

RU

## Концептуальные стратегии пост(соц)реализма (роман А. Тургенева «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!»)

Биберган Е. С., Богданова О. В.

**Аннотация.** Статья посвящена анализу текста игрового романа Андрея Тургенева «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!», вышедшего отдельной книгой в 2008 году в московском издательстве «Эксмо». Исследование предпринято с целью выявить имитационные стратегии критика Вячеслава Курицына, выступившего в данном случае в качестве прозаика под псевдонимом Андрей Тургенев. Авторы работы доказывают, что «прецедентный» псевдоним автора, аллюзийно связанный с именем русского классика Ивана Тургенева, порождает представление о литературной игре, которую затеял критик-писатель, чтобы создать текст-имитацию, так называемый «вторичный» текст. Однако авторы подчеркивают, что классические тургеневские традиции были проигнорированы современным писателем, он попытался, с одной стороны, соединить в романном тексте визуальные приемы кинематографа Феллини, с другой – воспроизвести приемы и практики московских концептуалистов Д. Пригова, Л. Рубинштейна, В. Сорокина и др. Научная новизна состоит в том, что впервые аналитически рассмотрены разные аспекты романа Курицына-Тургенева, выявлены аксиологические ракурсы игровой позиции автора, эксплицированы диалоговые связи романа. В результате доказано, что (наряду со стиливыми промахами) достоинство жанрового эксперимента Курицына-Тургенева составляют обращение к фундаментальным вопросам литературы и творчества, семантически значимое богатство интертекстуальных отсылок к современной русской и мировой литературе.

EN

## Conceptual strategies of post (social) realism (A. Turgenev's novel "So that God tears you to pieces from the inside!")

Bibergan E. S., Bogdanova O. V.

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the text of Andrei Turgenev's fiction novel "So that God tears you to pieces from the inside!", published as a separate book by the Moscow publishing house "Eksmo" in 2008. The research was undertaken in order to identify and comprehend the imitation strategies of the critic Vyacheslav Kuritsyn, who acted as a novelist under the pseudonym Andrey Turgenev. The authors of the work prove that the "precedent" pseudonym of the author, allusively associated with the name of the Russian classic Ivan Turgenev, gives rise to the idea of a literary game started by the critic-writer to create an imitation text, the so-called "secondary" text. However, the authors emphasize that the classical Turgenev traditions were ignored by the modern writer. On the one hand he tried to combine the visual techniques of Fellini cinema in the novel text, and on the other hand, to reproduce the techniques and practices of the Moscow conceptualists D. Prigov, L. Rubinstein, V. Sorokin, etc. The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time the various aspects of the Kuritsyn-Turgenev novel are analytically examined, the axiological angles of the author's playing position are revealed, and the dialogical connections of the novel are explicated. As a result, it is proved that (along with stylistic blunders) the dignity of the Kuritsyn-Turgenev genre experiment consists of an appeal to fundamental issues of literature and creativity, a semantically significant wealth of intertextual references to modern Russian and world literature.

### Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью осмысления экспериментального романа Андрея Тургенева «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!» в контексте востребованной в современном литературоведении проблемы авторской (писательской) стратегии (достаточно вспомнить, например, работы М. Д. Андриановой (2011), М. Ю. Берга (2000), О. Ю. Осьмухиной и С. А. Байковой (2016)). Впервые

в данной статье роман Андрея Тургенева, репрезентирующий эволюционные процессы в творчестве самого критика и прозаика Вячеслава Курицына, рассматривается в его идейно-смысловой и проблемно-тематической взаимосвязи с актуальными тенденциями современной литературы, прежде всего с практиками «московских концептуалистов». Подобный ракурс актуализирует новые опыты в современной отечественной прозе, потому что цель исследования представляется нам принципиально значимой.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, рассмотреть жанровую и структурно-композиционную систему романа Курицына-Тургенева и выявить его основные формообразующие константы, во-вторых, дифференцировать бытийные пространства персонажей и актуализировать различия их присутствия в текстовом пространстве, в-третьих, проследить этапы нарастания идейной константы романа и личностной позиции героя-творца.

Для осуществления поставленных задач используются следующие методы исследования: прежде всего метод целостного анализа художественного текста, позволяющий осмыслить в неразрывной связи поэтику и проблематику романа; сравнительно-типологический, посредством которого в нем были выявлены и общие родовые, сущностные черты, и особенности, характерные для «московских концептуалистов»; психоаналитический, позволивший рассмотреть художественный текст Курицына-Тургенева как сублимированное символическое выражение изначальных импульсов творца. Комплексный подход, реализованный в статье, дает возможность открыть новые грани творческого своеобразия поэтической системы произведения Вячеслава Курицына – Андрея Тургенева.

Материалом исследования послужил роман Андрея Тургенева «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!» (М.: Эксмо, 2008).

Теоретической базой работы послужили, во-первых, труды по истории русской литературы конца XX – начала XXI века Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого (2003; Липовецкий, 1997), М. Н. Эпштейна (2019), Е. А. Бобринской (1994; 2006), В. Н. Курицына (2001), в которых рассмотрены вопросы художественного своеобразия современной прозы (прежде всего интересующие нас аспекты жанрообразования, категориального аппарата и специфики отечественного постмодернизма и концептуализма); во-вторых, концепция авторской маски О. Ю. Осьмухиной (2023), последовательно излагающей типологию соотношения автора и героя, а также разграничивающей авторскую маску, образ автора, псевдоним и мистификацию.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его аналитические суждения, текстологические наблюдения, результаты и выводы могут быть использованы при дальнейшем научном изучении истории русской литературы XX века и художественного творчества Вячеслава Курицына, могут быть включены в общие и специальные курсы по истории русской литературы XX–XXI веков в вузовском преподавании.

## Обсуждение и результаты

### *Авторская маска Вячеслава Курицына*

Андрей Тургенев – псевдоним, который избрал для себя скандально известный вначале как екатеринбургский, затем московский, а позже и петербургский литературный критик, авторитетный специалист по российскому постмодерну Вячеслав Курицын. Вероятно, чтобы дистанцировать *кредо* критика и писателя, чтобы предстать перед читателем в ином (загадочном) образе, Вяч. Курицын нашел звучный псевдоним, который, с одной стороны, отдалял его от критического пафоса прежних его статей, с другой – вобрал в себя очевидные коннотации имени и творчества знаменитого русского писателя XIX века Ивана Тургенева. Как можно догадаться, для филолога-постмодерниста этот прием – литературная игра, не случайно несколько лет спустя Курицын выступит уже под новым псевдонимом – Сирин, чтобы примерить на себя маску прозаика иной стилистики, раннего В. Набокова (Богданова, 2008).

Догадываясь о псевдониме автора, читатель уже изначально настраивает себя на постмодерную игру, которую предпринимает Курицын-Тургенев. Задача реципиента – принять тактики литературной игровой мимикрии, которую предлагает прозаик, и суметь эксплицировать ее во «вторичном» (как можно предположить) тексте. Между тем роман Андрея Тургенева (2008) «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!» – необычный текст как для критика-авангардиста, так и прозаика Тургенева.

Стремительность рождения романов Вячеслава Курицына в первое десятилетие XXI века заставляет внимательнее присмотреться к его текстам. И хотя Курицын (2001) стремится дифференцировать себя-писателя и себя-критика, у читателя-реципиента сохраняется аллюзийная связь с яркими постмодерными стратегиями «маститого» критика и «начинающего» многоликого прозаика.

Как же проявляет себя «новый» Тургенев в современной русской прозе? В чем состоит художественное своеобразие и самобытность ранее неизвестного автора? Можно ли говорить о продолжении подлинно тургеневской традиции или игра в тексте-эксперименте доминирует?

Однако, прежде чем перейти к непосредственному анализу романа, напомним, что о критической деятельности и о художественных текстах В. Курицына уже писали исследователи. И хотя нельзя сказать, что научная рефлексия была мощной, тем не менее к обзору курицынского творчества обращались авторитетные исследователи. Среди них Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий (2003; Липовецкий, 1997), М. Н. Эпштейн (2019), О. В. Богданова (2004; 2008; 2019), Ю. Ф. Альберт (2014), Е. С. Биберган (2011).

### ***Паратекстуальная интрига и жанровые рамки романа***

В романе «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!» прежде всего, еще до знакомства с самим текстом, привлекает внимание его название – оно нетрадиционно длинно и замысловато. Неизбежно актуализируется новый вопрос: что же включает в себе название – приказ, наставление, утверждение, суждение или нечто иное? Кажется, нет сомнения относительно того, что такого рода «интригующее» название избрано прозаиком для того, чтобы заинтересовать и увлечь читателя, хотя бы однажды взглянувшего на обложку книги.

Аннотация, предпосланная тексту, укрепляет и поддерживает изначальную интригу, так как а priori характеризует роман как «сенсационный, эпатажный», как «причудливую литературную инсталляцию», к тому же четко дезавуирует главную проблему романного текста – «Откуда берется... искусство?» (Тургенев, 2008, с. 4).

Как известно, проблема не новая не только для русской, но и для мировой литературы, и проблема бесспорно глубокая, философская, кажется, неисчерпаемая, так как время диктует новые пути и новые формы творческих исканий, а следовательно, предлагает новые ответы на вечные вопросы.

Любопытно и то, что уже в аннотации Курицын-Тургенев называет имя Феллини, который (как означено) вдохновил автора романа «на такой эксперимент с жанром» (2008, с. 4). Из аннотации становится ясно, что роман должен явить собой некий (в том числе) жанровый эксперимент, некую постмодерно-концептуальную конструкцию, основанную на смешении тенденций литературы и кинематографа, некий текст-фильм, который вбирает в себя интенции не только разных жанров, но и различных видов искусств.

Смешение стратегий разных по форме искусств, в данном случае вербального и визуального, обозначение жанрового своеобразия как «инсталляция» без особого труда подводят к причислению романа Курицына-Тургенева к практикам (= «вещам») писателей-концептуалистов. Возникает предположение, что Курицын пробует себя в том, в чем много раньше уже опробовал себя В. Сорокин и другие художники и писатели так называемого «московского концептуализма» (Гройс, 1979; Альберт, 2014). Становится очевидным, что Курицын избирает в качестве правил литературной игры приемы и стратегии «коллективных действий» А. Монастырского и др. (Бобринская, 1994; 2006; Липовецкий, 1997; Эпштейн, 2019; Преодолевшие соцреализм..., 2023). Единственное, кажется, важное отличие – это то, что совмещение происходит в ином фантазийном ряду: не живопись плюс литература, но кино плюс литература. И, как показывает романский текст, Курицын предлагает значительно более широкий ряд совмещений-сопоставлений, с которыми и предстоит разобраться.

### ***Композиционно-структурные особенности романа***

Роман «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!» состоит из шести глав и эпилога. Каждая из глав называется примитивно – по дню недели и обозначению порядкового номера дня, например «1-й день, вторник», «2-й день, среда» и далее, вплоть до воскресенья. Как становится ясно из повествования, такого рода титул опосредован «командировочным» характером пребывания главного героя в Таком Городе, отсчетом тех дней, которые он здесь провел. Начало отсчета не с понедельника, а вторника, вероятнее всего, объясняется тем простым фабульным фактом, что рейс самолета, доставивший героя в Город, имел место во вторник, а не в понедельник. Но законы художественного произведения заставляют найти и другие объяснения. А именно: называние глав как «1-й день», «2-й день» и так далее невольно наводит на мысль о днях творения, тем более что библейские аллюзии уже прозвучали в названии романа и, как станет ясно из наррации, спровоцированы задачей поиска главным героем корней искусства.

Таким образом, с точки зрения композиционного построения весь роман предстает как некая замкнутая система – те самые шесть божественных дней творения, которые понадобились режиссеру (такова профессиональная принадлежность центрального героя), то есть творцу, для осмысления и прочувствованного понимания им собственного нового кинематографического замысла. «Выпавший» из календарного списка «понедельник» в этой системе являет собой закадровую (внесюжетную) жизнь героя-режиссера. И, вероятно, случайно пришедшийся на вторник день прилета приводит к тому, что вся прежняя и обычная (ежедневная и привычная) жизнь персонажа образно представляется одним большим понедельником – «трудным днем», той большой и долгой жизнью, которую прожил режиссер за пределами празднично-карнавального командировочного времени, отведенного ему в Таком Городе.

Совмещение в романе приемов кино и литературы доминирует в тексте и касается вещей не только общего, но и частного плана, к примеру места пребывания героя (героев) в пределах художественного пространства. Этой пространственной территорией романа избран Такой Город, который, как ясно из повествования, оказывается Венецией – само имя города лишь дважды звучит в тексте. Взаимозамещение в названии города то Такимым Городом, то Венецией является важным для писателя. С одной стороны, он живописует реальную Венецию, с ее каналами и площадями, с почти картографической точностью воспроизводя особенности ее топографии, с другой стороны, автор создает образ некоего загадочного и таинственного Такого Города, в котором происходят необыкновенные мистические события. Совмещение «яви и грезы», о котором говорится в аннотации, предстает одним из сквозных приемов Курицына-Тургенева и опосредует все слои его романного повествования.

Что касается времени, изображенного в романе, то оно оказывается конкретным и абстрактным одновременно, точным и аморфным: герои Тургенева находятся то ли в Венеции современной, то ли в удаленном во времени (вперед или назад, в будущее или в прошлое) Таком Городе. Оттого фраза «ну, где я... на Луне» (Тургенев, 2008, с. 7), вскользь брошенная одной из героинь, не выглядит не нагруженной смыслом, но порождает

то ли реальное, то ли виртуальное расширение пространства, приводит к романной интриге, связанной с якобы планирующимся полетом на Луну. Эта сплетня-слух тоже становится одним из непосредственных двигателей сюжета, вовлекает в свою орбиту романских персонажей (например, на Луну собираются лететь герои по имени Боря, Слава, Саша и даже представитель китайской Провинции Синего Козла).

### **Система героев романа**

Главными героями романа Курицына-Тургенева в аннотации названа «богема», конкретнее – издатели, редакторы журналов, художники, графики, инсталляторы, почти иллюзионисты. Но главным среди них оказывается «русский вип», известный титулованный режиссер, приехавший в Венецию (Такой Город) для завершения своего фильма, который предположительно должен быть снят именно здесь. Имя героя – Константин Николаевич. Фамилия ни разу не произносится «вслух», хотя в тексте она «закадрово» звучит, когда та или иная героиня то ли обращается к герою, то ли просто называет его по фамилии. Причем имя героя выписывается в тексте своеобразно: падежному изменению подвергается только вторая его половина – отчество. Вместе же они – нечленимое и нераздельное единство. Парадигма имени главного героя такова: к Константин Николаевичу, о Константин Николаевиче, без Константин Николаевича и др. То есть и в этом случае Курицын оказывается на грани совмещения правильного и неправильного, точного и ошибочного, привычного и своеобразного.

Константин Николаевич – уроженец Урала, который много лет назад (сорок лет назад) создал свой первый и единственный фильм (под названием «Река»), получивший приз венецианского кинофестиваля Крылатого Льва. С тех пор режиссер ничего более не создал, но теперь – на излете своих лет – собирается снять фильм о девушке-видении, которая когда-то была его любовью, или о событиях, которые могли быть связаны с ней. Еще точнее – много лет назад режиссер начинал снимать второй после «Реки» фильм под названием «Озеро», но во время съемок трагически погибла исполнительница главной роли и возлюбленная главного героя Соня. Именно ей и должен быть посвящен новый фильм Константина Николаевича – «Лагуна».

Названный ряд кинофильмов главного героя: «Река» – «Озеро» – «Лагуна» – с одной стороны, свидетельствует о некоей взаимной зависимости этих «водных» фильмов, о некоей условности интересов главного героя, о некоей абстракции, которую избирает автор в качестве одного из повествовательных принципов. Но, с другой стороны, каждый из этих фильмов с точностью до деталей воспроизводится в тексте романа, представляется через сознание кинорежиссера и едва ли не сценически воссоздается в его памяти. Эпизоды будущего фильма воспроизводятся в сознании героя-режиссера даже в нескольких «рабочих» вариантах, в разных сюжетных линиях. Заданный изначально принцип совмещения работает и здесь, через использование кинематографической смены общего и крупного планов, через смену всеобщего и частного, порождая искомую объемность, некий кинематографический видеоряд.

Именно кинематографическая сюжетная линия – режиссерские поиски фабулы будущего фильма – более всего обеспечивает наложение «яви и грезы», именно на этой линии достигается высшая степень пересечения: до определенной поры героиня по имени Соня формирует некую стереоскопию видения, она в равной мере воспринимается то как реальный персонаж, то как греза-мечтание главного героя. События, происходящие в сознании героя-режиссера, намеренно воссоздаются автором с одинаковой, как и реальность, степенью точности, с равной мерой правдоподобия и подлинности. Кино становится, по сути, жизнью Константина Николаевича, его жизнь – важной и существенной частью кино. Его возлюбленная предстает то героиней его историй, то исполнительницей вымышленных или реальных кинематографических ролей. Причудливые переплетения кинематографических ракурсов фильмов Феллини действительно находят свои отзвуки в литературном тексте Курицына-Тургенева.

Постмодерная метафора «жизнь – кино» находит свою реализацию в курицынском тексте. Метафора оживает и обретает в романе свои метонимические качества: то жизнь по законам части и целого становится составляющей частью фильмовой реальности, то кино накладывает свои художественные принципы на человеческую (или персонажную) жизнь.

### **Образ центрального персонажа**

Как уже говорилось, Константин Николаевич выводится в романе как главный действующий персонаж, вокруг которого концентрируются все события, в связи с образом которого раскручивается временная спираль. Реальность главенствования персонажа поддерживается реалистичностью воссоздания его облика. Отдельные черты внешности главного героя, привычки и манера его речевого воплощения, некоторые факты биографии настолько тесно привязывают его к жизненной бытовой канве, что иногда за именем *vip*-режиссера может угадываться имя *vip*-писателя (например, В. Маканина). Именно образ Константина Николаевича «собирает» вокруг себя всю персонажную систему, именно его событийным рядом, по сути, исчерпывается сюжет романа-кино. Смерть героя подводит итог роману (хотя в тексте появляются еще и «рамочные» образы старушек, намеренно названных автором парками, которые придают сюжету окончательную обрамляющую завершенность).

Между тем главный действующий персонаж Константин Николаевич не может быть однозначно признан главным героем. Дело в том, что в романе Курицына действительно «вся богема» занята решением «роковых вопросов» – прежде всего о смысле искусства, о его формах. Например, кажется, не очень талантливый и не первого ряда герой по имени Боря вечно находится «во власти образов» (Тургенев, 2008, с. 10), они «застят» ему «подлинную суть явлений» (Тургенев, 2008, с. 41). Константин Николаевич – единственный из героев, кто ни разу

не задается этим или подобными ему вопросами. Герой-режиссер – не мыслитель, он скорее мечтатель. Он живет даже не кино, а только грезами и воспоминаниями. Образ Константина Николаевича создан Курицыным-Тургеневым так, что о таланте и творческой одаренности героя можно судить только «с чужих слов» (чаще всего он сам говорит о себе «безумно талантливый» (2008, с. 29) или: «...я... старик легендарный...» (2008, с. 171)).

Ни единожды герой не произносит ни одной достойной его *vip*-персоны умной талантливой идеи, не приводит ни одного содержательного наблюдения, не высказывает ни одного интересного суждения. О герое-режиссере говорится, что «творец в Константин Николаевиче <просьпался> на бряк чайной ложки» (Тургенев, 2008, с. 34). Однако герой, взошедший на кинематографический олимп с одним-единственным фильмом и в продолжение сорока лет не только не создавший, но и не попытавшийся создать нечто занимающее его, вряд ли всерьез может быть назван человеком талантливым или гениальным, вряд ли может взять на себя роль ведущего персонажа (хотя, кажется, именно таковым он и задумывался Курицыным). Неслучайно одним из близких ему людей герой «за глаза» назван неудачником, которого «никто не помнит» (Тургенев, 2008, с. 327), что в значительной мере следует из течения событий всего романа. Даже титульная романная формула-название принадлежит не Константину Николаевичу, а произносится другим персонажем – Лордом, как кажется, не находя в душе и сознании Константина Николаевича должного отклика и понимания. В конечном счете даже финальная гибель героя постигнет его не в связи с творческими исканиями, а в связи с его старческой немощью.

Слабость характера главного персонажа обнаруживается «между строк», никак не афишируется автором. Но, видимо, не будучи запланированной писателем, слабость условно-главного персонажа проявляется во всем его поведении: и в том, как он пассивен в сегодняшней реальности, и в том, как он жалко-трусливо когда-то в далеком прошлом не мог оградить Соню от Анны (сцена на утреннем озере), как в замысле планируемого фильма он вариативно перебирает предательские уходы любящей Сони, как мелко мечется между ее воображаемыми любовниками. Фильм, не созданный в итоге «талантливым» режиссером, как оказывается, и не мог быть создан: он ничтожен и мелочен по своей сути, по своему замыслу, он банален и примитивен. Он не интересен. И дело не в том, что сюжетные ходы планируемого фильма чрезмерно просты, но в том, что одаренный творец-герой должен был бы понимать, что гениальная простота состоит не в воспроизведении бытового жизненного правдоподобия, а в постижении бытийной стороны человеческой жизни. Потому в ходе повествования герой оказывается всего лишь «свадебным генералом», «историческим украшением местного пейзажа» (Тургенев, 2008, с. 59).

#### **Образ Лорда – главного (псевдо)героя**

Однако в романе, который весь пронизан приемами замещений и сопоставлений, роль главного героя, может быть, могла и не быть ролью Константина Николаевича. В романе-смешении (в романе-кино «по Феллини») она могла перемещаться, по задумке автора, от одного персонажа к другому. Образ стареющего кинорежиссера («скоро семьдесят» (Тургенев, 2008, с. 59)) сюжетно связывает все события в романе, его возлюбленная Соня позволяет Курицыну «все смешать» в Таком Городе (и в таком романе). Но роль творческого лидера курицынской богемы, как ни странно, берет на себя Лорд, персонаж не столь благообразный, как Константин Николаевич, но явно одаренный и неординарный. Именно ему в конечном счете принадлежит главенствующая роль в романе. Именно он произносит идеологически сакральную романную сентенцию о смысле искусства – «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!» (Тургенев, 2008, с. 104). Он же попутно бросает множество таких сентенций: «Художник должен страдать...» (Тургенев, 2008, с. 73); «Искусство должно переть...» (Тургенев, 2008, с. 202) и др.

Любопытно, что в связи с образом Лорда возникает и еще одно романное смещение. С одной стороны, конкретные бытовые реалии и точные детали, тонкие и яркие суждения Лорда придают его образу черты жизненного неподобия, но с другой стороны, его «техногенная» образность явно оказывается за пределами реалистического повествования, порождая еще один уровень совмещения «яви и грезы», подлинного и фантастического.

Образ Лорда наводит на мысль о сути романного социума. Он, с одной стороны, реалистичен, с другой – абсолютно абсурден и фантастичен. Герои вводятся в текст без представления, без историй, без обозначения даже признаков их профессий. Продолжая этот ряд, можно задать вопросом: кто по национальности герои романа, русские или итальянцы, французы или китайцы? На каком языке они говорят между собой?

Совершенно очевидно, что Константин Николаевич – *русский vip* (так он именуется в романе), герои по имени Саша и Слава – украинцы, сиамские близняшки – китайки. Что же касается остальных героев, то сказать с определенностью о них затруднительно. Например, Лорд как будто бы должен быть русским. Тем более что прототипические отсылки указывают на черты русского художника, которому принадлежала инсталляция «В глубь России» (например, черты художника Олега Кулика) (Тургенев, 2008, с. 167-168). Однако нигде в романе ни словом не оговаривается прошлое Лорда. Наоборот, в разговоре с героями нередко ощущается его «инородность».

То же самое можно сказать и о героине по имени Чипполина. Кто она? Итальянка? Китайка? Русская? А персонаж, которого в романе герои называют Мамой? Вероятно, в тексте Курицына это не важно. Автор не пишет реалистический роман, а создает космополитическую игровую реальность, в которой с равным успехом может экспонироваться (или не экспонироваться) реальный человеческий череп, отделанный бриллиантами, могут коллекционироваться трупы умерших знаменитостей, может присутствовать терракотовый мальчик как отдаленная аллюзия на терракотовое войско первого императора Китая. Границы реальности и вымысла сдвинуты и размыты.

Оттого и язык персонажей в искусственно созданной действительности должен был оказаться неким подобием эсперанто, смешением французского с нижегородским, воспроизводимым то в «русском переводе»,

то на языке подлинника, то с использованием аллитерирования, то просто на звуко-буквенных созвучиях. Как обозначено в романе: то «на плохом итальянском», то «потом по-русски» (Тургенев, 2008, с. 10).

В этом же смешанном ряду оказываются и имена героев. Наряду с привычными русскими (славянскими) именами – Боря, Слава, Саша, Анна, Соня – в романе возникают и имена маловероятные – Вергнитка, а также имена-клички или прозвища – Сало, Блудо, Лорд, Чипполино, Шрек и др. Этот принципиально смешанный ряд реалий, деталей, образов продолжает недифференцированность живого и мертвого. Так, например, уже на первых страницах романа возникает разговор о некоем мальчике (Тургенев, 2008, с. 8-9), о котором лишь позже становится ясно, что он не живой мальчик, а терракотовая фигура на выставке современного искусства. Надо добавить, что в диалогическую речь героев автор включает звуки «неживые», «нечеловеческие», как бы воссоздавая всю какофонию звуков, которые окружают человека.

#### ***Кинематографические ракурсы романа***

Итак, в романе Вячеслава Курицына «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!» ведущим и сквозным принципом повествования оказывается смещение, принцип «не-разграничения» (по Феллини), который проявляется на всех уровнях: место – время – герой. В продолжение приемов кинофильмов Феллини Курицын живо организует появление различных персонажей в художественном пространстве романа. Так, камера романного видения переходит от одних персонажей к другим, при этом меняя время и место, переключаясь с предмета на предмет без остановок или прерывания художнического взгляда, подобно движению кинокамеры.

При этом совмещение стратегий искусства вербального и визуального одновременно становится сигналом «стилизации» не только под Феллини, но и под московских концептуалистов. Понятно, что Курицын не стремился к тому, чтобы сознательно имитировать практики концептуального искусства, но сама попытка совмещения литературы и кинематографии, наложение принципов различных искусств, в данном случае оказывается концептуалистской по своей сути. Вполне органично в таком контексте выглядят героини-художники, не кинематографисты, и как понятно из повествования – это именно художники-концептуалисты, с их принципами нового искусства. Так, во время шахматной игры в прямом смысле слова «съеденная ладья» (Тургенев, 2008, с. 78) воспринимается не иначе как реализация метафоры, подобно, например, В. Сорокину в его романе «Настя» – «новоиспеченная Настя», которую действительно запекли в печи (Биберган, 2011). Упоминание имени Уорхола только закрепляет эту ассоциацию (Тургенев, 2008, с. 201).

Совмещение приемов кинематографического видения внутри литературного текста наводит на мысль о сопоставлении прозы Курицына с текстами В. Пелевина. В данном случае можно вспомнить повести и романы Пелевина, которые стилистически родственны Курицыну и вбирают в себя множественные кинопланы. Среди возможных стилизаций «под Пелевина» можно назвать претекстовую повесть «Принц Госплана», в которой прозаик совмещает реальности компьютерную и бытовую, виртуальную и житейскую (Лейдерман, Липовецкий, 2003; Богданова, 2019).

К принципу стилизации могут быть отнесены и такие пассажи Курицына, которые можно квалифицировать как толстовские – от Татьяны Толстой. Женская красавица и метафоричность фразы Толстой находят свой отзвук в прозе Курицына-Тургенева – его столы с чашечками вергниткиного кофе порождены ассоциациями не только к Феллини, но и к Татьяне Толстой с ее кубами, кругами, треугольниками и трапециями из блюдца, чашек, нарезанной колбасы или кусочков сыра (например, в ее рассказе «Милая Шура») (Аверьянова, 2012; Богданова, 2019; Лейдерман, Липовецкий, 2003).

#### ***Речестилевые особенности повествования***

Определенную долю своеобразия прозы Курицына-Тургенева составляет язык, филологическое владение речью, умение автора использовать тона и полтона отдельных фраз и слов. Точность наблюдений, красота сопоставительных рядов, обилие сравнений и метафор воспринимаются характерологической доминантой художественной манеры писателя. Курицын точно и деликатно умеет использовать слово, с мастерством придавая нарицательность имени собственному или, наоборот, привнося идентичность в название неиндивидуализированного предмета. Так, блестяще и остроумно звучит в его романе имя Пабло, переданное как будто бы в личностном написании, но адресованное персонажам безликим и однообразным, похожим до мелочей в форме одежды, образе поведения и выражении лица. В каком бы кафе, ресторане, баре ни оказались персонажи, рядом с ними находятся неразличимые по облику и внешним чертам героини-официанты по имени Пабло.

Множественность литературных отсылок в тексте Курицына привлекательна, их узнаваемость умна и весела одновременно. В его романе вычитываются аллюзии и рецепции из Канта, Коллинза, Аксенова, Битова, Сорокина, Пелевина, Толстой, даже Горького или Астафьева. Читатель встречается с умением писателя слышать звуки, живописать их: его герой может довериться «стрекозе и стрелке» (Тургенев, 2008, с. 18) и др. Правда, более, чем в каком-либо из предшествующих романов, в этом романе Курицын-Тургенев нередко приводит столь многосложные сравнения («неурочные ассоциации» (2008, с. 19)), что они не всегда поддаются образному осознанию. Так, определить цвет «подгоревшей чечевицы» (Тургенев, 2008, с. 43) вряд ли сегодня кому-то из читателей удастся. В выражении, что желе бульона напоминает «кожу стареющей толстухи» (Тургенев, 2008, с. 138), по-видимому, много излишне некорректного.

Невыдержанность речевой тональности отдельных персонажей Курицына вновь (как и в прежних романах) дает о себе знать. Так, героиня по имени Анна в одной сцене изумляется речи некоей красавицы, которая в ответ на телефонный звонок вдруг начинает говорить «как базарная, что ли, девка» (Тургенев, 2008, с. 70).

Но уже в следующем абзаце она сама использует словечко «обламываться» или называет своего постаревшего бывшего возлюбленного «плешивым попрыгуном» (Тургенев, 2008, с. 71), хотя в лексиконе итальянской графини, прожившей на второй родине почти 20 лет и оторванной от уличной русской речи, вряд ли это возможно и мотивировано.

Некий флер провинциальности ощутим на страницах романа Курицына. Одно дело, если бы писатель позволял своим героям использовать внелитературные формы русского литературного языка, допускал погрешности в их индивидуализированной речи, но дело в том, что неверные произносительные нормы нередко присутствуют как в речи его персонажей, так и в нейтральной речи автора. Однако даже игровой роман (а, может быть, игровой роман в первую очередь) не должен был допустить этого. К этому ряду относятся такие слова, как «не влазя» (Тургенев, 2008, с. 9) – должно быть «не влезая», «подымет» (Тургенев, 2008, с. 105) – должно быть «поднимет», «меж них» (Тургенев, 2008, с. 188) – должно быть «меж ними». Все подобные нехудожественные мелочи могли быть легко устранены при самой поверхностной редакторской правке. Курицын же ориентировался на игру со словом московских концептуалистов Д. Пригова, Л. Рубинштейна, В. Сорокина (Бобринская, 2006; Преодолевшие соцреализм..., 2023), то есть «низкое» искусство современного российского постмодерна захотел совместить с элитарным искусством Феллини. Вряд ли можно себе представить, что Феллини мог бы позволить себе не-творческие погрешности, которые ему чужды, но для московских концептуалистов принципиальны и манифестационны (Липовецкий, 1997; Преодолевшие соцреализм..., 2023). Курицын-Тургенев не учел не только разности искусств, но и разности стилистики.

## Заключение

В заключение нашего исследования мы пришли к следующим выводам.

Во-первых, завершая разговор о романе Курицына-Тургенева «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!», необходимо вернуться к избранному критиком писательскому псевдониму и усомниться в его актуальности и релевантности. Прецедентное имя Ивана Тургенева, которое невольно актуализируется в современном псевдониме, использовано критиком-писателем, на наш взгляд, безосновательно и нетворчески.

Во-вторых, учитывая могучую традицию русской литературы, все-таки хочется сохранить веру в то, что настанет для современного российского искусства момент, когда (как обещает один из героев романа Курицына) «низкому» будет возвращен «его разоблачающий масштаб» (Тургенев, 2008, с. 54), когда «пустой знак» не будет выдаваться «за знак со значением» (Тургенев, 2008, с. 294) и когда «про каждого сообразишь» – «существует ли эстетический акт или он попросту сбрендил» (Тургенев, 2008, с. 230). Остается надеяться, что литературные опыты Вячеслава Курицына (Тургенева или Сирина?) не станут литературным «бредом».

В-третьих, можно утверждать, что прозаик Андрей Тургенев по-своему успешно осуществил попытку имитировать приемы концептуального письма, апеллируя не к живописи и литературе, как И. Кабаков, Э. Булатов, В. Пивоваров, Д. Пригов, но к кинематографу (прежде всего Феллини) и собственно литературе, квалифицированно (со знанием успешного литературного критика) микшируя стратегии разных искусств, создавая игровой роман, вполне встраивающийся в актуальную экспериментальную прозу.

Перспектива дальнейшего исследования может быть связана с более детальным анализом текстов Курицына-Тургенева и, в частности, романа «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!». Научному осмыслению могут быть подвергнуты как проблемно-смысловые составляющие текста, так и его структурно-композиционные особенности. Важный аспект дальнейших исследований может составить и лингвистический ракурс – внимание к языковой, речевой, стилевой стихии текстов Курицына-Тургенева, обладающего не только способностью к генерированию подражательно-чужой манеры письма, но и узнаваемым собственным идиостилем. В любом случае обращение к творчеству Курицына-Тургенева позволит акцентировать специфические особенности современной русской экспериментальной прозы.

## Источники | References

1. Аверьянова Е. Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012.
2. Альберт Ю. Ф. Московский концептуализм. Начало. Н. Новгород: Приволжский филиал Гос. центра современного искусства, 2014.
3. Андрианова М. Д. Авторские стратегии в романной прозе А. Битова: автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 2011.
4. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: НЛО, 2000.
5. Биберган Е. С. Рыцарь без страха и упрека. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011.
6. Бобринская Е. А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.
7. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое лит. обозрение, 2006.
8. Богданова О. В. Писатель в маске: критик В. Курицын в роли писателя А. Тургенева. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008.
9. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004.
10. Богданова О. В. Современный литературный процесс: претекст, подтекст, интертекст. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2019.

11. Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А – Я. 1979. № 1.
12. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001.
13. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: в 2-х т. М.: Академия, 2003. Т. 2.
14. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997.
15. Осьмухина О. Ю. Традиция авторской маски в русской прозе XVIII-XIX веков. М.: ИНФРА-М, 2023.
16. Осьмухина О. Ю., Байкова С. А. «Вторичный сюжет человеческой трагикомедии»: авторская стратегия прозы Евг. Попова: монография. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2016.
17. Преодолевшие соцреализм. Авангард 1970-1980-х в борьбе с социалистическим реализмом / отв. ред. О. В. Богданова. СПб.: Алетейя, 2023.
18. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: литература и теория. Изд-е 3-е. СПб.: Азбука, 2019.

#### Финансирование | Funding

- RU** Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.
- EN** The study was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy.

#### Информация об авторах | Author information

- RU** **Биберган Екатерина Сергеевна**<sup>1</sup>, к. филол. н.  
**Богданова Ольга Владимировна**<sup>2</sup>, д. филол. н., проф.  
<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный институт культуры;  
 Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург  
<sup>2</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург;  
 Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург
- EN** **Bibergan Ekaterina Sergeevna**<sup>1</sup>, PhD  
**Bogdanova Olga Vladimirovna**<sup>2</sup>, Dr  
<sup>1</sup> St. Petersburg State Institute of Culture;  
 F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg  
<sup>2</sup> A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, St. Petersburg;  
 F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg
- <sup>1</sup> [ebibergan@yandex.ru](mailto:ebibergan@yandex.ru), <sup>2</sup> [olgabogdanova03@mail.ru](mailto:olgabogdanova03@mail.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.01.2024; опубликовано online (published online): 26.02.2024.

**Ключевые слова (keywords):** Вяч. Курицын; Андрей Тургенев; роман «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!»; жанровый эксперимент; московский концептуализм; V. Kuritsyn; Andrey Turgenev; novel “So that God will tear you to pieces from the inside!”; genre experiment; Moscow conceptualism.