

*Дендистский монокль:
Марусин взгляд на историю литературы*

Инга Иштван

«Моя история русской литературы» Маруси Климовой, вышедшая в 2004 году в издательстве «Гуманитарная Академия», – это книга, которая, если верить аннотации, призвана вызвать «восторг или негодование у самого широкого круга читателей». Но невозможно отделаться от мысли о том, что даже самое искреннее негодование от обозрения этого невообразимого собрания странных созданий, а иногда и просто уродцев, в кунсткамере изящной словесности со временем неизбежно будет отмечено печатью увядания, резкие тона будут смягчены, звуки приглушены, и читатель все же рискнет испытать нечто неотличимое от восторженного упоения реальностью, максимально приближенной к незримой границе той сумеречной зоны, по ту сторону которой находится литература, – всего, что зовется смертью. Книга эта, где светящаяся заглавная «О» на обложке в первом слове названия выглядит, скорее, как причудливый дендистский монокль, сквозь который пристально смотрит сама Маруся, предстает как своеобразная история взгляда, прекрасно разбирающегося в оттенках подлинных и мнимых, но в то же время взгляда, несомненно наделенного способностью выстраивания литературного мира в соответствии с собственными законами искажения перспективы, более того, взгляда подчеркнуто избирательного и обладающего правом *не замечать* все те явления, в которых пресловутая *чистота стиля* по тем или иным причинам не в силах была остаться незамутненной. Противоречие искусства и жизни, с рассмотрения которого Маруся начинает главу «Горные вершины», – это всегда и противоречие двух ликов смерти, отраженных друг в друге, и нет для художника смерти большей, чем однажды отразиться *не в том* зеркале, или даже в двух зеркалах одновременно; цветы искусства, как ядом, напоены смертью, они несомненно таят в себе угрозу исчезновения писателя, угрозу эстетической смерти, но вырастают они только в чистом воздухе горных вершин, *на краю ночи* – там, где смерть художника неотделима от его предельного одиночества, от физического уничтожения, и разменяв эту близость к смерти, одиночество, дарующее совершен-

ство его произведениям, на возможность свободного перехода из мира горнего в мир иной, дольний, писатель становится неизбежно, непоправимо виновным в *стилистической нечистоте*, и этому пусть и не до конца осознанному им движению свойственна уже особая необратимость, заключающаяся в том, что право смерти, будь то физической или же эстетической, даруется художнику только один раз. В этом грехе виновным оказывается подавляющее большинство перечисленных Марусей писателей – разве что Достоевский, Лермонтов, Фет, похожий на Марусиного любимого кота, «идеальный поэт» Северянин, Маяковский, которому Маруся писала письма на тот свет, и «спящий красавец» Блок находятся в более привилегированном положении. И именно в том, чтобы «вовремя отделить себя от остальных русских писателей, отгородиться, так сказать, провести разделительную черту, а может быть, даже и противопоставить себя им» (с. 266), по словам Маруси, и заключается смысл «Моей истории русской литературы». «Фокус с гением и пустотой» срабатывает с точностью часового механизма – гению не должно достаться ничего материального, гений – это не просто человек, которого окружающим не удастся поймать на каком-нибудь «обывательском жесте», поскольку есть еще и «гениальный обыватель Селин», который всю жизнь заботился о самых обывательских вещах – «даже к Гонкуровской премии отнесся совершенно по-обывательски: всерьез, без каких-либо романтических поз, сводил нужных людей в ресторан, в общем, у него все уже было схвачено, все на мази, и только в самый последний момент что-то не сработало и, образно говоря, дверь к обывательскому благополучию и процветанию тоже захлопнулась перед самым его носом», а в результате он получил «ничто, то есть пустоту, Вечность, о которой так мечтают поэты» (с. 27). Гений, как пишет Маруся, – это тот, кто не боится остаться один на один с пустотой (с. 333), в мире теней он представляет собой силу, глубоко враждебную жизни, «возможно даже саму Смерть – ну, конечно, может, и не совсем такую, какой ее обычно рисуют: страшную, косматую, да еще с разящей наповал железной косой в руках, – а, например, спрятанную в маленький флакончик для духов в виде гробика – такой, какой был у героя одного из моих романов по имени Гарри, – излучающую легкий, но губительный аромат. Но даже если это и не совсем так, если поэт не представляет в этом мире саму Смерть, он все равно является носителем некоего потустороннего по отношению к обыденной жизни опыта, то есть тайны» (с. 173).

Обратившись к истории литературы, Маруся представляет себя порой инспекторшей ГИБДД, «строгой, затянутой в форменную кожаную куртку дамой» (с. 156), прибывшей на место очередного культурного ДТП: «Но почему меня так волнует эта чистота стиля? Да потому, что у искусства нет никакого другого содержания, кроме стиля, который, как я уже сказала, подобен снимку тайного движения человеческой души, с холодной, почти механической неизбежностью проявляющемуся на пленке вечности» (с. 155). На этой пленке с

неумолимой точностью и запечатлевается тайное содержание искусства – фантазмагорические сочетания цветов зла в рентгеновских лучах: так, поэт Костя в *Белокурых бестиях* (2001) сравнивает себя не с подобной советским поэтам и художникам, создающим отвратительные, уродливые стихи и картины, жабой, для которой отвратительный внешний вид является средством самозащиты от других особей, а с *особо устойчивым ко всевозможным внешним воздействиям цветком*: «Костя очень надеялся, что такие цветы скоро в изобилии произрастут на русской почве, и их уже не смогут перебить никакие сорняки, это будут новые достоевские, блоки, тютчевы, но прошедшие через суровый естественный отбор...»¹. Нарочитая искусственность подобного проекта, равно как и ироничность, не может оставить равнодушным: *борясь за выживание, вступая во всевозможные компромиссы*, цветы эти, очевидно, будут бродить по крышам, *может быть, даже приближаться к самому краю*, а потом всего один шаг – и все: писатель совершает головокружительный самоубийственный прыжок в сторону вечности (с. 151) и становится тем указующим путь созвездием, по которому ведет свой корабль мореплаватель в мире искусства, или же, напротив, произойдет полный энтропийный распад его творчества, равносильный смерти (с. 151), и эта эстетическая смерть приведет его к попаданию в *школьные программы* – писательское подобие ада (с. 120). «Мне нравится название книги Вячеслава Иванова «По звездам», хотя я ее и не читала, а если и читала, то уже ничего не помню. Но скорее всего, там написано, что художник движется в этом мире как бы ночью в огромном океане, ориентируясь в пространстве по звездам, чтобы не заблудиться, не сесть на мель или же не напороться на риф... Короче говоря, художник действует, как моряк заграничавания» (с. 161). «Моя история» написана не литературоведом, но персонажем со своей собственной историей метаморфоз, своими «двумя способами пересечь Париж», и если Селин выбирает метро, подземный путь к цели – «через самую интимность вещей»² (подобный путь обнаружит поэт Костя, спускаясь в подвал домика в Буа-Коломб – ход, ведущий в сточные трубы, проходящие под всем Парижем), то Маруся все же пересекает свои призрачные города по-иному – так, как ходят, обходя рифы и препятствия, корабли. Маруся – «Товарищ Нетте» русской литературы, обитающий в двух измерениях одновременно, и как такой «историк литературы» она может с уверенностью констатировать, что «Алексей Толстой не был женщиной» (с. 240), Блоку «удалось заснуть в ранней молодости, и его сон длился ровно столько, сколько его жизнь, так как его пробуждение практически совпало со смертью» (с. 143), Чаадаев был «первым русским фарцовщиком» (с. 50), у Тютчева есть что-то общее с Вуди Алленом – такой же хрупкий старичок в очечках (с. 72), Салтыков-Щедрин был русским маркизом де Садом, не оставлявшим своим персонажам никакой возможности для самозащиты, навешивая на них ярлык в виде «говорящего» имени (с. 112), Тургенев мог бы стать маньяком, а «тургеневские юно-

ши» в советском кино, преступавшие закон исключительно по мелочам, «получали за свои поступки какие-то чересчур суровые наказания» (с. 87), и Чернышевский, «сам того не желая, как бы задал амплитуду колебаний русского духа: от крайнего эстетизма до полного и беспросветного уродства» (с. 79), где на одном полюсе, вероятно, раздается «волнующий шепот Фета», а на другом обитает глупый пингвин Горького, несомненно, являющийся чьим-то тайным агентом (с. 128). И в то же время, эта способность «ловить тени прошлого, буквально схватывать их за хвосты, и ощупывать, как будто в первый раз» (с. 137) неотделима от способности различать графоманию («Жизнь – отдельно, служба – отдельно, чувства – отдельно, а стихи – отдельно, ни намек на хотя бы самое слабое, робкое намерение все это соединить, схватить и выразить жизнь во всей ее полноте...», с. 10) и то стремление *выразить все в одном*, с которого и начинается литература. Подлинная поэзия должна быть молчалива, а настоящий поэт должен быть отмечен каким-нибудь *тайным пороком*, «в котором ему по-настоящему мучительно стыдно и практически невозможно признаться» (с. 14) – порочность здесь становится своеобразным условием воспроизводимости поэзии на всех языках мира, в этом, как пишет Маруся, и кроется разгадка парадоксальной непереводаемости лирики Пушкина. Пример такого «тайного движения» – «Двое в комнате» Маяковского, по-настоящему запретельный жест, который не могут объяснить никакие логические доводы. Без Ленина, пишет Маруся, Маяковский был бы уже никем – именно благодаря Ленину Маяковскому удалось так извратиться, как в обозримом будущем никому уже не удастся (с. 198), и в то же время, суть подобного очевидного извращения ускользает – ее, «как и в случае с голливудской экранизацией, не так просто ухватить словами. Ну верит человек в любовь! И что тут такого?... А у Маяковского все выражено четко и ясно: “Двое в комнате: я и Ленин – фотографией на белой стене...” Тут уже ничего не прибавить, не убавить – все понятно!» (с. 197). И в то же время, отмечает Маруся, тут далеко не все так просто – чтобы не упустить такой исторический шанс, надо обладать абсолютным эстетическим чутьем, равно как и необходимо владеть обостренным чувством стиля для того, чтобы найти вечный универсальный язык для выражения своих чувств, как нашла его Эллочка-людоедка. «Современная женщина, на мой взгляд, должна прежде всего устрашать – и в этом заключается ее главное предназначение, по крайней мере в искусстве!» (с. 228). «Маруся среди чудовищ», вовлекающая в свой круг различные фигуры противостояния, где Пушкину противостоит Дантес, а Маяковскому – Распутин, в какой-то мере провозглашает верность этому предназначению. И книги ее – здесь сложно отказаться от почти дословного цитирования Гюисманса – эти реалистические романы, кусочки живого мяса, вырезанные из плоти парижской и петербургской жизни, эти творения без изысков стиля и, что бы там ни говорили литературные критики, без претензии на сатиру; эти повести о приключениях безумных поэтов,

мореплавателей и прозрачных художников со струящейся в них, как свет, голубой кровью, без интриги, без какого бы то ни было внятного действия, но с тонким и точным описанием оттенков подобной любви и подобного рода безумия; эти книги точного слова, где нет ни единого авторского комментария, ни намека на положительную или отрицательную оценку мыслей и поступков персонажей или пороков одряхлевшей цивилизации и давшей трещину внутренней империи, – романы эти совершенно покорили меня. «Не бойся, ничего не бойся, – сладко пел голос в ушах, – ты правильно держишь курс...» (*Голубая кровь*, 1996).

¹ Маруся Климова. *Белокурые бестии* (СПб.: Издательство «СЕТИ», 2001), с. 121.

² Виктор Ерофеев. «Путешествие Селина на край ночи», *Селин в России* (СПб.: Издательство «Общество друзей Л.-Ф. Селина», 2000), с. 88.