька» так по-деревенски кличут внука дедушка и ба-

бушка, то есть акцентируется возврат к «дедам» еще не утраченным здоровым корням.

Особенное значение приобретают эпизоды, связанные с деревней. В романе они имеют принципиальное значение для раскрытия авторской концепции, а также для демонстрации духовного, идейного формирования героя. Все они либо на уровне подтекста объясняют характер и поведение Саньки, либо же предвзвешивают этапы решительного выбора. Отметим, что Санька (как и автор) – человек городской культуры, поэтому его привлекает не деревенский уклад, а именно «корни», устойчивое ядро национальной культуры, которое, как показано в романе, сохранилось в деревне. В этом отношении Прилепина можно считать наследником традиций Валентина Распутина. Как и в произведениях В. Распутина («Прощание с Матерой», «Последний срок») состояние деревни рассматривается как мерило социальных преобразований и экспериментов.

Показана высочайшая степень социальной энтропии, деформаций – деревня умирает. Мотив смерти звучит во второй главе последовательно и дополняется яркими деталями разорения, концентрируется в символах. «Деревня исчезала и отмирала – это чувствовалось во всем. Она отчалила изрытой, черствой, темной льдиной и тихо плыла» [6: 35]. «Деревня не подавала ни единого признака жизни» [6: 52]. Подходя к родным местам, Санька постепенно погружается « в неприглядность и запустение» [6: 34]. Поросли травой крыши брошенных домов, в сарае для скота не живет «ни одна мохнатая душа» [6: 34], песчаное дно когда-то чистой речушки занесло липкой глиной, «она напоминала голую стариковскую десну своей осклизлой стылостью» [6: 56], бесхозные, дырявые брошенные лодки показывают «сырое или усохшее нутро» [6: 53]. В полном соответствии с этим страшным контекстом и человеческие судьбы – жители либо вымерли, либо же обречены, акцентируется полное отсутствие будущего, перспектив. Мимо топает ко всему равнодушный «пьяный, захиревший мужик» [6: 39], что уже редкость, поскольку мужчин в деревне не осталось, и Санькин дедушка переживает, что его хоронить будут только бабы, которым тяжела такая работа («Кто-то уехал из деревни в последние годы, рассказывала бабушка, кто-то тихо умер от ранней немощи, и остался на всем порядке один мужик – никто уже не помнил за что прозванный Соловьем» [6: 42]). Единственный во всей деревне ребен-

нок («аляной») – то есть с льяными волосами, как когда-то сам герой, этот мотив является контрастным мотиву смерти, он закреплен за Санькиным родом Тишиных, и вообще народом) встретив Саньку, дивится новому человеку, и сам в этой атмосфере всеобщего увядания выглядит почти неестественно, что приобретает особый смысл, поскольку в литературе традиционно ребенок служит символом будущего (именно в таком плане трактуются смерти детей в романах Андрея Платонова). «Среди всего этого медленного и почти завершившегося распада ребенок смотрелся странно, стыдно, почти неуместно» [6: 36].

В этом контексте становится понятным нарастающий протест героя, определивший его судьбу. В произведении героем движет жажда мести за поругание своего мира, жажда действия по его спасению. Сашка пытается вернуть гармонию, вылечить болезнь, которая поразила и изуродовала, подобно оспе, нормальный мир, следовательно, его протест имеет не возрастные, юношеские анархистские корни, а более глубинную – мировоззренческую, социальную природу.

Современное состояние деревни рассматривается в романе как воплощение кризисного, проигрышного этапа в общей истории народа, причем такого периода, который ставит под сомнение возможность будущего существования. Эта мысль моделируется, во-первых, при помощи описания интерьера избы, особенно украшающих ее стены фотографий, которые отражают все общие с исторической судьбой народа этапы существования рода на протяжении XX века. На «семейном иконостасе» и прадед с тремя Георгиями на груди, и молоденькая, «мордастенная» бабушка в 1933, крепкая и «холеная», несмотря на коллективизацию и работу за галочки; здесь и дедушка в 1938-м с суровой мужской полуулыбкой и командирскими часами на руках; они же «уработавшиеся» и строгие» на послевоенном снимке – «тяжело давалось детей поднимать» [6: 50]. Отметим общую закономерность: описывая эти задокументированные на фотографиях этапы жизни семьи либо же приводя воспоминания (например, деда о фронте и плене), автор подчеркивает, что даже в самые тяжелые периоды (войны, послевоенной разрухи, колхозной жизни и др.) семья не утрачивала свой дух, крепость, нечто такое, что помогало выжить и победить, поднять «аляных» детей: «1938 год. Чего улыбаются? Хорошо им. Довольны, что фотографируются, впереди – жизнь»

[6: 46]. Теперь же, в понимании Саши, эта внутренняя крепость ушла, воцарившаяся энтропия сделала бессмысленными не только героический путь дедушки и великое терпение и труженичество бабушки, но и уничтожила память, разорвала связь времен, а значит – и нить развития народа.

«Никто не знал, как все было. А ведь было.

Как же так, а? Куда все ушли?

Ценно ли знание о том, как провели дедушка и бабушка жизнь свою? Или ничемно оно и не нужно?» [6: 50].

Этот трагический пафос вопрошания о смысле пережитых испытаний и логике истории звучит и в монологах-размышлениях бабушки и дедушки, обращенных не столько к Саньке, сколько к самим себе.

И главным итогом наряженной внутренней работы главного героя становится вопрос: «что за народ Тишины» [6: 49], то есть герой силится понять сущность и смысл своего рода как части народа в неразрывной связи поколений и, как мы понимаем, не соглашается смириться с современной энтропией. Социальная проблематика сливается с общекультурной, исторической.

Эта же идея возврата к национальным корням, к доброй традиции, преемственности в развитии истории звучит и в конце романа, содержащую кульминацию и развязку действия (бунт), итог изменений характера героя, оформление его экзистенциальной сущности. Концепция современности оформляется по матрице эсхатологического мифа и провозглашается устами персонажа, имеющего символическое значение. Это мудрый старик, встреченный в глухой деревне «союзниками», вновь бегущими в глухие углы и прячущимися от преследования властей. Знамательно, что всех молодых современников, в том числе и этих гостей, старик воспринимает как запутавшееся племя, пораженное болезнями разобщенности, суеты, жадности и беспамятства к корням. Такой комплекс недугов рассматривается как предвестник конца света, всеобщего хаоса, а местом устойчивости видится именно деревня как хранительница традиции. «Я все жду, когда вы все побежите в деревню, всем народом городским: близится срок-то [...] Господь-то уже совсем к нам свесился, в окна заглядывает, а мы все никак. Его не разглядим» [6: 319]. Прогнозируемая бесприютность современников объясняется, прежде всего, нрав-

ственным падением и беспамятством, разрывом с традицией, что, фактически, приравнивается к внутренней смерти: «бежать будет некуда: все умерли, кто мог приютить. В сердцах ваших все умерли, и приюта не будет никому» [6: 320].

В этот общий библейский контекст вписывается и вся национальная история с ее возможным современным апокалиптическим финалом. Современность трактуется не на фоне XX века, истории рода в этот период, а в сравнении со всей конденсированной и сжатой в единое ядро историей народа. Это обобщение реализуется в ярком символе – семнадцати старцев в одной крестьянской избе. «Думают сейчас, что Русь непомерна во временах, вечно была и всегда будет. А Русь, если поделить всю ее на мной прожитый срок, – всего то семнадцать сроков наберет. На семнадцать стариков Русь делится. Первый родился при хазарине еще. Умирая, порвал пуповину второму, что родился спустя семь десятилетий. Третий Святослава помнил... Пятый в усобицу попал, шестой – татарина застал... Двенадцатый в смуту жил, тринадцатый при Разине, четырнадцатый при Пугачеве... [...] Нас всех можно в эту избу усадить – вот те и вся история... Мы то в юность нашу думали, что дети у нас будут, как сказано было, – не познавшие наших грехов, а дети получились такие, что ни земли не знают, ни неба. Один голод у них. Только дурной это голод, от ума. Насытить его нельзя, потому что насыщаются только алчущие правды...» [6: 320].

Этот яркий символ – семнадцать стариков – лишает представления о национальной истории холодной абстрактности, делает ее более близкой, «родственной» слушателю, но, одновременно, и более уязвимой, беззащитной, так как весь опыт прошлых поколений может быть разрушен. Общий вывод старика – «нету выхода вам больше так» [6: 321]. Реакция Саша и его товарищей, рецепция этих слов не показана, но, следуя логике развития действия, молодые люди в своем последующем бунте (независимо от того, правы ли они объективно и в выборе средств) мыслят себя не просто как защитники своих прав, но и как хранители национального, исторического багажа от сил, разрушающих это наследие и ведущих к апокалиптическому хаосу. Таким образом, автор заведомо существенно повышает статус бунтовщиков (что, безусловно, может быть оспорено), обретающих роль жертвенных борцов. Нужно отметить, что образ стари-

ка вызвал особенно негативную реакцию критики, не принявшей роман. В нем усматривается «китчевость», сладкая сказочность, назидательность. Мы же отметим, что он резко контрастирует с умирающим и опустошенным дедом из второй главы и подкрепляет образ Хомута в плане утверждения приоритетов народной культуры. Он же подтверждает уже отмеченную нами тенденцию романа трактовать социальные события современности в широких исторических, библейских и культурологических (поскольку речь идет о ядре культуры, ментальности) контекстах.

Основанием для отнесения «Саньки» к социально-психологическим романам можно считать также последовательное изображение конкретного слоя общества – протестно настроенной молодежи. Описание именно этого слоя привлекла наибольшее внимание критики и было отмечено как новаторство романа (вспомним позицию П. Басинского, советовавшего властям внимательно прочесть «Саньку»). К несомненным достоинствам произведения следует отнести попытки автора выделить типичные черты этой социальной среды.

Среди них ведущее место занимает рецепция себя молодежью как «безотцовщины», понимаемой очень широко и символично как тотальное разочарование в «старших» – поколении «отцов», во властях, а также ощущение бесконечной неприкаянности, заброшенности в несправедливом мире. Фактически предлагается специфическая трактовка именно **потерянного** поколения с акцентом на утрате корней и сомнении в чем-либо устоявшемся, прочном, но и с отчаянным стремлением подобные ориентиры найти.

«Безотцовщина в поисках того, кому они нужны как сыновья. Мы – безотцовщина в поисках того, чему мы нужны как сыновья...»

Врешь ты. Есть и с отцами “союзники”. Но им не нужны отцы... Потому что – какие это отцы... Это не отцы. Потому не вру.

А матери?

А что матери? Они знают только то, что сыновья им нужны дома...»

«“Если ты меня любишь – не мешай мне...” – сказал он матери когда-то. Но она мешала. И он перестал ей говорить что-либо, скрывал от нее почти все. Она догадывалась, конечно» [6: 145].

Ощущение собственной неприкаянности и разочарование в программах жизни старшего поколения переживается молодежью очень мучительно. Это же определяет повышенную дискуссионность, склонность к

диалогу как со своим вторым «я» – голосом внутри себя, так и с другими людьми.

Следующие типологические черты описываемого социального слоя выдают авторскую тенденциозность. Именно молодые обладают в романе рядом качеств, ассоциирующихся с добром, естественностью и жизнью. Они – носители дружбы, братства, любви. Автор неизменно моделирует контраст, например, после ярких описаний любви следует сцена ареста и пыток Сашки в карательных органах. «Союзники» показаны как живые люди в противопоставлении «манекенам» и «куклам» (один из основных мотивов романа), конформистам, ассоциирующимся с мертвецами. Более того, именно молодежь, как и «деды» (носители ядра культуры) воспринимаются как народ и мыслятся его единственными репрезентантами. В этом отношении очень показателен спор с деградировавшим и ушедшим во власть Безлетовым:

«– [...] Здесь пустое место. Здесь нет даже почвы. Ни патриархальной, ни той, в которой государство заинтересовано, как модно сейчас говорить, геополитически. И государства нет.

– На этой почве живет народ... – сказал Саша [...]

– Твой народ [...] невменяем [...] Думаешь, этому народу, на половину состоящему из пенсионеров и алкоголиков, нужна почва?

– Живым нужна.

– Живых на эту почву не хватит.

– Хватит» [б: 72-73].

При этом «Санька» как роман социально-психологический вбирает в себя черты романа идеологического. При этом, Прилепин не ставил перед собой цель агитировать за определенную идею, а показал сложность ее поиска, дискуссию вокруг ее возможных составляющих, и тем привлек читателя к обсуждению насущных вопросов, включил его в дискуссию.

Фактически, в романе оформляется сверхзадача молодого поколения, как ее понимает автор. Протест и прогнозируемая революция освящаются более высокими идеями – спасения народа, возврата его к жизни. Это существенно повышает статус описываемого социального слоя. Безусловно, такая авторская интерпретация может вызывать споры, но важен сам факт появления социально-психологического романа с четкой концепцией и историософской идеей.

Писатель ориентирован на жанровый синтез, но при этом доминирующими установками являются принципы социально-психологического и идеологического романов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Басинский П.* Новый Горький явился. Роман Захара Прилепина о новых революционерах вошел в шорт-лист «Национального бестселлера» // Российская газета. – № 4066. – 15 мая 2006. – Эл. ресурс: <http://www.rg.ru/2006/05/15/anjka.html>
2. *Беляков С.* Две души Захара Прилепина // Частный корреспондент. – 22 ноября 2009. – Эл. ресурс: http://www.chaskor.ru/article/ve_dushi_zahara_prilepina_3661
3. *Беляков С.* Заговор обреченных, или Захар Прилепин как зеркало несостоявшейся русской революции // Новый мир. – 2006. – № 10. – С. 171-175.
4. *Берг М.* Деконструированный постмодернизм и поле массовой литературы // *Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 298-307.
5. *Костырко С.* По кругу // Новый мир. – 2006. – №10. – Эл. ресурс: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/10/ko16.html.
6. *Прилепин Захар.* Санька. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. – 368с.
7. *Токарев А.* Русская жизнь Захара Прилепина. – Эл. ресурс: <http://www.proza.ru/2008/06/16/532>
8. *Хренов Н.А.* Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
9. *Чупринин С.* Новый реализм // *Чупринин С.* Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – С. 363-366.
10. *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. – М.: Высш. шк., 2005. – 495с.

Анотація

Василевич О. О. Жанрові особливості роману Захара Прилепіна «Санька»
У статті проводиться аналіз жанрових особливостей роману «Санька» Захара Прилепіна у контексті критичних відгуків та класичних літературних традицій
Ключові слова: реалізм, жанр, роман, масова література, субкультура, міф.

Summary

Vasylevych O. O. Genre peculiarities of the Zakhar Prilepin's novel "Sankya"

This article contains analysis of genre peculiarities of the novel of Zakhar Prilepin "Sankya". Zakhar Prilepin is a leader of the contemporary Russian young generation of writers. The analysis is given within the context of critical reviews as well as classical literary traditions.

Key words: realism, genre, novel, mass literature, subculture, myth.

Статья поступила в редакцию 20.10.2013.

УДК 821.161.1-31 Газданов

В. Г. ШМЫРОВА

(Киевский национальный университет
имени Тараса Шевченко)

**ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА
В РОМАНЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА «ВЕЧЕР У КЛЭР»**

Аннотация

Шмырова Валерия Геннадиевна. Принципы построения художественного мира в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр» (1930).

В статье осуществлён анализ романа Гайто Газданова «Вечер у Клэр», выявлены основные принципы построения художественного мира произведения, дана их интерпретация с точки зрения экзистенциального мировоззрения писателя.

Ключевые слова: Газданов, мигранты, экзистенциализм, художественный мир.

Интерпретация мировоззрения Гайто Газданова как экзистенциально окрашенного имеет устойчивую исследовательскую традицию как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении. Начало ей положил Л. Диенеш, охарактеризовавший мироощущение некоторых героев Г. Газданова как «арзамасский ужас» [Диенеш 1995]. Более определённо выразился Р. Тотров, одним из первых назвавший писателя экзистенциальным художником и проведший параллели между Г. Газдановым с одной стороны, А. Камю и Ж.-П. Сартром с другой [Тотров 1990]. А. Мартынов, сравнивая экзистенциальные константы миров А. Камю и Г. Газ-

174