

*О. В. Богданова\**

**СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ  
БЛОКАДНОГО РОМАНА АНДРЕЯ ТУРГЕНЕВА  
«СПАТЬ И ВЕРИТЬ»\*\***

В предлагаемой работе на материале романа Андрея Тургенева (писательский псевдоним известного современного критика-постмодерниста Вячеслава Курицына) рассмотрены соцреалистические проекции (= каноны), положенные «новопоименованным» прозаиком в фундамент серьезной блокадной темы романа — полуреалистического и полумистического текста «Спать и верить» (2008). Установка на заглавные и сквозные для всего повествования мотивы «сна» и «веры» эксплицирует аксиологические акценты понимания и восприятия Курицыным-Тургеневым (и современным сознанием в целом) блокадной темы с новых позиций, с новых идейных и этико-эстетических установок. В итоге в работе актуализирована ненастоящность (с точки зрения создателя романа) идей и идеалов, воспитавших поколение советских людей предвоенного времени, отстоявших Ленинград. В ходе анализа показано, что роман «Спать и верить» создан Курицыным-Тургеневым согласно матрице типичной модели литературы соцреализма, но дополнен и осовременен тактиками преодоления (нарушения) этико-эстетических запретов, выхода за традиционные идейно-идеологические границы времени. Как продемонстрировал анализ, Курицын по-постмодернистски играет с читателем в тексте романа, в итоге заслотив тему блокады темой любви, разыгравшейся на фоне трагических событий блокадного города. Однако, вопреки выявленным недоработкам художественности текста «молодого» прозаика, утверждается, что роман Тургенева-Курицына способен занять свое особое место в воплощении и развитии блокадной

---

\* Богданова Ольга Владимировна — д-р филол. наук, проф.; [olgabogdanova03@mail.ru](mailto:olgabogdanova03@mail.ru); Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15.

Bogdanova Olga Vladimirovna — Doctor of Philology. sciences, prof.; [olgabogdanova03@mail.ru](mailto:olgabogdanova03@mail.ru); Russian Christian Humanitarian Academy named after. F. M. Dostoevsky; Russian Federation, 191023, St. Petersburg, emb. R. Fontanki, 15.

\*\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

темы отечественной прозы. Анализ романа современного прозаика проводится на фоне традиционного освещения блокадной темы в русской советской военной литературе (А. Чаковский, Д. Гранин, А. Адамович и др.).

**Ключевые слова:** В. Курицын, А. Тургенев, блокадный роман, матрица соцреалистической прозы, канон и реновация.

*O. V. Bogdanova*  
*SOCIALIST-REALISTIC PROJECTIONS OF ANDREI TURGENEV'S*  
*BLOCKADE NOVEL "SLEEP AND BELIEVE"*

In the proposed work, based on the material of the novel by Andrei Turgenev (the pen name of the famous modern postmodern critic Vyacheslav Kuritsyn), the socialist realist projections (= canons) laid by the "newly named" prose writer in the foundation of the serious blockade theme of the novel — the semi-realistic and semi-mystical text "Sleep and Believe" (2008) are considered. The setting of the motifs of "sleep" and "faith", which are central and end-to-end for the entire narrative, explicates the axiological accents of Kuritsyn-Turgenev's understanding and perception of the blockade theme (and modern consciousness as a whole) from new positions, from new ideological and ethical-aesthetic attitudes. As a result, the work actualizes the unreality (from the point of view of the creator of the novel) of the ideas and ideals that brought up the generation of Soviet people of the pre-war period who defended Leningrad. The analysis shows that the novel "Sleep and Believe" was created by Kuritsyn-Turgenev according to the matrix of a typical model of Socialist realism literature, but supplemented and modernized by tactics of overcoming (violating) ethical and aesthetic prohibitions, going beyond the traditional ideological boundaries of time. As the analysis demonstrated, Kuritsyn plays with the reader in a postmodern way in the text of the novel, eventually obscuring the theme of the blockade with the theme of love, which played out against the background of the tragic events of the besieged city. However, despite the identified flaws in the artistry of the text of the "young" prose writer, it is argued that Turgenev-Kuritsyn's novel is able to take its special place in the embodiment and development of the blockade theme of Russian prose. The analysis of the novel by a modern novelist is carried out against the background of the traditional coverage of the blockade theme in Russian Soviet military literature (A. Chakovsky, D. Granin, A. Adamovich, etc.).

**Keywords:** V. Kuritsyn, A. Turgenev, the blockade novel, the matrix of socialist realist prose, canon and renovation.

В январе 2024 г. вся страна празднует большой и важный юбилей — 80 лет со дня полного снятия блокады Ленинграда. Блокадная тема не только для жителей Ленинграда, но и для всей страны — тема реально историческая, гражданственная, высоко патриотичная. Не только ленинградцам, но каждому советскому человеку известен со школьных лет блокадный дневник Тани Савичевой, вряд ли кто из горожан или гостей города не бывал у монумента «Дорога жизни», едва ли не эмблемой города на бывшей Средней Рогатке стал «Монумент героическим защитникам Ленинграда» скульптора М. Антокольского, до сего дня на одном из зданий в начале Невского проспекта (д. 14) сохраняется надпись «Граждане! При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна». Иными словами, тема ленинградской блокады поныне является важной составной частью жизни каждого ленинградца, жизни всех граждан нашей страны.

О блокаде писалось много и в разное время. Уже во время войны был опубликован «Пулковский меридиан» В. Инбер и звучали на улицах осаж-

денного города стихи О. Берггольц (кажется, всем знакомы ее строки «Дыша одним дыханьем с Ленинградом, я не геройствовала, а жила...»). Сразу после победы был написан роман А. Чаковского «Блокада», по которому позднее был поставлен одноименный фильм, прошедший по стране «на широком экране». В «застойные» брежневские годы советская литература торжествовала победу с появлением «Блокадной книги» Д. Гранина и А. Адамовича. В разное время публиковались архивные материалы о трагизме блокадных дней, воспоминания очевидцев, дневники жителей блокадного города. Понятно, что в советской литературе тема блокадного города разрабатывалась весьма широко, и понятно — почему. Но погружение в блокадное прошлое посредством художественной литературы было до известной степени односторонним: о героизме защитников блокадного Ленинграда, о трагизме пережитого говорилось и писалось много, но отдельные слагаемые блокадной жизни сознательно опускались, разговор о каких-то сторонах блокадных будней считался запретным. Перефразируя известную народную максиму, можно сказать, что о блокаде всегда было принято говорить поминально-уважительно — «либо хорошо, либо ничего».

В современной русской литературе — литературе намеренно игровой, абсурдистской, не-серьезной — было бы, кажется, странно представить себе реализацию темы блокады. Однако блокадная тема нашла свое место и в современной прозе, хотя и не стала магистральной линией произведений современных прозаиков.

В одном из ранних рассказов Т. Толстой — «Соня» — повествование ведется далеко не о блокаде, но о человеке с чудинкой, о Соне-дуре, где блокадный фон позволил писательнице ярче выразить открытость и щедрость души героини, пронзительнее передать искренность и глубину ее чувств, трагичнее обнажить разность между человеческими характерами [см.: 1, 5, 6]. Чуть позднее — в рассказе «Сомнамбула в тумане» — блокадная тема зазвучит уже ироничнее, но по-прежнему останется только фоновой и позволит Толстой выявить ценности традиционные, акцентировать привычно сопоставительный момент прошлого и настоящего [5].

В творчестве М. Кураева, (ленинградского) петербургского писателя-традиционалиста, манера которого (между тем) вбирает в себя черты иронического мировидения [10], блокадная тема также не оказывается единственно ведущей, но сопряженной с темой детства (повесть «Блок-ада»), а потому сохраняющей свои традиционно-трагические акценты, хотя и микшируемые с некой «детской» облегченностью и несерьезностью [см.: 7].

В этом ряду произведений — так или иначе затрагивающих тему блокады — (как ни странно) можно упомянуть и роман В. Сорокина «Сердца четырех» [14], в самом начале которого события возвращаются в прошлое, к эпизодам блокадного города. У Сорокина уже по-постмодернистски грубо звучат разоблачительные ноты в адрес руководства осажденного города: «Если бы не начальнички наши вшивые, во главе со Ждановым, город бы мог нормально продержаться. Но они тогда жопами думали, эти сволочи, и всех нас подставили: о продовольствии не позаботились, не смогли сохранить. Немцы Бадаевские склады сразу разбомбили, горели они, а мы, пацаны, смеялись. Не понимали, что нас ждет. Сгорело все: мука, масло, сахар. Потом, зимой, туда

бабы ходили, землю отковыривали, варили, процеживали. Говорят, получался сладкий отвар. От сахара. Ну, в общем, пайка хлеба работающему 200 грамм, иждивенцу — 125» [14, т. 2, с. 730].

Однако совершенно очевидно, что у всех названных писателей блокадная тема лишь повод или отдельный сюжетный эпизод, исторический фон, тогда как главный художественский акцент сделан на ином.

Вообразить себе произведение, в котором на первый план вновь выйдет история блокадного города, кажется, было бы невозможно. Тем более странно ожидать появления такого произведения в рамках современной литературы постмодернистического толка, и к тому же — из-под пера писателя не-ленинградца. В этом смысле роман Андрея Тургенева (литературный псевдоним Вячеслава Курицына) «Спать и верить» с подзаголовком «Блокадный роман» (2007) сразу занимает некую исключительную нишу в современной русской прозе.

Даже беглое знакомство с текстом нового романа Курицына позволяет увидеть, что писатель начал работу над блокадным романом не постмодернистски традиционно, а именно традиционно — с изучения исторических материалов: отдельные штрихи и детали текста абсолютно точно воспроизводят реалии музеефицированного блокадного Ленинграда, в «Спать и верить» включены рассказы о реальных фактах и событиях, нашедших отражение в блокадной историографии, тексту романа предшествует обширный список людей, которые предоставили устные или письменные свидетельства о блокадных днях. Между тем роман не документальный, но художественный, наполненный вымышленными именами и эпизодами, измышленными сюжетными перипетиями, потому главные герои суть образные проекции авторских представлений о ленинградском прошлом\*, сегодняшнего взгляда современного писателя на героическое прошлое Ленинграда.

Намерение автора создать «почти документальные блокадные хроники» (как значится на обложке [15]) находит свою реализацию, и роман действительно предстает блокадным. Кажется, именно ленинградская блокада становится эпицентром курицынского текста.

Повествование открывает образ Вареньки — одной из главных героинь романа, и сразу обращает на себя внимание способ называния героини — использование имени с уменьшительно-ласкательным суффиксом. Соответственно и характер восприятия героиней окружающего мира тоже ласкательно-уменьшительный, восторженно-романтический, исполненный любви к жизни: несмотря на то что изображаемые события происходят во время ленинградской блокады, в восприятии героини «день ясный», «замок... яркий», «шпиль... золотой-золотой», утки названы «уточками», вода «новорожденной»: «вода только что сбросила оковы, плескалась и радовалась, как одушевленная» [15, с. 6]. И если в первой главе объяснением этого «счастья» могло быть то, что

---

\* Данное в анонсе авторское предупреждение «Все искажения исторических названий и имен — намеренны» отсылает в большей степени к жанровым канонам кинематографии, чем литературы. Этот признак курицынской манеры повествования будет находить свое развитие в тексте романа.

события происходят во сне, то уже в следующей (третьей) главе героиня просыпается, но автор по-прежнему настаивает: «Варенька всегда просыпалась в хорошем настроении. Она знала каждое утро, что впереди огромный и прекрасный, как целая жизнь, день, полный важных хлопот и новых открытий» [15, с. 7]. Знание о времени происходящих событий и характер авторского представления героини складываются и порождают образ юной оптимистически советской школьницы, влюбленной в жизнь, верящей в советские идеалы, исполненной юношеской романтики и уверенной в торжестве справедливости. Очень скоро становится понятно, что слова, данные в аннотации, относятся прежде всего к ней: это она чаще других «видит сны и верит в Победу» [15, с. 4].

Однако краткая первая глава повествования скоро сменяется другой короткой главкой, и обращает на себя внимание то обстоятельство, что сон Вареньки передан в красках («цветной» сон), а реальные изображаемые события второй главы предстают как в старой кинохронике — в черно-белом оформлении: «все вокруг показалось <...> черно-белым» [15, с. 7]. И эта стилистика (почти) выдерживается и в последующих (бес-сонных) главах. Так, появление на лётном поле встречающего офицера написано в графике черно-белого кино, кинематографически привычно: «Встречающий возник в виде вспышки спички в коробочке ладоней. Поднес огонь к лицу прибывшего, сличил» [15, с. 13]. Визуальный ряд романа Курицына-Тургенева приравнивается к кадрам документальных фильмов 1940–50-х годов, воспроизводит не только его колористику, но и покадровую компоновку.

И в результате этого в романе Курицына возникает два ряда «кинолент» — цветного кино и черно-белого, «во весь кадр» [15, с. 195]. При этом сны, как правило, возвращают героев в прошлое или уносят в будущее (как правило, и те, и другие — прекрасные, цветные), т. е. уводят от действительности, которая в романе по-блокадному, по-кинохроникальному черно-белая и серая.

На этом уровне даже «пейзажные» краски города оказываются значимыми в цветовом — своем лаконичном — оформлении: «Снег <...> оттенял черный блеск мостовой и воды» [15, с. 106]. «К вечеру поднялась пурга, взошли над Невским снежные вихри, люди спешили облепленные белым, словно мукой <...> в Грибном канале дрожала белая пена, словно бы он вскипел» [15, с. 174]. Даже лица горожан черно-белые: «белые глаза из темных лиц» [15, с. 182]. Неслучайно одному из героев в голову приходит «поэтическое сравнение»: при взгляде на город «словно гравюра процарапывается в атмосфере прямо на глазах у замороженного зрителя» [15, с. 180]. Лишь изредка черно-белая гамма взрывается красным — цветом красной повязки патруля [15, с. 107], пожара [15, с. 157] или цветом красной крови (как правило, алеющей на фоне белого снега).

Черно-белая действительность может быть вытеснена цветовой реальностью только тогда, когда тот или иной герой носит «розовые очки», приписывает реальной жизни те искусственные краски, которые в их сознании привило советское коммунистическое воспитание, особенно подростковому сознанию и в особенности советская школа: «Варенька не успевала огорчаться, не успевала понять, что все происходит в действительности и на самом деле», все ей казалось «каким-то непонятным и, что ли, не настоящим» [15, с. 17].

Кинематографическую структуру романа, которую можно отнести к пересечению стилистик цветного и черно-белого кино, Курицын-Тургенев дополняет мировосприятием сегодняшнего (т. н. постмодерного) времени, когда всеобщие «границы» и «рвы» разрушены и стерты (по призыву Л. Фидлера): отчетливая ясность и четкость стилистики 1940–50-х дополняется мотививкой сомнения в отношении ко всему, образными рядами мира-сна, действительности-ирреальности, яви-туманности. Реальные сны 40-х гг. словно бы перевоплощаются, перетекают в сны современности 90-х, дополняя сны-веру сталинских лет снами-невериями горбачевско-путинских. Одна из героинь скажет, обращаясь к Вареньке, что «их всех убило в начале войны одной невидимой бомбой, а что происходит — так это посмертные грезы и воспоминания мечт» [15, с. 100]. Образ действительности в романе Курицына создан таким, что ощущение яви и сна вибрирует на очень тонкой грани, всякий раз заставляя словно бы усомниться в истинности или видимости изображаемых событий.

Система персонажей романа Курицына довольно строго распадается на две группы — «низы» и «верхи», одни из которых «могли/не могли», другие «хотели/не хотели»<sup>\*</sup>. И если «низы» наделены писателем романтико-революционными (= соцреалистическими) настроениями и мировосприятием (вне зависимости от раскадровки на черно-белое или цветное кино), то в описании «верхов» в тексте Курицына преобладает образно-мотивный ряд карикатурно-шаржированный, который в одной из первых глав находит свое оформление в образе секретаря обкома Ленинграда, вождя блокадного сопротивления Марата Кирова.

С одной стороны, из школьных учебников известно, что сопротивление в Ленинграде возглавляли в разное время Жданов, Ворошилов, Жуков, но с другой стороны, имя Кирова настолько тесно связано с историей Ленинграда, что выведение героя под этим именем словно бы и не мешает восприятию реальности исторических событий. Не-историческое имя героя становится сигналом того, что Курицын изображает не подлинные события, а только собственную художественную (во многом постмодернистскую) версию их. Более того, Киров назван Маратом, еще откровеннее уводя от исторического «прототипа» — то ли потому, что в нем подчеркиваются некие восточные крови, то ли потому, что имя Марат может быть связано и с именами революционных (например, французских) лидеров<sup>\*\*</sup>. Но в любом случае лже-имя Марата Кирова в качестве руководителя блокадного города как бы поглощает в себе имена и черты не одного, но многих — типизированных — лидеров ленинградского сопротивления. Лже-именем героя автор подсказывает (мощно и однозначно), что его рассказ о блокаде не должен быть воспринят как фактография, как подлинно документальное повествование, но как произведение художественное, из ряда произведений художественных же — «Л. Толстого, Б. Пастернака, А. Иванова, В. Аксенова».

---

<sup>\*</sup> В одной из рецензий на роман это противоположение определено еще проще: «Все герои делятся на сытых и голодных — и, понятное дело, одни других не понимают» [см.: 12].

<sup>\*\*</sup> Галломания прочитывается как «фирменный знак» прозы В. Курицына.

Портрет и облик секретаря обкома Кирова, а в последующем и командующего фронтом, обстановка его кабинета (отчасти воспроизведенная по обстановке музея-квартиры С. М. Кирова на Кировском проспекте Петроградской стороны) написаны автором с элементами сатирической гиперболизации — «могучий секретарь обкома», его стол «чуть меньше Марсова поля» [15, с. 9]. Предметный мир вокруг него отчасти вторит гоголевскому описанию усадьбы Собакевича из «Мертвых душ» («медведь, совершенный медведь», «средней величины медведь» — у Гоголя; «живой медведь» — у Курицына), а помимо гоголевского — отчасти воспроизводит пышно-образное метафорическое письмо Т. Толстой: «Еще три медведя, чугунный, серебряный плюс из слоновой кости, *разбрелись* (Курсив мой. — О. Б.) по столу: один украшал чернильницу, второй — пресс-папье, а третий являл пример чистого бессмысленного искусства» [15, с. 9].

Внешний портрет Кирова выполнен в согласии с законами эстетики соцреализма (на изображаемое время) как портрет советского человека сталинского периода: «Под два метра, широкоплечий и широкоскулый, всегда чисто выбритый, с волевым открытым лицом, он одним своим видом поднимал митинги и опускал оппонентов» [15, с. 9]. Но в условиях уже заявленной игры с читателем образ Кирова-секретаря воспринимается образом не просто «советского человека», но советского человека «от концептуалистов» Э. Булатова или В. Сорокина [см.: 2, 3]. Неслучайно эпизоды застолья ленинградского вождя выглядят у Курицына вполне по-сорокински, в духе сорокинских «Дня едока» или «Дня опричника»: «Киров щелкнул пальцами, на столике образовался стакан коньяку, бутерброд черной икры, Киров махнул стакан, кивнул налить еще» [15, с. 16]. «Икра, масло, осетрина, овощи без приправ, соленья, язык, хлеб, хрен» [15, с. 42].

И даже название Кировым младших офицеров «дворней» звучит по-сорокински [15, с. 43], например, из его «Дня опричника»<sup>\*</sup>.

Сорокинско-приговскими выглядят и главы Курицына, данные только отточиями [см. подробнее: 2, 3, 13]. Хотелось бы найти смысловое наполнение этих «пробелов», но иначе как временными пропусками (не запомнившимися и неразгаданными снами), если не просто игрой в концептуализм, их, кажется, не объяснить.

Постмодерно-двойственный образ Кирова дополняется чертами «демонизации» (де-монизации или демон-изации) столь характерной для эстетики постмодерна, в рамках которого «играет» в блокаду Курицын. Гиперболизированный образ Кирова наделяется чертами представителей партаппарата, прошлых и настоящих (не моно-, а poli-), т. е. вбирает в себя черты «многих», типизируя и универсализируя образ вождя, но он же наделяется и чертами фантазмагорическими, элементами сопутствия ему мистики и таинств. С одной стороны, это, кажется, просто мотив двойничества, или в современной литературе — мотив иллюзорности, не-подлинности, не-настоящности: герой

---

<sup>\*</sup> Ясно, что Курицын «играет в текст», он не ищет историческую правду, но для «романности» текста было бы уместнее обнаружить «идеологичность» и «советскость» руководства, обнаружить внутренний драматизм образа-личности Кирова, а не шаржировать его.

то ли сам участвует в каких-то митингах, то ли его двойник, «кукла», «чучела» [15, с. 16]. С другой стороны, постмодерно-демонический образ вождя поддерживается и на уровне собственно мистики — числовой символики, тоже весьма популярной сегодня (см., у В. Пелевина): например, на уровне ассоциативного возникновения образа трех шестерок, «числа дьявола»: «Киров представил, что это не сам он, а чучела его летит в Москву, и в сопровождении не шесть, а шестьдесят, шестьсот истребителей. А в Кремле его ждет другая чучела <...>» [15, с. 16].

Эстетическая «двусоставность» и «двуплановость» образа Кирова дает о себе знать едва ли не сразу. В этом смысле тем более неоправданной выглядит «идеологическая» одномерность образа Марата Кирова. Признавая в тексте романа, что «горожане испытывают к нему поистине мистическую любовь» [15, с. 105], между тем автор ни единожды в повествовании не дает даже намека на то, за что же горожане могли бы питать к нему эту любовь. Видимо, расчет автора — на затекстовые знания читателя.

Вслед за Кировым Курицыным вводится описание-представление еще одного из центральных героев романа — Максима, «масквича», «присланного из центрального аппарата Н.К.В.Д. на подмогу питерским товарищам» [15, с. 19], точнее, который сам «вызвался приехать поукреплять ленинградских товарищей» [15, с. 72].

Как уже говорилось, если Варя и иже с ней представляют в романе Курицына «низы», народ, массу, тот самый советский народ, который своими телами защищал подступы к городу и который на своих плечах вынес тяготы 900 блокадных дней (герои трагически-романтизированного плана), если Киров — представитель «верхов», руководитель и тиран, гений и злодей, от которого во многом зависело спасение города и его жителей и который одновременно не щадил свой народ («людишек»), безжалостно и бессмысленно губил невинные жизни, жировал за их счет (герой демонически-злодейского и мистического плана), то Максим оказывается между ними, он написан героем серединным в различных смыслах слова. С одной стороны, он — нквд-шник, и, следовательно, не мог и не должен был быть замечен: «лицо <...> безбородое и безусое, волосы несколько пегие, глаза серые, нос обыкновенный, некрупный, губы тонкие, уши средние, и все это без особых примет», «лицо слишком обычное, и не запомнить» [15, с. 19], «в серой шинели без знаков различия», в «серых перчатках» [15, с. 74]. «Незаметность» Максим считал «первой доблестью спецслужбиста» [15, с. 89]: неслучайно в одной из глав мимо героя «прошел гражданин, на Максима похожий чертами» [15, с. 255], т. е. герой — такой же, как все, математически-средний. С другой стороны — он «средний» еще и потому, что он географически-средний, он оказывается героем «в середине», между «низшими» и «высшими», вбирающим в себя черты причастности и к одним, и к другим. Это тот герой-идея, который позволяет Курицыну «схематически» соединить различные пласты и уровни, который может легко перемещаться из коммунальных квартир и улиц в закрытые кабинеты Большого дома на Литейном. Он одновременно и помогает горожанам (подкармливает Варю, ее маму, Генриетту Давыдовну, спасает Кима, Свету Третьяк, «городского духа-сумасшедшего»), и вместе с тем — спокойно и хладнокровно

убивает лучших из них (профессор-ученый, глава 130). Его рассуждения о людях неоднозначны: «Люди — что люди. <...> Опыт последних лет учил, что скорее пыль. И ленинградец — что за диво? Сегодня он ленинградец, а завтра гражданин республики Коми» [15, с. 163]\*.

Образ Максима создан Курицыным, с одной стороны, как образ реалистичный (или даже отчасти соцреалистичный), как образ полковника, человека реального, с другой стороны — как образ таинственно-мистичный, образ «Джокера», «Четырехпалого». Причем автор сознательно выдерживает эту дву-сущность героя: если во всем повествовании строго поддерживается принцип чередования глав о различных героях, то только в случае с Максимом-Четырехпалым автор сознательно мистифицирует читателя, единственный раз во всем повествовании поставив рядом, одну за другой, главы о Максиме и о Четырехпалом, т. е. о нем же (главы 61 и 62). Мотив «формальной inferнальности» спецслужбиста [15, с. 109] дополняется в образе Максима-Четырехпалого мистификацией его собственной, индивидуальной, личностной.

В одном из писем «от Джокера», адресованных Гитлеру, герой Максим настаивает на уничтожении города на Неве, в другом — в восхищении просит о его сохранении. Он в один и тот же миг может выступать и провокатором, и спасителем. И если образы «низших» у Курицына преимущественно окрашены в положительные (советские) тона, если «высшие», все без исключения, оказываются нравственными уродами и убийцами, обжорами и похотливыми подонками, то Максим вбирает в себя черты разные и противоречивые, не всегда определенные, не всегда ясные даже ему самому — «диалектические», «относительные», «зависящие».

В изображении народной массы, толпы, горожан («низов») Курицын кажется более объективным, хотя и не вполне бес(при)страстным. Даже население одной коммунальной квартиры Курицын рисует, с одной стороны, как большую семью, в которой «не без уroda» (таковым в начале романа предстает старушка Патрикеевна), с другой стороны — именно посредством этой «неоднородности» Курицын приближается к объективности: как в Ноевом ковчеге, в его коммуналке на Колокольной — «каждой твари по паре». Образы горожан в некоторой степени знаково-типизированы, по-советски узнаваемы, но они художественно-людские, человеческие, о-жив-ленные.

В обрисовке же «верхнего эшелона» власти блокадного Ленинграда Курицын, кажется, не столь привержен объективности, как среди «народной массы». Не только образ Кирова, но и его приближенных, службистов Большого дома, созданы писателем в шаржированных тонах, сатирически-негативными, лишенными человеческих черт, — это именно типы, типы плакатно-упрощенные и типы однопланово-отрицательные. Уже первые слова о Здренко (не считая самой мало-благозвучной фамилии), заместителе начальника ленинградского НКВД, исполнены презрения и сатирического негатива: «Большой и круглый, но рыхлый, и лицо рыхлое, формы сбежавшего теста, розоватое, глазки ма-

---

\* Последняя реплика Курицына сродни позиции С. Довлатова и его повести «Зона» [9]. В другом месте эта довлатовская аксиома будет едва ли не реализована: «...самому Паше грозило перейти из следователей в последственные» [15, с. 260].

ленькие и плутовские, бегают и просверливают» [15, с. 19]. Вся характеристика персонажа (особенно эта «форма сбежавшего теста»), его манера подхехекивать «мелким дребезгом» [15, с. 19], его подобострастие [15, с. 59; «лишиться самого-с дорожного» [15, с. 281]), подхалимски-угоднические фразы из существительных и прилагательных с уменьшительными суффиксами («людишки», «квартирки», «решеньце» и др.), его «извольте заметить» [15, с. 19] или «помилуйте» [15, с. 280], его манера изъясняться «отвлеченно-мечтательно» глядя в потолок [15, с. 19], — все это заставляет вспомнить гоголевские сатирические портреты из уже упомянутых «Мертвых душ» (в данном случае, например, Манилова) или «Ревизора»: «Ну вы ведь, наверное, *того?* С дорожки устали?» [15, с. 20] (Курсив мой. — О. Б.).

Шаржированно-сатирическим (но и схематично-интересным) оказывается в этом ряду внешний облик Арбузова, который (вопреки своей фамилии) «оказался квадратным», «просто кубом», «прическа ежиком с прямыми углами», «похожие на знак интеграла усы», весь облик которого похож «на методический материал к безумному геометрическому учению» [15, с. 57–58]. Таковое изображение героя можно «прорисовать» на холсте в стиле кубизма Пикассо или, может быть, в духе более близкого в данном случае кубофутуризма Д. Бурлюка.

Примерно в том же — негативно-снижающем — ключе дан и образ генерала Рацкевича [15, с. 56–57], начальника ленинградского НКВД, «личного друга Кирыча» [15, с. 146], у которого «зубы <...> черные» [15, с. 56], и весь он похож на «лесного волка» [15, с. 56]. Черты городничего из комедии Гоголя «Ревизор» дают себя знать в образе, речи и манерах генерала Рацкевича [15, с. 56–57].

Уже только по тому, как Курицын изображает «верховную власть», уже по тому негативу, который излит на образы Кирова и нквд-шников, становится очевидно, что роман Курицына очень-современный, очень-смелый, разговор в нем идет о тех сторонах жизни блокадного Ленинграда, которые прежде были табуированными, запретными, наказуемыми. И в этом направлении «смелого обличения» Курицын, кажется, даже переусердствовал, забыв о некой авторской «документальной» объективности и упустив тот факт, что при том или ином лидере города, с большими или меньшими людскими потерями Ленинград все-таки выстоял, блокада была разорвана, фашистская Германия была остановлена на этом рубеже. «Кирыч» (кто бы ни скрывался за этим именем) возглавил и осуществил прорыв блокады. Курицыну не хватило мудрости и трезвости (или желания и таланта?) привнести в образы руководителей города долю объективной серьезности и рассудочности, ничуть не нарушая «законов» постмодерной эстетики, избранных прозаиком для моделирования образа Кирова и его «креатуры».

Между тем надо отдать должное тому, что у Курицына едва ли не впервые в теме литературно-художественной блокады зазвучали ноты не тривиально-русского («извечного») обвинения «барина» или «хозяина», но более глубокие, ранее маскируемые мотивы антисоветских настроений пролетарски настроенных горожан-ленинградцев (или коренных петербуржцев). Ставшие привычными обвинения в адрес советской власти эксплицитными или имплицитными в так называемой деревенской прозе или в прозе о войне, в литературе о ленинградской блокаде они отсутствовали, в художественных

произведениях о ленинградской блокаде проблема «антисоветчины» могла только домысливаться, никак (или почти никак) не проявляя себя в тексте. Вопрос спасения Ленинграда-Петербурга, «колыбели революции», но и петровского «окна в Европу» был значительнее, чем вопрос спасения Советов. Вопрос сохранения города оказывался в какой-то мере даже «глобализированным» — вне политики, над политической. Курицын же использовал «запретные умонастроения» в своем художественном тексте, наделив ими не просто отрицательных персонажей, но и героев, вполне заслуживающих доверия. При этом привычная социальная мотивация в романе Курицына изымается, аннигилируется.

Прежде всего мотив «антисоветчины» звучит в связи с образом Патрикеевны, горожанки из простых, из коммунальных, нигде не обозначенной как «из бывших». Прочно связанное в народном сознании с образом лисы, отчество «Патрикеевна» становится «говорящим» сигналом «хитрой» сущности героини. И уже в самом начале романа Патрикеевна названа «ушлой старушенцией» [15, с. 8], обрисована спекулянткой, скорее больше похожей на старуху-процентщицу из «Преступления и наказания» Ф. Достоевского, чем на одноименный фольклорный персонаж.

Именно Патрикеевна, не стесняясь никого, прежде всех обнаруживает свою веру в гуманность немцев, в возможность спастись в период оккупации, проявляет доверие к фашистским листовкам. Именно она спокойно и взвешенно предупреждает соседей о том, что, когда немцы придут в Ленинград, они «жидов и коммунистов повесят» [15, с. 41]. И во время этого спора именно она вспомнит о Боге, а на реплику соседей «А Бога-то н-нет!» философски ухмыльнется: «Ну-ну <...>» [15, с. 41], — напомнив тем самым знаменитое булгаковское изумление Воланда по поводу того, что в советской стране ничего нет — ни Бога, ни дьявола\* [8].

В связи с образом Патрикеевны следует заметить, что хочет того Курицын или не хочет, но воспитанный в советской стране на советских идеалах, он наделяет чертами антисоветчика персонаж (в целом и на первый взгляд) мало привлекательный, по-человечески (с точки зрения абстрактного гуманизма) ущербный. Более того, в какой-то момент Патрикеевна принимает на себя черты старухи Шапокляк из знаменитого советского мультика о крокодиле Гене, раздражая и вызывая чувство отвращения. В эпизоде о том, как дети решили украсить двери соседей по коммунальной квартире различными подходящими роду занятий или имени квартиросъемщиков картинками, Патрикеевна испакостила все картинки, кроме своей лисы: «Авве пририсовала крылышки, Айболиту рожки, поварихе усы, а на книге написала “фига” <...> а потом несколько раз вывешивала всякие глупости на туалете: то изображение таракана, то фотографию граненого стакана где-то нашла, то новый трактор “Железный конь” из газеты <...> А уже в войну, но еще до блокады жильцы обнаружили на туалете немецкую листовку!» [15, с. 39]. И именно по кальке образа старухи

---

\* Булгаковский мотив еще раз возникнет в тексте Курицына, когда автор скажет, что «в голове <...> воцарилась разруха» [15, с. 324], объединив в этой емкой метафоре и разруху физическую, блокадную, и разруху ментальную, нравственную, и даже антисоветскую [ср.: 8].

Шапокляк Патрикеевна постепенно (но динамично) вырастет в продолжение романа в персонаж скорее положительный, чем отрицательный. В итоге Патрикеевна окажется в романе Курицына едва ли не единственным героем, который переживает свою художественную эволюцию, из старухи прижимистой и озлобленной превращаясь в симпатичную и по-своему сердечную соседку.

Чертами героя-антисоветчика наделен и образ «двусоставного» Максима, спецслужбиста-provokatora, который, состоя в органах и служа органам, видит свою роль в освобождении страны от советской власти и ее аппарата. И согласно своему «серединному» положению его антисоветизм попеременно и поочередно сменяется антифашизмом.

На самом первом плане в образе Максима-Четырехпалого оказывается желание разделаться с Кировым, секретарем обкома, лидером советской государственности, сконцентрировавшем в себе (по Курицыну) возможные черты советскости. Мотив убийства партлидера — мотив не новый, который нередко присутствовал в литературе (и реальности). Но в романе Курицына это «поверхностное намерение» получает свою более глубокую мотивировку — речь заходит о желании Максима через убийство Кирова уничтожить Ленинград, уничтожить город с его вековой пугающей мистикой.

Описание Курицыным жизни Ленинграда и диаграммы его судьбы в «Спать и верить» приводит к мысли о рождении еще одного «петербургского текста», причем созданного в романе ассоциациями и представлениями героя-москвича Максима-Четырехпалого.

Герои-ленинградцы, которые обитают в блокадном городе Курицына, по существу не видят города, не замечают его «декораций», может быть, даже не видят его культурного контекста. Герои отмечают для себя маскировочные работы над шпилями города, его дворцов и зданий, но они (естественно и обытовленно) воспринимают город своим домом, в котором все привычно и до определенной степени обыденно, где все просто и понятно. Город для них свой, родной, знакомый до деталей, и следовательно, ничего особенного и удивительного они в нем не видят.

Другое дело восприятие города Максимом. Четырехпалый — москвичинтеллектуал (почти авторская проекция), образованный и культурный, который видит город отстраненно и несколько историко-литературно, судит о нем в согласии с классическими образцами русской литературы «золотого века». Примешанное к этому чувство мести Максима за утраченный палец во время строительства канала от Невы к Смольному порождает «живое» отношение героя к Ленинграду, «одушевление» эмоций, внушаемых ему городом.

Это Максим творит свой «петербургский текст», замечая, как «нимфа на крыше, одетая по-пляжному <...> съежилась на ветру» [15, с. 24]. И «Ро-стральные колонны тоже как будто съежились, чувствуя свою неуместность в этом плоском пространстве» [15, с. 24]. И «Петропавловская крепость под низким небом вкрадчиво, по-пластунски прижалась к земле» [с. 24]. Это в глазах Максима пушкинская державная Нева то «не движется, застыла пока тревога» (пунктуация авт. — О. Б. [15, с. 84]), то видится «гофрированной» от ветра [15, с. 24]. Максим ощущает город, который «сидит себе ждет, бес-сердечный, распластавшись скользкой вычурной жабой под мелким дождем»,

готовый «высвистнуть длинный язык и слизнуть в свои болота любого зазевавшегося...» [15, с. 72].

В разговоре с одним из героев поднимается вопрос исторической судьбы города, его исторической миссии, его рокового предназначения. «Места эти, господин офицер, это такая зона смерти. Смерть тут... ну, на манер полезного ископаемого <...> сначала тыщи жизней на стройку угрохали, а теперь миллионы на войну <...>» [15, с. 189]. И даже сам собеседник в какой-то степени оказывается призраком Петербурга, не только потому что он *играет роль* призрака, но еще и потому что в Викентии Порфирьевиче проглядывают черты прежнего петербургского «глоссолала» — Григория Распутина, вынашивающего свой «мистический заговор» [15, с. 264].

Автором едва ли не реализуется в тексте даже апокрифическое предзнаменование первой жены Петра Первого относительно судьбы города: «быть городу пусту...»: «Смерти — ей ведь не только пицца, ей и пустота иногда нужна» [15, с. 189].

Пушкинские петербургские аллюзии звучат в восприятии города курицынским героем: «случайно» оказавшиеся в одном абзаце упоминание Медленного (Медного) всадника и междометного «ужо» [15, с. 285] заставляют восстановить в памяти «Ужо тебе, строитель чудотворный...» — слова героя поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», обращенные к «бронзовому истукану».

Надо заметить, Курицын выписывает «петербургский текст» весело, шутя. Так, в той же главе с Медленным всадником и «ужо» Курицыным внесена еще одна рецепция: за вопросом «Снилось тебе такое, призрачный царь? До что тебе, истукан, вообще могло сниться...» [15, с. 286] угадывается знаменитая песня об «Авроре»: «Что тебе снится, крейсер “Аврора”...» (слова М. Матусовского, музыка В. Шаинского). И привнесение этой аллюзии игрово, забавно, но, может быть, не очень на службу тексту Курицына.

Играет с цитатами Курицын столь смело и цинично, что эта игра порой вызывает отторжение. Таковым видится шутовское замечание героев по поводу крокодилов и лягушек [15, с. 312], которое калькирует дарственную надпись Екатерины II, помещенную на памятнике Петру I. Шутка в устах Патрикеевны возможна и даже художественно уместна, но несколько странно, что аристократически-рафинированная учительница-галломанка так живо, так всецело принимает эту грубоватую шутку — «и они обе залились смехом» [15, с. 312].

Не-равнодушие к интертекстуальному Ленинграду звучит даже в удивительно точном образе «нелепых деревянных туалетиков» в Летнем саду, дощатых сооружений, в которых «прятали на зиму минерв и аврор» [15, с. 24]. Это редуцированное сравнение Курицына построено по точной модели метафор Татьяны Толстой [1, 6].

В середине прошлого — двадцатого — века жители блокадного Ленинграда увидены героем Курицына идущими в ночи, «по-гоголевски скрывая носы в воротниках» [15, с. 24], явно с классической иллюстрации к «Шинели» Н. Гоголя.

«Срединный» персонаж Курицына и отношение к Петербургу-Ленинграду обнаруживает срединное: как уже говорилось, герой Максим то призывает Гитлера стереть с лица земли прежний Петербург, то сохранить Ленинград

как театр, аттракцион, декорацию. И противоречивые мысли героя находят свои мотивы, «аргументы и факты» [15, с. 124], небезосновательные и осмысленные. «Построенный русским царем как “окно в Европу”, город оказался в действительности пародией на Европу, оскорблением всего, что так дорого нам в тысячелетней цивилизации. Великие творения гениальных зодчих обращаются в туманные тени подлинной архитектуры в раме здешнего болезненного пейзажа. В роскошных дворцах царит самая отвратительная азиатчина. Высокий дух оборачивается исконным российским смрадом. Тоскливая мистика “столицы на болоте” даже в образованном человеке вызывает суеверный страх, что кривое зеркало способно губительно повлиять на оригинал» [15, с. 48]\*. Но не принять красоты города герой не может: «Пора признать, что не просто красиво, а очень красиво» [15, с. 201]. «Петербург создан для фантастических зрелищ...» [с. 204].

Театральность и сценичность Петербурга, его копияность и ненастоящность усматривается героем в каждом строении города, «будто человечество уже приспособилось строить прекрасные дворцы для искусства изображать, но сами картины рисовать еще не научилось» [с. 83]. Искусственность и артистизм города ощутимы героем в любом состоянии: «Невский сам стелился по(д) ноги, и казалось, дворцы по проспекту чередуются с продуманным талантливым ритмом, и колоннады подобраны как под музыку» [15, с. 201]. Это «город-музей», «город-аттракцион», «город-декорация» [15, с. 204]. В таком городе даже в москвиче органичной оказывается манера «актерствовать» [15, с. 198].

«Город-обезьяна» [15, с. 48] — точное название Петербурга-Ленинграда героем Курицына. «Город-призрак» [с. 190], «град-призрак» [с. 229]. И, может быть, город-монстр, с «гнутыми каналами» [15, с. 272], состоящий из «кривых кусков города» [15, с. 272]. Отчасти отсылая в этом восприятии города к творчеству М. Кураева [10].

Образ Петербурга-Ленинграда Курицына изобилует мистическими составляющими, всегда сопутствовавшими «петербургскому тексту». Население города — конечно же, люди, но кто-то из них оказывается то «лилипупом волосатым» [15, с. 95], или «мудрым гномом» [15, с. 108], или «упрямым гномом» [15, с. 110], а кто-то «стихийным мистиком» [15, с. 103] или «привидением» [15, с. 274]. И едва ли не все они «завороженные» [15, с. 180]. Даже труп в этом городе может оказаться живым: «Ваш покойник рукой шевелит!» [15, с. 206]. И НКВД всерьез может гоняться за привидением по всему городу [15, с. 274]. Характер самого привидения и охоты на него включает в себя аллюзии к гоголевской фантазмагории (глава 177).

Образный ряд видения и восприятия Максимом города вытесняется его мистическим содержанием: «Повернулся, глянул через реку, а там пусто, только белая вата тумана, там уже нет ничего. Город сам исчезает, не дожидаясь, пока подтолкнут окончательно» [15, с. 180]. Горожане смотрят на самих себя и видят, как они исчезают: мама Вари, покачиваясь в кресле, «сама уже исчезла» [15,

---

\* Образ зеркала еще и еще раз заставляет признать знакомство Курицына с романами М. Кураева о Петербурге [10].

с. 185]. Не в результате блокадного голода, но по своей сути люди, ленинградцы — «что-то эфемерное», «человек эфемерен» [15, с. 188].

Даже Джокером-Четырехпалым, посылающим письма Гитлеру в бутылках по Неве или встретившим чудо-Варю, самим же героем расцениваются как «случаи за гранью действительности» [15, с. 108], как нечто «далекое от реальности» [15, с. 266], с комментарием: «<...> в этом городе ни к чему не привыкать» [15, с. 108].

По-своему интересной и художественно мотивированной выглядит желание главного героя — Максима-Четырехпалого — не просто дописать «петербургский текст», но инсценировать его в грандиозных театральных декорациях Ленинграда-Петербурга: в данном случае поставить «любимое Гитлера» [15, с. 252] — «Вечный лед» Вагнера. Герой Курицына приходит к убеждению: «Вот что разыгрывать в пустом белом городе — оперу про вечные льды» [15, с. 255].

В начале 2000-х, после появления сорокинской «Трилогии», тема льда обрела маркированность в современной русской литературе. Потому либретто Вагнера-Тургенева прочно связывает текст Курицына с прозой В. Сорокина [см.: 4, 6]. И в курицынской интерпретации возникает уже «тетралогия» [15, с. 251], которая как бы придает некую театральную конкретизацию сорокинской версии, порождая едва ли не популярный в современном искусстве remake или демонстрируя новые возможности драматургических перформансов, где даже имя Вагнера звучит отсылкой к сценическому варианту «Детей Розенталя» Сорокина в Большом театре [см. об этом: 2, 3, 13].

В отличие от своих предшественников Курицын (может быть, одним из первых в русской литературе) подводит теоретическое обоснование под идею правомерности и необходимости уничтожения Ленинграда. И здесь речь не о плане «Д», плане невозможности сдачи города фашистам, плане взрыва города при неизбежном отступлении советских войск. Теоретизированию подвергается судьба исторического Петербурга — новая страница в написании «петербургского текста». С одной стороны, это уже упомянутое пророчество царицы о «пустом городе». И Максим в нем — как бы инструмент, орудие старого прорицания, проводник мистической истории. С другой стороны, это идея-предположение одного из затекстовых героев романа: «Один философ договорился, что Ленинграду проклятие оттого, что историческое название поменяли...» [15, с. 220], и в нем тоже есть некая истинность и обоснованность. Наконец, у автора-героя появляются и свои аргументы таковой судьбы «болотной столицы». Максим размышляет: «Разве можно возразить, что именно через Петербург вползло к нам немецкое крючкотворство и потом выродилось в чудовищную бюрократию, мощное зло всего С.С.С.Р. и Москвы? Ничего не возразишь. Значит, вреден этот город? Вреден» [15, с. 164]. И, пожалуй, эти последние суждения героя Курицына наиболее свежи и новы в «петербургском тексте».

При этом неприязнь к городу и желание поучаствовать в его уничтожении вовсе не означают в герое отсутствия патриотизма, лишенности чувства любви к России, скорее наоборот: уничтожение засоветизированной «колыбели революции», распространяющей по всей стране микроб советскости осознается героем как благо, как «длительный исторический процесс» освобождения от Советов, участие в котором Максиму «сладко» [15, с. 164].

Наряду с «обоснованным» антисоветизмом, проросшем в блокадной теме, другой «запретной темой», которой коснулся в романе Курицын, оказывается тема людоедства, которой в тексте выделено ощутимое пространство и которая массивно выведена на страницах текста. Курицын не просто рассказывает о том, как блокадные жители съели всех кошек и собак, но повествует о случаях каннибализма, когда то мать кормит собственным телом и кровью свое дитя, то муж или сосед «по-живому» отрезает «съестные» части тела женщины, то людоеды сознательно подкармливают маленьких детей, «пожертвованных» матерью во имя своего (или чужого) спасения. И в этом тоже можно услышать некое новое в блокадной теме слово Курицына, если опустить из виду то, что к этой теме раньше в художественной литературе уже обращался М. Кураев («Блок-ада»), а в художественной публицистике, например, Л. Гинзбург («Записки блокадного человека» или «Вокруг “Записок блокадного человека”»)\*.

При всех элементах современного постреалистического письма некая традиционность (если не сказать — графаретность) ощутима в тексте Курицына. Если «антисоветчица» Патрикеевна — персонаж исходно негативный, то, например, «серенькая» и «некрасивая» — «лопоухая», «сморщенная», «сутуленькая» — Чижик «по закону жанра» оказывается девочкой героической. Варенька вспоминает эпизод, когда ее подруга «вдруг как закричит (фашистскому. — О. Б.) самолету: “Будет уже! Прочь!”. И самолет улетел» [15, с. 47]. Смелый и наивный поступок юной девочки был бы вполне ожидаем в некоем романе периода советской литературы. И эта намеренная шаблонность образа по-своему примечательна, дает основание предположить наличие целевого задания автора при создании обобщенного образа советских «низов» (но вместе с тем — вновь заставляет признать «вторичность» и «следственность» текста Курицына по отношению к «соцреалистическим» текстам Сорокина [13]).

При создании образов работающих на продбазе героев автор даже не ищет каких-либо отличий среди них, он пишет их одним мазком, вырисовывая как единый тип: «похожие друг на друга квадратными бородами, грузными сапогами и черными картузами возчики и сторожа» [15, с. 99]. И в этой похожести и однообразии можно увидеть лаконичную эмблематичность и типажность, авторскую задачу, но и авторскую одноплановость и схематизм, некую мультипликационность. То есть, можно предположить, что Курицын в «Спать и верить» пытается воссоздать стилистику соцреалистического романа 1940–50-х годов (на уровне «низов»), погрузив его в лоно постмодернизма (на уровне «верхов»), тем самым продолжая (или «копируя») концептуалистско-соцреалистическую серию романов Сорокина, «наследуя» им.

Однако только этим допустимая романная «копийность» Курицына не исчерпывается. Курицын-Тургенев дополняет двухчастную структуру, преобразуя «двуединство» в схематическое «триединство» введением (как уже отмечалось) «серединного» образа Максима. И в данном случае текст Курицына наследует уже не просто постсоветскую проекцию романов 50-х годов (или 90-х — «от Сорокина»), но структурно-композиционный схематизм непосредственно романов

---

\* В одном из откликов на роман называется еще и «маленькие плагиаты» из книги «Медицинские аспекты блокады» [12].

1950-х годов, например, военных романов А. Чаковского или Ю. Бондарева. Именно этих авторов, особенно Бондарева, в конце 1950-х — начале 1960-х годов обвиняли в узости «кочки» зрения», и именно Бондарев написал в композиционном отношении ходульно-схематичный роман «Горячий снег» (1968), где очень умозрительно и очень «от ума» дополнил точку зрения низших командиров (Кузнецов) точкой зрения штабистов (Бессонов), соединенных третьим — серединным — образом комиссара (Веснин). Вольно или невольно, но Курицын спроецировал эту схему на свой (тоже военный, но блокадный) роман, воспроизведя эту ходульность через полвека, и, кажется, не вполне осознавая эту «преемственность».

В этом смысле более интересными — историчными и более соответствующими атмосфере, более эстетичными в тексте романа оказываются найденные и использованные Курицыным грамматические словоформы, почерпнутые им из архивных документов. На фоне принятого сегодня бесточечного написания сокращений (СССР, НКВД) привлеченные Курицыным старые написания оказываются заметными и эстетически выделенными, приносящими в произведение аромат старых газет или довоенных публикаций. Не просто историческими реалиями, но весьма художественно выглядят в тексте Курицына написания аббревиатур «С.С.С.Р.» [15, с. 13], «Н.К.В.Д.» [15, с. 19], «Р.К.П.Б.» [15, с. 59], «Т.А.С.С.» [15, с. 59] или характерные для 1930–50-х годов усеченные формы — «стенд-газета» [15, с. 14], «пишмашина» [15, с. 19], «ответсек» [15, с. 66], «комфронт» [15, с. 93], Главспирттрест [15, с. 103], «наркомобоз» [15, с. 202] и др. Даже написание глагола «придти» [15, с. 132], последовательно выдержанное в тексте, становится приметой времени, средством его историзации. Сюда же может быть отнесено и использование применительно к трамваю определения-сленга «колбаса» [15, с. 27], уводящего и погружающего сознание в 40–50-е, сохраненного кинематографом послевоенных лет.

Рядом с этими филологически-кинематографическими находками Курицына можно поставить и дореформенное (1950-х гг.) написание автором отдельных слов (отчасти использованное им уже в романах о Матадоре [11], но там не получившее художественной мотивации [см.: 4]). В «Спасть и верить» в этом ряду оказываются «цыклоп» [15, с. 12], «цыфры» [15, с. 15], «йад» [15, с. 33], «чорт» [15, с. 92], «шопот» [15, с. 50, если это только не опечатка издательства?], «проэкт» [15, с. 96] и др. Дореформенная графика архаизирует текст, разнообразит и выделяет его.

Задуманность «неправильностей» речи курицынских героев очевидна (будь она фонетическая, грамматическая или лексическая), и в ряде случаев она хороша и остроумна. Например, Курицын многократно объединяет пословично-поговорочные сентенции, порождая веселые «неправильности»: «аки кур в темной комнате» [15, с. 118], «надули тебя, как сидорову козу...» [15, с. 145], «сиял как медный блин» [15, с. 275] и др.

Заведомые неправильности великолепно звучат в прямой речи, в «живых» словах героев: «— Круглого танка снаряд не берет! — И пушка по нему не берет!» [с. 17–18]. Они становятся средством самохарактеристики персонажа, берут на себя роль субъективации (индивидуализации) образа героя и др.

В целом чувство языка присуще художественной манере Курицына-Тургенева и отличает его от других, он умеет писать точно и образно. Таковы в романе «новорожденная вода» (о весеннем освобождении Фонтанки ото льда [15, с. 6]), неологизмы — «расхлопывала» глаза [15, с. 7], «ушустрилась» [15, с. 11], «переволнована» [15, с. 103]. «Татьяны-толстовские» редуцированные фразы: вместо зычный звук шагов — «зычные шаги» [15, с. 10] или «многоголосола пивная» [15, с. 27]. О букашке — «неспешно плелась божья коровка — по своим божьим коровчатым делам» [15, с. 55]. Точно и образно описание одной из блокадных дам — в «пальто с воротником из очень бывшей лисы» [15, с. 192].

Отдельные сравнения, метафоры, фразовые единицы Курицына могут быть образны и «полноформатны» («Очередь соблюдали исключительно локтями и лужением глоток» [15, с. 10]; «Это “мы” рыжей звучало как бы от имени страны» [15, с. 113]). В «Спать и верить» вновь проигрывается битовско-толстовско-курицынская метафора о возможности «стереть с лица земли» ненавистную страну, в данном случае Германию: «Можно было бы раз — и стереть с лица глобуса фашистскую Германию, и она в мире исчезла. Два — и соскрывать милитаристскую Японию» [15, с. 30]. «<...> кто бы с кем бы граничил в Европе, если бы Германии не стало» [15, с. 62].

Отдельные пассажи Курицына серьезны и лукавы, веселы и циничны одновременно: «Баснописец Крылов, говорят, от обжорства скочурился, лиса и виноград эдакий, ворона, фаршированная сыром» [15, с. 149–150]. Филологическая чуткость к слову Курицына достойна восхищения: «Иногда он (Киров. — О. Б.) называл соратников в среднем роде, выказывая таким образом искреннее к ним свое отношение» [15, с. 163].

Однако игра со словом в текстах Курицына приводит к «лексическим анахронизмам», отмеченным читателями и критиками. В тексте Курицына находят свое место временные нарушения, о которых уже шла речь, но которые к тому же могут привносить черты не-художественного антиисторизма. Уже только судя по образу Марата Кирова ясно, что в целом они осознанные и намеренные, хотя и среди них оказываются «хронологические сдвиги» спорадические и случайные (например, упоминание в блокадном городе электрички вместо поезда).

Наконец, особого упоминания заслуживает финальная фраза романа Курицына — «КОНЕЦ РОМАНА». С одной стороны, эта фраза визуально повторяет тот «обязательный» титр, который присутствует в кинолентах и который мог быть использован Курицыным, учитывая его приверженность к киноэффектам и стилевую оформленность романа, приближенную к кинематографической (черно-белое и цветное кино, о которых говорилось ранее). Однако, кажется, этим не исчерпывается эстетическая значимость последней фразы. Множественность отсылок к текстам Сорокина наводит на мысль еще об одной «копии», о повторении Курицыным финала сорокинского романа «Роман» [см.: 3, 6]. Как и в тексте Сорокина, финальное словосочетание Курицына не вполне относится к жанровому определению текста. Писатель обозначает не конец жанрового образования — текста романа, но конец романа любовного, не novel, а roman, тех романтизированных отношений, которые выдумал для себя герой

романа Максим и который в финале словно бы мысленно произносит эти самые слова «Конец романа (! или ...)», ставя финальную точку (.) в своем любовном романе выстрелом в голову своей романтической избраннице («Максим сделал шаг из-за колонны и, точно попав, вlepил Варе пулю в затылок» [15, с. 381]). Но, кажется, и в данном случае Курицын несколько отошел от своей задумки или недо-завершил ее. Понимая замысел автора, вполне можно было бы ожидать, что финальная фраза текста будет представлять собой очередную, 266-ю главу, включающую в себя только эту фразу:

## 266 КОНЕЦ РОМАНА.

Однако и в том виде, в котором она дается Курицыным-Тургеневым, фраза завершает роман, итожит текст, акцентируя новый смысл подзаголовка романа. В финале текста подзаголовки книги «Спать и верить. *Блокадный роман*» прочитывается уже не как «роман о блокаде», который таким образом анонсировался в прессе, но как «роман во время блокады», та самая «история любви», о которой говорит автор на (задней) обложке книги. И при таком прочтении акцент восприятия текста романа кардинально меняется. Автор как бы наконец раскрывает свой замысел до конца и призывает относиться к роману в большей степени не как к *документальному* повествованию об исторической обороне Ленинграда, но как к художественному и *вымышленному* любовному роману литературных героев, фоном для которого послужили блокадные дни города. Этот сдвиг в точке зрения, в точке опоры, которую предлагает писатель, позволяет «простить» ему те детальные погрешности, те документально-хроникальные «ошибки», которые могли быть им допущены и обнаружены критиками в романе. Заключительная фраза романа по-игровому переворачивает текст, точнее — переворачивает точку восприятия читающего реципиента, и таким образом обнаруживает «ложность» и «необоснованность» тех претензий, которые могли быть предъявлены к тексту.

Курицын играет в последней фразе — и выигрывает.

Тип советского соцреалистического романа о войне мутирует в любовный роман, в игровой (анти)форме будучи спроецированным на события блокадного Ленинграда. Сакральная для ленинградцев тема обыграна и отыграна современным прозаиком, если и не развивая всерьез тему реальной блокады города, то привлекая к ней интерес «по касательной».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянова Е. А. Несказки Татьяны Толстой. — СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. — 126 с.
2. Биберган Е. С. Рыцарь без страха и упрека. Художественное своеобразие прозы Владимира Сорокина. — СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2011. — 224 с.
3. Биберган Е. С., Богданова О. В. «Концептуальный проект» Владимира Сорокина. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. — 114 с.

4. Богданова О. В. Писатель в маске. Критик Вячеслав Курицын в роли писателя Андрея Тургенева. — СПб.: Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2008. — 161 с.
5. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). — СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. — 716 с.
6. Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, интертекст. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. — 471 с.
7. Богданова О. В., Цветова Н. С. Эпох скрещенье... Русская проза 1960-х — 2020-х годов. — СПб.: Алетейя, 2023. — 374 с.
8. Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 10 т. / В. Петелин, сост., предисл, подгот. текста. — М.: Голос, 1995.
9. Довлатов С. Д. Собрание сочинений: в 4 т. / сост. и подгот. А. Ю. Арьев. — СПб.: Азбука, 2000.
10. Кураев М. Н. Избранные произведения: в 2 т. — СПб.: Русско-Балтийский информационный центр, 2009.
11. Курицын В. Матадор на Луне. — СПб.: Нева; М.: Олма-Пресс, 2001. — 382 с.
12. Медицинские аспекты блокады. — [Электронный ресурс] URL: <http://aliusha.livejournal.com/60343.html> (дата обращения: 25.12.2023)
13. Преодолевшие соцреализм. Авангард 1970–1980-х в борьбе с социалистическим реализмом: колл. монография / под ред. О. В. Богдановой. — СПб.: Алетейя, 2023. — 332 с.
14. Сорокин В. Собрание сочинений: в 3 т. — М.: Ad Marginem, 2002.
15. Тургенев А. Спать и верить: Блокадный роман. — М.: Эксмо, 2007. — 265 с.

## REFERENCES

1. Aver'yanova, E. A. (2012). Neskazki Tat'yany Tolstoj [Not-tales of Tatiana Tolstoy]. — St.-Petersburg: Filologicheskij f-t SPbGU Publ. — 126 s. (In Russian)
2. Bibergan, E. S. (2011). Rycar' bez straha i upreka. Hudozhestvennoe svoeobrazie prozy Vladimira Sorokina [A knight without fear and reproach. The artistic originality of Vladimir Sorokin's prose.]. — St. Petersburg: Filologicheskij f-t SPbGU Publ. — 224 s. — (In Russian).
3. Bibergan, E. S., Bogdanova, O. V. (2020). "Konceptual'nyj proekt" Vladimira Sorokina ["Conceptual project" by Vladimir Sorokin.]. — St. Petersburg: RGPU im. A. I. Gercena Publ. — 114 s. — (In Russian).
4. Bogdanova, O. V. (2008). Pisatel' v maske. Kritik Vyacheslav Kuricyn v roli pisatelya Andrey Turgeneva [A writer in a mask. The critic Vyacheslav Kuritsyn as the writer Andrey Turgenev]. — St. Petersburg: Fak. filologii i iskusstv SPbGU Publ. — 161 s. — (In Russian).
5. Bogdanova, O. V. (2004). Postmodernizm v kontekste sovremennoj literatury (60–90-e gody XIX veka — nachalo XXI veka) [Postmodernism in the context of modern literature (60–90-ies of the twentieth century — the beginning of the XXI century)]. — St. Petersburg: Filologicheskij f-t SPbGU Publ. — 716 s. — (In Russian)
6. Bogdanova, O. V. (2019). Sovremennyj literaturnyj process. Pretekst, podtekst, intertekst [Modern literary process. Pretext, subtext, intertext]. — St. Petersburg: RGPU im. A. I. Gercena Publ. — 471 s. — (In Russian).
7. Bogdanova, O. V., Cvetova, N. S. (2023). Epoh skreshchenè... Russkaya proza 1960-h — 2020-h godov [Crossing of Epochs... Russian prose of the 1960s — 2020s]. — St. Petersburg: Aleteya Publ. — 374 s. — (In Russian).

8. Bulgakov, M. A. (1995). *Sobranie sochinenij: v 10 t.* [Collected works: in 10 vols.] / V. Petelin, sost., predisl, podgot. teksta. — Moscow: Golos Publ. — (In Russian).
9. Dovlatov, S. D. (2000). *Sobranie sochinenij: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.] / sost. i podgot. A. Yu. Ar'ev. — St. Petersburg: Azbuka Publ. — (In Russian).
10. Kuraev, M. N. (2009). *Izbrannye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected works: in 2 vols.]. — St.-Petersburg: Russko-Baltijskij informacionnyj centr Publ. — (In Russian).
11. Kuricyn, V. (2001). *Matador na Lune* [Matador on the Moon]. — St. Petersburg: Neva Publ.; Moscow: Olma-Press Publ. — 382 s. — (In Russian).
12. *Medicinskie aspekty blokady* [Medical aspects of the blockade]. — URL: <http://aliusha.livejournal.com/60343.html> (accessed: 25.12.2023) — (In Russian).
13. *Preodolevsie so realizm. Avangard 1970–1980-h v bor'be s socialisticheskim realizmom* [Those who overcame social realism. The avant-garde of the 1970s and 1980s in the struggle against socialist realism] (2023). — St. Petersburg: Aleteya Publ. — 332 s. — (In Russian)
14. Sorokin, V. (2002). *Sobranie sochinenij: v 3 t.* [Collected works: in 3 vols.]. — Moscow: Ad Marginem Publ. — (In Russian).
15. Turgenev, A. (2007). *Spat' i verit': Blokadnyj roman* [Sleep and believe: A Blockade novel]. — Moscow: Eksmo Publ. — 265 s. — (In Russian).