

Литературная стратегия и писательский имидж Маруси Климовой

Анна Улюра

Авторская стратегия того или иного литератора как присвоение и/или перераспределение символического капитала (равно как и социальных ценностей) не всегда выступает актом сознательного формирования писательского имиджа, поскольку осознано или нет, но любая человеческая деятельность организована представлениями личности. Однако всякий поведенческий акт литературного быта (как критическое или художественное сочинение, так и «неоформленное» высказывание) – это реакция на внешний стимул, легитимированный традицией или противостоящий ей. Так, в середине 20 века американский литературовед Кеннет Берк с должной степенью уверенности заявлял, что всякое произведение «избирает какую-то стратегию по отношению к ситуации» [1: 14]. Литературная (авторская) стратегия, в таком случае, состоит в оценке и структурировании ситуации литературного быта, а также в последующей реакции на нее. Определяя понятие *авторская стратегия*, Михаил Берг весьма наглядно ссылается на противоположение *концепта* и *плана* в работах Жюль Делёза и Феликса Гваттари [6: 25-47]: «Если концепт – это событие <...>, то план – это абсолютный горизонт событий. Если же концепт – это акт мысли, то план – это образ мысли и вместилище разнообразных концептов. Говоря об авторской стратегии мы имеем в виду процедуру выбора концептов из возможных вариантов, предусмотренных планом» [3: 62]. При подобном раскладе категория «писательский имидж» сближается с термином из области социологии культуры «игровая модель авторского поведения», то есть акцент ставится на однонаправленности влияния, а также мистификационном и манипулятивном характере действия.

Маруся Климова – псевдоним санкт-петербургской переводчицы с французского Татьяны Кондратович. И выбор псевдонима, и то, что «симулятивная» его функция всячески аккумулируется автором (а вслед за ней и критикой), оказывается важным компонентом писательского имиджа Климовой. «Не могу сказать, чтобы известность слишком утомила меня, но иногда она доста-

ет. Какое счастье, что у меня две фамилии! Люди подходят, заглядывают в глаза, просят автографы, но уже завтра они про тебя забудут и побегут за каким-нибудь очередным пушкиным» [9: 53] – это общее место в эссеистике писательницы, автобиографизм которой является последовательным и декларируемым приемом. Ольга Славникова описывает образованную подобной манифестацией *решетку восприятия*: «Итак, перед нами персонаж, о котором мы можем судить, потому что он на виду. За персонажем скрывается собственно автор, о котором мы судить не можем, потому что ничего о нем не знаем» [14: 185]. Но в случае Маруси Климовой речь идет не столько о псевдониме как пути обретения большей свободы высказывания или механизме целевой/жанровой «сортировки» текстов одного автора (хотя и эти функции псевдонима здесь актуальны), сколько о способе «маркировки» читателя: голос Климовой-псевдонима созвучен голосу ее реципиента (или имплицитного читателя, если прибегнуть к терминологии Вольфганга Изера). Доброжелательный по отношению к творчеству Климовой петербургский критик Ольга Серебряная отмечает особую «тупость» смоделированного Кондратович репрезентанта и заявляет о том, что именно это свойство дает автору «возможность пробиться сквозь пелену цеховых эквивалентов и политкорректностей и прямо высказать то, что представляется здравым» [13: 180]. «Маруся Климова» предстает, с одной стороны, как маска если не юродивой, то идиотки¹, что обеспечивает пишущей женщине желаемую (и всячески акцентируемую в этом случае) дискурсивную свободу (автор и сама охотно обращается к топосу «идиотки», когда речь идет о характеристике ее персонажа Маруси – «альтер эго» писательницы, если верить аннотациям к ее книгам). С другой стороны, сомнений в игровой доминанте здесь быть не может: «Маруся Климова» есть некое воплощение карнавализованного Другого, маркера принадлежности потенциального реципиента (и идеального читателя) к определенной социальной (интеллектуальной) группе: Сомерсет Моэм в свое время описывал такой тип «переодевания» емкой максимой: «чтобы узнавали чужие и не узнавали свои». Таким образом создаются условия, в которых реализуется наблюдение Мишеля Фуко о том, что имя автора (как имя собственное) существует на границе дескрипции и десигнации²: «Маруся Климова» осознается как персонаж целостный и – что главное – тождественный сам себе. Источником псевдонима Кондратович стал популярный городской романс «Мурка». Рассказывая об истории своего псевдонима, Татьяна Кондратович всегда подчеркивает игровой (в значении предопределенный) момент: из предложенного на выбор списка псевдонимов и автор, и ее муж, не сговариваясь, выбрали один – Маруся Климова. Предпочтенное имя представало прежде всего как провокация и вызов (и в этом Кондратович проявила себя как безусловно успешный имиджмейкер), особенно если учесть, что сам стиль и тема изложения текстов с подписью «Маруся Климова» маркированы

были как однозначно элитарный/маргинальный продукт, а писательский имидж Кондратович первоначально выстраивался в рамках понятий «интеллектуализм», «декаданс», «аристократизм». «И потом, – не без лукавства сообщает автор опубликованной на тот момент «Голубой крови», – мне кажется, переводчица романа Жана Жене “Кэрель” может позволить себе ходить в тельняшке, в ватнике, а уж тем более быть Марусей Климовой, не становясь от этого менее элегантно и утонченной» [11]. «Маруся Климова» предстает, таким образом, неким легализованным (и легализующим) посредником между «пишущей» и «писательницей», которому дозволено выступать в качестве элитарного автора и одновременно аккумулировать идею/идеологию массовости.

Украинский критик Игорь Бондарь-Терещенко весьма объемно характеризует Марусю Климову как «профессиональную “богемистку”» [4: 8]; «профессиональным маргиналом» [15: 3] именуется Климову «Санкт-Петербургский книжный вестник». Между тем, идентифицировать литературную стратегию этого автора в качестве исключительно элитарной было бы не столько ошибочным, сколько не исчерпывающим подходом. В одном из интервью Климова возмущается в ответ на вопрос о своем культурном статусе: «Меня часто упрекали в маргинальности, в либертэнстве, но, по-моему, маргинальность – это комплимент, это слово как цветок, оно очень красивое и мне самой бы хотелось, чтобы меня так называли. Но здесь есть второй план – меня пытаются как бы вытеснить в сторону из официальной культуры, из официальной литературы» [12]. Маргинальность (но не негативно коннотированная периферийность) переживается писательницей как актуальность: ослабление интереса к рациональной литературе приводит к усилению экзистенциалистского мировоззрения, и, стало быть, маргинальность мыслится как категория, синонимичная «полноте жизни». Анализируя репрезентации московского концептуализма, Михаил Берг оперирует несколько видоизмененной категорией Жоржа Батая: «инородная стратегия, направленная против однородности во имя новой однородности» [3: 113]. Это же, видимо, и «случай Климовой». Разрушение иерархий и расшатывание границ, что возводилось при построении данной литературной стратегии в ранг абсолютного признака, мотивировано не разрешением проблемы иерархии как таковой, а построением системы нового соподчинения, где на вершину выносятся автор, который воплощает «массовые чувства» современника. «Можно даже сказать, что я ненавижу этот ханжеский «элитарный ум» гораздо больше, чем Ницше – бюргерскую мораль, – постулирует героиня «Моей истории русской литературы» Климовой. – Элитарность – это очередное утешение слабых, в которой лично я не чувствую абсолютно никакой потребности: мне не нужна эта тонкая стеклянная оболочка, изолирующая меня от внешнего мира» [9: 207]. Однако при этом противопоставление одной символической иерархии другой символической иерархии маркировано

в литературной стратегии Маруси Климовой как акт однозначно идеологический (обратим внимание на противопоставление официальному пушкину климовского дантеса³): голос «массового человека», озвученный Марусей Климовой, вещает не о противостоянии иерархическому/героическому в своей природе, а об отсутствии у него, «массового человека», власти. Более того – через отрицание идеологии как таковой манифестируется именно идеология воли к власти. Оттого и сверхзадачей при подобном положении вещей становится маркирование «декаданса» как китча, «грязи» как стиля, «модернизма» как отрицания постмодернизма, «маргинальности» как актуальности – то есть фактически создание некоего канона дурного вкуса (или обозначение дурного вкуса как канона). И именно в неумении приспособливаться к «кодексу поведения» современной массовой культуры видит причины сложной издательской судьбы романов Климовой философ Вячеслав Кондратович, наиболее рьяный рецензент произведений писательницы.

В свое время Г.А. Бялый в предисловии к исследованию «Чехов и русский реализм» весьма едко подмечал, «что в книгах, подобных предлагаемой читателю (“Чехов и...”, “Толстой и...” и так далее), самым трудным и неясным оказывается маленькое слово “и”» [5: 5]. Этот же союз является точкой максимального напряжения в построении писательского имиджа Маруси Климовой, последовательно и эпатажно «вводящей» себя в контекст а) актуальной мировой литературы, б) истории русской литературы. А скорее, речь идет об ответных реакциях в ситуациях «Селин и Климова», «Жене и Климова», «Достоевский и Климова», режиссированных самой писательницей; и «Саган и Климова», «Пригов и Климова», «де Саразан и Климова», «Лимонов и Климова», приспособленных критикой к литературной стратегии весьма неоднозначного в оценках и при оценивании автора. Алла Латынина пишет: «Легко заметить, что актуальных для Маруси Климовой писателей объединяет мизантропия, маргинальность, сексуальные перверсии, презрение к норме, к “буржуазной” морали (которая всегда интерпретируется как обывательская). Направление политического спектра особого значения не имеет — лишь бы это был самый его край» [10: 167]. Собственно говоря, упомянутое Латыниной «направление» для Маруси Климовой – величина более чем значимая. Идеология воли к власти, репрезентируемая Климовой, находит своего четкого антипода – либеральность и либерализм – и постулируется в системе доказательств от обратного. Именно либерализация культуры (буржуазная в своем основании), по мнению Маруси Климовой, формирует тот взгляд, который писательница обозначает как обывательский. Стало быть, постулат о свободе личности (как свободе самоопределения) – а это основа либерального мировоззрения – фактически сводится к провозглашению в качестве единственной ценности практицизма, который и разрушает свободную личность (то есть «гения» в категориях Климовой). В разделении «гения» и «писателя» в художественном мире Маруси Кли-

мовой (а «писатель» здесь всегда синонимичен «обывателю») гениальность демонстрирует все тот же осязаемый привкус нонконформизма, но вначале жанрового, а затем уже и идеологического. Художник имеет выбор между, с одной стороны, подчинением требованиям жанра и созданием заведомо определяемой литературы (триллера, бульварного романа, детектива и так далее) и, с другой стороны, отражением в своих текстах «полноты жизни», подчиняя их, тексты, не «литературности», а чистому эстетизму. Именно выбор в пользу «полноты жизни» и отличает просто писателя от гения. При таких обстоятельствах любимый «персонаж» Климовой – Жан Жене: независимый от условностей социума, от обязательств перед окружающими и прежде всего перед собой, от излишка знаний и потребностей быть вписанным в приемлемый «интеллектуальный контекст», он в изложении Климовой является носителем абсолютной свободы, а значит, – той фигурой, которую нельзя контролировать/подчинить/опошлить (в том числе и усилиями самого писателя). Что касается последнего, то здесь более чем показательно противопоставление в эссеистических текстах Климовой механистического, оправдывающего ожидания и воплощающего шаблоны Батая и дионисийствующего, «текущего», опрокидывающего – то есть отрицающего, а не инвертирующего – норму Жене (отсюда, кстати сказать, и абсолютная «нечитабельность» прозы Жене, неоднократно подчеркнутая Климовой-эссеисткой). «Разгадка гениальности», по Климовой, заключена в следовании некой построенной на идее иррационального превосходства и буквально отсутствующей схеме (пустоте). Гениальность не обладает специальным языком-маркером, который успела присвоить себе культура обывательская и репрезентацией которого является литература. А стало быть, гениальность проявляется не в создании новых кодов (литературных, идеологических и тому подобных), а в принципиальном отказе от них. Итак, «гений тот, у кого хватает мужества остаться один на один с вечностью, то есть фактически ни с чем, с пустотой» [9: 302]. Таким образом, путь перехода от «обывателя» к «гению» – это путь разрушения. «Чтобы понять, что ты спал, надо проснуться», – Маруся Климова часто цитирует эти слова Селина. «Разрушение» в таких категориях – это не столько отказ от метафоры («литературности»), сколько изживание мышления, подчиненного идее какого бы то ни было довлеющего стиля. Ценен и важен исключительно эстетизм (то есть красота), а не пытающийся подменить его гуманизм («игра в человека», в определении Климовой). Именно здесь и пролегает линия раздела между климовскими «литературой обывательской» и «литературой как пустотой». «Гений» предстает неким способом воспринимать и отражать мир в качестве эстетического явления. В этом отношении образцово-показательным текстом Маруси Климовой выступает документальный (по формальному признаку) и псевдосциентистский (по содержательным критериям) роман «Моя история русской литературы».

Структура «Моей истории русской литературы» Маруси Климовой подчинена не столько задаче перечитывания (а вернее – переписывания) классики русской словесности, сколько созданию некой интеллектуальной биографии автора. Ретроспективные зарисовки, биографические выкладки, факты жизни Маруси Климовой соотносятся с судьбами «переписываемых» писателей и их героев – пока полностью не подменяют их, ибо «нет никакого смысла пытаться отделить литературу от собственной жизни» [9: 23]. В таком контексте чрезвычайно актуальной становится проблема жанрового отношения (и проблема, скажем так, жанрового самосознания) «Моей истории русской литературы». Занимает этот вопрос и саму «исследующую» писательницу: «Иногда я с некоторой грустью думаю о судьбе своей книги, которую я так мучительно и долго пишу. Где? На какой полке в магазине она будет лежать? Рядом с романами ее не положишь – какой это роман! А сейчас романы – это самый ходовой жанр, но, увы... И среди литературоведческих книг я ее себе не представляю: студентам ее вряд ли посоветуют, да и литературоведы могут запротестовать. Что еще тут такое к ним подложили, к их фундаментальным исследованиям в области гуманитарных знаний?!»⁴ [9: 97]. Жанровым предтекстом книги эссе Климовой называют (и сама автор в том числе) книгу мемуаров Жака Бренера «Моя история французской литературы». Однако эффект узнавания и двойная ретроспекция, присущие мемуарной литературе, в сочинении Климовой (в отличие от текста Бренера) не есть самодостаточные величины. Говорить в случае «Моей истории русской литературы» приходится не о воплощении мемуарного сознания, а, очевидно, о воплощении сознания эссеистического. В пользу подобного утверждения свидетельствует прежде всего (само)позиционирование Климовой-историка литературы не как объективно отстраненного по отношению к повествованию автора, а предельно концентрированного на себе (как субъекте), и уже через себя – на мире повествователя. При этом мир в «Моей истории русской литературы» предстает как анализ непосредственного опыта автора, полагающегося в своем анализе лишь на прямые впечатления пишущего субъекта. Климова создает текст, который обосновывает своим появлением основное «послание» автора (авторские интенции), но при этом и обозначает автора как единственное свое основание. Формальные признаки эссе [см.: 2: 15-19; 17] в случае «Моей истории русской литературы» подчинены доминирующей мифологии и мифологизации авторства (отсюда и концептуальность, и репрезентация образной семантики в качестве метафоры внутреннего мира «рассуждающего субъекта», и склонность к парадоксам).

Очищающее (в том числе, и в значении «освобождающее») прочтение русской классики оборачивается в тексте Климовой не привычной для постсоветского реципиента «литературой выжженной земли» (в духе эссе Юрия Карбачиевского), а вынесением за скобки любого «внешнего» по отношению к эстетике идеала, и более того – переосмыслением самой категории эстетичес-

кого. А именно: делается сознательный акцент на возвращении к допросветительскому примату реакций тела и непосредственных ощущений как факторов эстетического. И в таком ключе поверхностной (но не случайной) кажется оценка, к примеру, обозревателя российской «Книжной витрины», который, сопоставив «Мою историю русской литературы» и «Священных монстров» Эдуарда Лимонова, приходит к выводу об отсутствии «мессианской» установки в «интимном тексте» Маруси Климовой и абсолютной принадлежности ее к литературе категории «пост» (в отличие от модернистского разоблачения Лимонова) [8]. Де(кон)струкция «официального» канона русской литературы подчинена в сочинении Климовой очевидному выступлению против власти, а правильнее – обозначена как шаг на пути перераспределения власти (точнее: культуры как власти/мифологии власти). Так формируется в «Моей истории русской литературы» некий опыт совмещения исчерпывающего описания предмета исследования в непосредственном его присутствии (история литературы пишется изнутри, человеком литературы, рьяно отрицающим свой «историзм») и последовательного анализа семантики предмета исследования, что вытесняет его, предмет, в «слепую зону» описания. (И не стоит забывать, что речь идет, конечно, о константной филологической парадигме мышления, так как производимый Климовой текст – собственно «Моя история русской литературы» – подчинен интерпретации текстов ранее созданных). В этом отношении более чем показательны финальные рассуждения Климовой о пустоте и несуществовании литературы как таковой.

Исходной точкой для оценивания того или иного текста/автора в «Моей истории русской литературы» становится чувственная реакция, а опыт восприятия полностью перекрывает опыт эстетический. Телесность (в значении «сенсорность») воззрений Маруси Климовой на русскую литературу как претенциозный процесс, усиленная доминантой смоделированного «обывательского взгляда», имплицирована в качестве безошибочного средства слияния переживания (опыт тела) и отстранения (опыт рацио). Так, не случайно вновь и вновь в «Моей истории русской литературы» обращается Климова к литературной стратегии Луи-Фердинанда Селина. Дело здесь не только в личных предпочтениях переводчицы Селина на русский язык. Французский автор предстает в сочинении Климовой образцом единства чувственных и ментальных установок: Селин, воплотивший в своих текстах идею и практику очищающей телесности, по мнению Маруси Климовой, оказался способным репрезентировать целостность самости, где тело есть единственно возможная правда. При этом категория «внешнего идеала» как идеологии оценивания нивелируется, хотя именно она и есть инструмент анализа для Климовой-историка литературы. Идеология в таком контексте приобретает коннотации процесса самостановления: искусство маркируется как часть сферы восприятия, идеология – как часть личностной сферы. Итак, рецепт очищения/становления идеального читателя,

в соответствии с «Моей историей русской литературы», – это аккумуляция его, читателя, чувственного/телесного опыта.

Творческая деятельность представителей андеграунда, как правило (и в этом специфика подобного культурного проекта), не имеет в рамках Большой литературы – то есть комплекса текстов, соотносимых с понятием *художественный канон*, – легализованного/легитимного статуса. Точкой отсчета для влияния андеграунда в контексте новейшей русской литературы можно считать смещение акцента с производства предметов искусства на, собственно говоря, производство и воспроизводство репутаций и канонов: не случайно именно эту область позднесоветской/ранней постсоветской словесности рассматривают в качестве нового типа художественного поведения, противопоставленного интенсификации культурных традиций. И случай Маруси Климовой, совмещающей в своей литературной стратегии (и в большей мере – в писательском имидже) коннотации маргинальности и массовости, пафос мифоборчества и мифотворчества, отрицание власти как средства борьбы за власть, здесь более чем показателен.

-
- ¹ К примеру: «Иногда я, вообще, ловлю себя на мысли, что напрасно я стала писательницей, начала сочинять романы, теперь, в результате, все меня считают за полную идиотку» [9: 18].
- ² «В силу всего этого можно было бы прийти в конце концов к идее, что имя автора не идет, подобно имени собственному, изнутри некоторого дискурса к реальному и внешнему индивиду, который его произвел, но что оно стремится в некотором роде на границу текстов, что оно их вырезает, что оно следует вдоль этих разрезов, что оно обнаруживает способ их бытия, или по крайней мере его характеризует» [16: 20].
- ³ Журнал «Дантес», создательницей которого выступила Маруся Климова (совместно с примечательными персонами петербургского концептуализма Дмитрием Волчеком, Ярославом Могутиным и Вячеславом Кондратовичем), вышел в Петербурге в год широко отмечаемого и поддерживаемого официальной культурой Пушкинского юбилея (1999). Резко негативно настроенному по отношению к «Дантесу» корреспонденту «Советской России» Климова объяснила задачи этого издания так: «Сейчас происходит нездоровое увлечение Пушкиным, всюду такие праздники, столько народу! И мы решили бросить вызов обществу – развенчать кумира и развеять миф. Этим мы намерены заниматься и впредь» [7]. Анархическая (вне всяких негативных коннотаций понятия) по своей природе эстетика протеста отмечает это издание, игровой момент репрезентируется в качестве открытой провокации, стилевая доминанта – эпатаж и карнавализация.

- ⁴ Ср.: «Спрос на литератора-фельетониста, жертвующего своим сакральным статусом пророка, синонимичен признанию неосновательности тенденций литературоцентризма в противовес признанию права рынка определять тот или иной жест в культуре как ценный» [5: 245].

Литература

1. Burke K. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (Baton Rouge, 1941).
2. Lukacs G. *Soul and Form* (Cambridge, 1971).
3. Берг М. *Литературократия* (М., 2000).
4. Бондарь-Терещенко И. «Маруся не отравилась!», *Столичные новости*, 2006, 21-27 февраля.
5. Бялый Г.А. *Чехов и русский реализм* (Л., 1981).
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* (М.-СПб., 1998).
7. Иванов С. «Оскорбительный дар. Дантес и его команда», *Советская Россия*, 1999, 12 августа.
8. Иткин В. «И за это пулю получи», *Книжная витрина*, 2004, 10 декабря.
9. Климова М. *Моя история русской литературы* (СПб., 2004).
10. Латынина А. «– Ваши классики – уроды и кретины, – объясняет нам Маруся Климова», *Новый мир*, 2005, № 4, с. 165-172.
11. Маруся Климова – портрет на фоне Ленинградского романа. Поверх барьеров. // Радио Свобода / Ведущий Сергей Юрьенен, 1998, 9 августа. Звукограмма эфира – www.svoboda.org/programs/OTB/1998/OB1.05.asp.
12. Передача «Встречи на Итальянской» (ведущая Наталья Мелях), посвященная выходу в свет романа Маруси Климовой «Домик в Буа-Коломб» // Петербургское радио, 1998, 17 марта (Звукограмма эфира – <http://www.mitin.com/people/klimova/prodomikper.shtml>).
13. Серебряная О. «Опыт подражательной рецензии», *Октябрь*, 2005, № 2, с. 179-183.
14. Славникова О. «Псевдонимы и псевдонимки», *Октябрь*, 2001, №1, с. 181-186.

15. Станковская А. «Маргинальность как средство от постмодернизма», *Санкт-Петербургский книжный вестник*, 2000, № 3 (14), с. 3-5.
16. Фуко М. «Что такое автор?», Фуко М. *Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет* (М., 1996), с. 10-44.
17. Эпштейн М. «Законы свободного жанра: эссеистика и эссеизм в культуре нового времени», *Вопросы литературы*, 1987, № 7, с. 120-152.