

*«Отъехавшая» реальность,  
или поэтика безумия в прозе Маруси Климовой*

*Елена Трофимова*

Перед читателем, имевшим удовольствие прочитать небольшой сборник «Морские рассказы» писательницы с вызывающим именем Маруся Климова, предстает ряд весьма неординарных лиц. Это и буфетчица Танька Сулова, прозванная Мартышкой, и странный «чудачок», то бишь матросик, сиганувший за борт в кильватерную струю, «боец», то есть курсант мореходного училища, «использовавший по прямому назначению» своего чернокожего однокашника. А также капитан Боров, старпом Говорящее полено и разные «докторишки» – судовые врачи, попадающие во всякие странные, занимательные истории. Надо сказать, что у этих иронических персонажей, конечно, имеются прототипы среди реально существующих «пахарей моря», однако более интересен их чисто литературный генезис, поскольку он связан с творческой эволюцией создавшего их автора. Знакомство с этими «изящными» новеллами говорит в пользу того, что стоит рассказать чуть подробнее о самой писательнице, тем более что это не единственное ее творение.

Маруся Климова «нарисовалась» на петербургском литературном горизонте в 1996 году, когда на прилавках появился ее роман «Голубая кровь». Роман заметили, и, как написал один из критиков, «...резонанс, вызванный им в читательской среде [был – *Е.Т.*], сопоставим с тем, какой вызывали некоторые книги, ходившие по рукам во времена самиздата»<sup>1</sup>. Хотя в таком сравнении чувствуется некоторое преувеличение, тем не менее, нечто «специфическое» в прозе писательницы, несомненно, присутствовало. К примеру, хотя бы странное, навевающее определенные реминисценции, имя автора. Следующим произведением Климовой стал роман «Домик в Буа-Коломб», выпущенный издательством «Митин журнал» в 1998 году, а через год это же издательство порадовало отечественного читателя сборником «Морские рассказы».

Реальным двойником Маруси является петербургская журналистка, переводчица, кинокритик и писательница Татьяна Николаевна Кондратович. *Curriculum vitae* ее весьма богат: это и учеба на филологическом факультете Ленинградского университета, и работа научным сотрудником в музее «Исаа-

киевский собор», и сотрудничество в программе Сергея Шолохова «Тихий дом» на РТР, и журналистская стажировка в Париже и в Праге на радио «Свобода». Кроме перечисленных выше произведений ее перу принадлежат переводы Л.-Ф. Селина («Смерть в кредит», 1994; «Из замка в замок», 1998), Жана Жене («Кэрель», 1995), Дитриха фон Гильдебрандта («Святость и активность», 1995), Ф. Жибо («Китайцам и собакам вход воспрещен», 1998), а также Ж. Батая, П. Луиса. Она регулярно печатает свои статьи в газетах и журналах («Невский архив», «Митин журнал», «Независимая газета», «Коммерсантъ», «Русский журнал», «Книжное обозрение», «Русская мысль» и т.д.).

Не требует доказательства факт, что всякий автор видит то, что принято именовать реальностью, под своим, особым углом зрения. Одному мир кажется явлением высшей гармонии, другому – беспорядочной кучей хлама, для одного он – храм, для другого – мастерская. Если говорить предельно обобщенно, для Маруси Климовой суть и облик бытия – тихое тотальное безумие, изредка взрываемое приступами немотивированной истерики. Человек представляется нам кретином, дебилем или шизофреником.

Жизнь, описываемая Климовой – текстовой аналог постмодернистского «экшна», то есть совершение неких действий, представляющихся «здравому смыслу» или бессмыслицей, или безумием. Однако именно это «безумие» и составляет ткань бытия.

Основные персонажи ее романа «Домик в Буа-Коломб» – свихнувшиеся, по тем или иным причинам, в ту или иную сторону, особи. Откровенно безумен француз-русофил Пьер, шизофреничный романтик, превративший свой дом в пригороде Парижа в «проходной двор» для эмигрантов, для случайных русских. В безумие превращается и жизнь Гали, вышедшей замуж за Пьера ради эмиграции с дочерью из России. Вообще все судьбы эмигрантов представлены как анамнезы душевнобольных, как постепенное превращение «совков» в клошаров с русским акцентом. В этом ряду ненормальных особенно выделяется Костя, видения и фантазии которого в совокупности составляют целостную картину русского эмигрантского психоза.

Но не стоит делать простые выводы из текста «Домика», это не сатира на русскую эмиграцию, не мораль на тему «как плохо покидать родину». Безумие для Климовой просто факт, естественный элемент реальности.

Тексты автора вполне могут рассматриваться в качестве образцов постмодернистской прозы, хотя некоторые критики пытаются вынести творчество писательницы за эти рамки. Вряд ли можно серьезно воспринимать утверждение Вячеслава Кондратовича, что проза Климовой не имеет ничего общего с постмодернистской культурой потому, что «стихийная природа ее дарования ускользает от отчужденного экспериментирования над языком, результатом которого является порабощение художника собственным же «художественным открытием»<sup>2</sup>. Если рассматривать постмодернизм как культурную парадигму,

то становится очевидным, что произведения Климовой вполне органично вписываются в общий контекст русского постмодернизма. Они принципиально не иерархичны как по сюжетной конструкции, так и по смысловым акцентам. (Попутно еще раз подчеркну, что постмодернизм – та ситуация культурной действительности, где одновременно признается равноценность различных творческих парадигм и восстанавливаются те из них, которым ранее было отказано в праве на существование. В его концепцию заложена мысль о предметном расширении поля искусства, где растворяются идеи художественного и антихудожественного.)

Признаки принципиальной маргинальности прозы Климовой можно усмотреть в типажах ее основных действующих лиц: в обоих романах это – личности асоциальные и аполитичные, страдающие сексуальными отклонениями и сумасшедшие. Все они, так или иначе, отошли от мейнстрима жизни туда, где со-творялась питательная среда «другой литературы», «другой культуры». Андеграунд в России характеризовался не только художественным эскапизмом: в последние два десятилетия существования Советского государства заметным явлением стал буквальный уход на периферию общественной жизни. Как заметил Е. Попов в аннотации к книге З. Гареева: «Разброд, раздрызг, разлад, потери, отчаяние, тоска – вот декорация, на фоне которой вышло поколение писателей, ...воспитанное официальной ложью и неофициальной “второй” культурой, поколение, выбравшее себе в качестве экологической ниши почтенные должности сторожа, дворника, грузчика; поколение, которое не отказалось бы подписаться под декларацией героя поэмы Венедикта Ерофеева “Москва-Петушки”: “Я остаюсь внизу и плюю на всю вашу общественную лестницу. Да. На каждую ступеньку – по плевку”»<sup>3</sup>.

Однако смысл социальной маргинальности, отказа от привычных карьерных схем, так называемый «уход в тину», для культуры андеграунда 70-80-х годов не сводился к только к диссидентскому протесту против политического режима – в значительной степени это был и эстетический жест, признание имманентной художественной ценности бытия люмпена. В набор этих ценностей входили неангажированность, поведенческий произвол, свобода в анархической своей ипостаси, бессистемность бытия, превращающая последнее в беспрерывную смену хэппенингов, организация окружающего предметного мира по примеру «мусорной кучи», в общем – все то, что и легло в культурологическую базу постмодернизма. Люмпен – не герой, а действующее лицо, он не личность, а субъект жизни, он видит мир не как систему, но как совокупность случайностей, для которых бессмысленно выстраивать иерархическую шкалу. Пафос и морализаторство уступают место эксцентричности, профанации, мезальянсу и, соответственно, иронии.

Говоря о маргинальности текстов Климовой, нельзя не обойти проблему маргинальности собственно ленинградско-петербургской культуры. Отставка

Петрограда как столицы при Ленине дала толчок достаточно своеобразным и странным мутациям, что позже выразилось в восприятии его как «столичного города с провинциальной судьбой». Лишенный ауры центральной власти, Питер продемонстрировал свою периферийность, географическую удаленность от реального центра страны. В то же время, являемое им архитектурно-художественное, историческое и литературное наследие поддерживало имидж крупнейшего культурного центра нации, не позволяло низводить его в сознании населения до уровня обычного областного центра. Материальная деградация соседствовала с культурными амбициями. Это не могло не выразиться в особом акценте ленинградской культуры, и маргинализм здесь осмысливался как один из ее конструктивных элементов.

Как уже отмечалось выше, генеалогия прозы Климовой наследует и еще одну характерную черту петербургской культуры, прочно укоренившуюся в ее литературной ткани – тему безумия, эстетически обработанную Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Белым. Причем безумный герой в петербургском контексте всегда был реакцией на абсурд мироустройства.

Безумие системы послужило питательной почвой и для такого острого направления андеграунда, каким стал соцарт. В арсенале постмодернизма соцарт был орудием борьбы с метатекстом советской системы. Соцарт был результатом эволюции социалистического эксперимента в России. К 60-м годам строительство коммунизма все больше и больше обретало черты виртуальности, покидая область реальной жизни и перебираясь в сферу лозунга и плаката. Агитпроп симулировал давно испарившийся из жизни энтузиазм масс, заполнял визуальное пространство системой имиджей и текстов, в совокупности составлявших исполинский метатекст-симулякр «страны победившего социализма». Этот компендиум тоталитарной образности и стал благодатной почвой для соцарта, мишенью для его иронии. Пафос плакатов и лозунгов активизируется только в определенной иерархической структуре, а стоит эту структуру хотя бы немного изменить, лишит привычных логических связей, как начинают выявляться новые значения, снижающие или уничтожающие велеречивость агитационных единиц. Наиболее ярко соцартовские приемы проявились в живописи Комара и Меламида и в поэтических текстах Дмитрия Пригова. Однако и у многих других современных художников и литераторов – от Владимира Сорокина до Виктора Пелевина – достаточно часто встречается прием соцартовской иронии. Ярким «петербургским» примером здесь может служить творчество «Митьков» – экспериментальным товариществом ленинградских художников (1982 г.).

Ирония возникает обычно на стыке нормы и отклонения. В текстах Климовой эффект усиливается тем, что норма и отклонение (или то, что принято считать нормой и отклонением) постоянно меняются местами. В романе «Голубая кровь» чередуются размышления гомосексуалиста Павлика и «натурал-

ки» Маруси на фоне общего параноидального контекста перестроечной действительности. Эта чересполосица больного и здорового, сумасшедшего и нормального нередко лишает возможности отделить одно от другого. Брат Маруси Гриша, стремящийся войти в штат КГБ, подозревает всех, а также и свою сестру, в том, что они строят козни, дабы помешать его вступлению в эту достойную организацию. Однако в какой-то момент Марусе начинает казаться, что это вовсе и не мания. «Маруся вдруг подумала, что Гриша просто не находит применения своим силам, а его взгляды не такие уж сумасшедшие, вот, например, члены патриотических обществ говорят почти то же самое, но их же никто сумасшедшими не считает. И она решила про себя, что надо попытаться познакомить Гришу с ними, может быть, это поможет ему»<sup>4</sup>.

Постмодернистская ирония находит свое выражение и в структуре образов действующих лиц. Моральный модуль отсутствует, и совершенно исключена возможность разделить персонажи на положительные и отрицательные; в каждом из них перемешано и то, что принято считать хорошим, и то, что видится плохим. Личность представляется странной, а подчас и чудовищной, мозаикой прекрасного и отвратительного, зла и добра. Перед нами не дуалистическая версия человека, а портрет монстра, обуреваемого разнонаправленными иррациональными внутренними импульсами. Таков, например, отец героини романа «Голубая кровь». С одной стороны, он вроде бы заботливый сын, любящий отец и муж, моряк заграничавания, к тому же защитивший диссертацию, с другой – стукач КГБ, развратник, садист, регулярно истязующий своих детей. «Когда Гриша был маленький, отец его часто бил. Он бил и Марусю, но Марусю за дело, а Гришу просто так. Маруся тогда воровала в школьном гардеробе из карманов деньги, отрезала пуговицы с пальто, а один раз украла в универмаге краски. Гриша же был очень послушный, но отец его все равно бил. Он подозревал, что Гриша занимается онанизмом, и подолгу сидел ночью с фонариком у Гришиной кровати и следил, не прячет ли Гриша руки под одеяло. Руки у Гриши должны были быть вытянуты поверх одеяла, а если он их случайно прятал, то получал удар резиновой дубинкой»<sup>5</sup>.

Эстетическая индифферентность как постмодернистский литературный прием проявляется и в том, что фокус текста может как бы спонтанно перемещаться с одного сюжетного элемента на другой. Второстепенная деталь увеличивается, значение ее «подтягивается» к тому, что читателем традиционно воспринимается «главным», а в результате происходит своеобразная абберация смысловых значений, провоцируется ситуация оптического обмана или кривого зеркала. Например, после описания «воспитательных» избиений, которым подвергал своих детей Марусин отец, текст вдруг «соскальзывает» на детальное, почти любовное, описание орудий истязания. «Резиновых дубинок у него было две. Он привез их в качестве сувенира откуда-то с Востока, но они пригодились по назначению. Одна была очень красивая, вся оплетена как бы лиана-

ми и змеями, а сверху на рукоятке стоял голый резиновый туземец с луком и стрелами. Туземец потом сломался, когда отец колотил Гришу»<sup>6</sup>. Здесь ирония рождается на стыке смыслов понятий «красота» и «орудия пытки», объединенных равнодушной объективностью связующего их текста, что несомненно наследуется из арсенала «черного юмора».

Текстам Маруси Климовой присуща не только фрагментарность и случайность сюжетной ткани, но и определенное единство, этой случайностью и спровоцированное. Некоторые персонажи, события, поступки, ситуации вдруг выплескиваются из одного текста в другой, причем не претендуя на серийность или эпопею. Мотивы безумия, заявленные в «Голубой крови», продолжают свое развитие уже на французской почве – в романе «Домик в Буа-Коломб»; слегка намеченные ситуации, связанные с работой отца и брата в паромстве детализированы и развиты в «Морских рассказах». Фантазии Гриши, перемежающие манию преследования контактами с инопланетянами, переходят в параноидальные видения Кости, представляющего себя то командиром белогвардейского флота – «продолжателем дела адмирала Колчака», то неким Котом, призванным «спасти красоту мира»<sup>7</sup>. Кстати, роман «Домик в Буа-Коломб» «был удостоен Рокфеллеровской премии “За создание образа русского интеллигента с человеческим лицом”. <...> Все премиальные были потрачены Марусей на благотворительные цели, в частности, на проведение фестиваля петербургского декаданса “Темные ночи”», – так в духе словесного стёба<sup>8</sup> пишет о писательнице неизвестный автор предисловия к книге, не забыв также и о том, что Маруся Климова – одна из лидеров движения «Аристократический выбор России»<sup>9</sup>.

В «Морских рассказах» сквозным героем является нарратор, который хотя и угадывался в романах, но все-таки находился за кулисами повествования. Этот рассказчик также близок постмодернистскому идеалу авторства: он индифферентен и неангажирован, он не рассказывает, а скорее, пересказывает, он не выносит суждения, а констатирует. Он хоть и не совсем люмпен, но уж точно – маргинал, речь которого построена на профессиональном сленге матросов, механиков и штурманов. Да и сами рассказы скорее близки не к литературному жанру, а к разговорной байке, которой тешат себя моряки на вахте или за столом с напитками. Очевиден прием бурлеска, смешение высокого и низкого, литературной рацеи и скабрёзной детали. «С какими только капитанами мне не приходилось плавать!» – так во вполне эпическом духе начинается рассказ «Боров», а далее идет описание внешности капитана Скуратова, у которого «рожа... была совершенно свиная – настоящее свиное рыло, глазки заплывшие мутные, а еще в прибавку от него отвратительно воняло каловыми массами, потому что у него была непроходимость кишечника»<sup>10</sup>. Бойцы, чудачки, докторишки и прочие персонажи, населяющие литературное пространство «Морских рассказов», вновь заставляют вспомнить о петербургских «Митьках» (Владимир Шинкарев, Александр Флоренский, Дмитрий Шагин и дру-

гие). «Митьки», их «братишки», «сестренки» материализовывали в бытовом перформансе образ интеллектуального маргинала, столь характерного для позднесоветской эпохи. Так ими эстетизировались косноязычие, клиповость и клишированность речи, ритуалы советского «дна». Конечно, все это преподносилось в игровом ключе, ирония возникала на стыке абсурдной ситуации и внешней серьезности. Примером тому могут служить литературные пристрастия «Митьков», «вершины собственно митьковской литературы», описанные в созданной Шинкаревым и Флоренским книге «Митьки». «Это Зощенко, прежде всего – “Рассказы о Ленине”, поваренная книга Е. Малоховец [написание фамилии, как в цитируемом тексте. – *Е.Т.*] (раздел «Водки разные»), рассказы Н. Лескова, винные этикетки...»<sup>11</sup>. Персонажи рассказов Маруси Климовой сродни «Митькам» – они так же наивны и непосредственны, хаос и распадающаяся ткань окружающей жизни продолжают интерпретировать с точки зрения законсервировавшихся в их головах калек и клише уже ушедшей жизни, что порождает у читателя ощущение трагикомизма и горькой иронии.

«Морские рассказы» как бы продолжают традицию отечественного морского рассказа Житкова, Пикуля, Конецкого и других, которые в назидательном ключе писали о «суровой жизни взрослых», адресуясь в том числе, видимо, и к детям. Маруся, конечно, пишет для взрослых – с бурлеском и иронией. Эти рассказы являются несомненными литературными наследниками больших ее текстов, являя их основные качества в более сокращенной, динамичной форме и в чем-то продолжая и развивая их. Все это позволяет сделать вывод и о том, что если западный постмодернизм был реакцией на иерархичность общества, стремлением ввести в культуру принцип демократической горизонтали, полистилистики, то есть был движением эстетического свойства, то русский аналог этого направления стал прямым выражением позднесоветских и перестроечных реалий, где примеры мусорной кучи, деморализации, деконструкции и распада можно было наблюдать в их крайних вещественных проявлениях.

Все вышеперечисленные особенности прозы Маруси Климовой получили дальнейшее развитие в романе «Белокурые бестии», вышедшем в 2001 году. Практически полностью посвященный жизни Питера конца 1990-х годов, он интересен тем, что не только разворачивает перед читателем зрелище хаотичного, лишённого какой-либо внятной идеи бытия персонажей, но и тем, что содержит философскую апологию безумия и «отклонения» как наиболее адекватного способа существования.

«...Настоящая цель открыта только тому, в ком есть достаточно безумия, чтобы в нее поверить, ...тому, кто способен истребить в себе обывательский здравый смысл...», – так артикулируются эти идеи в устах Кости – одного почти свихнувшегося персонажа романа. «Человек здравого смысла подобен человеку с плохим зрением... Индивидуальность должна проявить себя через отклонение от общепринятого...»<sup>12</sup>. Вникнув в эти декларации, нетрудно сде-

лать вывод, что постмодернистская фрагментация жизни, разрушение иерархических связей, энтропия материального и духовного, экзистенциальное одиночество личности, потерявшей привычные ориентиры, провоцируют поворот мысли в сторону нищезанятия, преодоления убожества жизни через генерацию Сверхчеловека, стоящего «по ту сторону Добра и Зла». (В этом, вероятно, и кроется смысл названия романа).

Время покажет, насколько оправданы эти предположения. Но нет сомнений в том, что тексты Маруси Климовой – заметное явление современной русской литературы. Они «холодны, жестоки, злы, в хорошем... нищезанском смысле этого слова. Оптимизма они не вселяют, но бодрят»<sup>13</sup>.

- 
- <sup>1</sup> Кондратович Вяч. «Дом, где разбиваются сердца?», Маруся Климова. *Домик в Буа-Коломб* (СПб.: Митин журнал, 1998), с. 3.
  - <sup>2</sup> Кондратович Вяч. «Предисловие», Маруся Климова. *Голубая кровь. Морские рассказы* (СПб.: изд-во «Общество друзей Л.-Ф. Селина», 2000), с. 5.
  - <sup>3</sup> См.: Гареев З. *Мультитроза* (М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр», 1992).
  - <sup>4</sup> Маруся Климова. *Голубая кровь. Морские рассказы* (СПб.: изд-во «Общество друзей Л.-Ф. Селина», 2000), с. 98.
  - <sup>5</sup> Там же, с. 125-126.
  - <sup>6</sup> Там же, с. 126.
  - <sup>7</sup> Маруся Климова. *Домик в Буа-Коломб* (СПб.: Митин журнал, 1999), с. 16-17.
  - <sup>8</sup> Стёб – сленговое слово, означающее – нахальный, издевательский по отношению к чему-либо, или к кому-либо (Файн А., Лурье В. *Все в кайф* (Lena Production, 1991), с. 151).
  - <sup>9</sup> Маруся Климова. *Морские рассказы* (СПб.: Митин журнал, 1999), с. 6-7.
  - <sup>10</sup> Маруся Климова. *Голубая кровь. Морские рассказы* (СПб.: изд-во «Общество друзей Л.-Ф. Селина», 2000), с. 159.
  - <sup>11</sup> Маруся Климова. *Белокурые бестии* (СПб.: «Сети», 2001), с. 144-145.
  - <sup>12</sup> Шинкарев В. *Митьки* (М.: ИМА-Пресс, 1990), с. 78.
  - <sup>13</sup> [Цит.] по версии статьи в Интернете: [www.mitin.com/people/klimova](http://www.mitin.com/people/klimova), с. 1.