

12. Маланюк Є. Наступ мікробів // Книга спостережень. Проза. – Торонто: Накладом вид-ва “Гомін України”, 1962. – С. 157–164.
13. Маланюк Є. Поезія і вірші // Книга спостережень. Проза. – Торонто : Накладом вид-ва “Гомін України”, 1962. – С. 136–156.
14. Маланюк Є. Творчість і національність // Книга спостережень. Проза. Т.2. – Торонто : Накладом вид-ва “Гомін України”, 1966. – С. 21–38.
15. Маланюк Є. Ф.К. Шальда // Книга спостережень. Проза. Т.2. – Торонто : Накладом вид-ва “Гомін України”, 1966. – С. 9–20.
16. Маланюк Є. Франко незнаний // Книга спостережень. Проза. – Торонто : Накладом вид-ва “Гомін України”, 1962. – С. 81–90.
17. Павличко Д. Знати Святослава Гординського // Літературна Україна. – 2007. – 18 січня.
18. Соловьев В. Общий смысл искусства // Соловьев В. Соч.: в 2т. – М.: Изд. полит. литературы, 1990. – Т.2. – С. 392.
19. Шерех Ю. Пан Євген // Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992–2002: з додатками, творами, коментарями, причинками до біографій та іншими документами. – К.: Висока поліця, ВД Факт, 2011. – С. 407–408.

КАНОН ПОГАНОГО СМАКУ В «ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ» ПРОЗІ МАРУСІ КЛІМОВОЇ

Ганна УЛЮРА

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Маруся Клімова будує свою авторську стратегію як елемент ігровий, в межах якої через відхилення ідеології як такої маніфестиється саме ідеологія волі до влади. «Декаданс» маркується авторкою як кітч, «бруд» як стиль, «модернізм» як відкидання постмодернізму, «маргінальність» як актуальність – тобто йдеться власне про творення певного канону поганого смаку. При практиках кітчу в побудові літературної стратегії Маруся Клімової маємо, зрештою, кемп. Це дозволяє їй, стратегії, відбутися як андеграундному типу художньої поведінки й означити протистояння інтенсифікації традицій.

Ключові слова: російська література, Маруся Клімова, кемп.

Маруся Клімова выстраивает свою авторскую стратегию как элемент игровой, в рамках которой благодаря отвержению идеологии как таковой манифестируется в аккурат идеология воли к власти. «Декаданс» писательница обозначает как китч, «грязь» как стиль, «модернизм» как отклонение постмодернизма,

«маргінальність» как актуальнность – в целом речь идет о создании некого канона плохого вкуса. В практиках китча при презентации литературной стратегии Маруси Клімової имеем возможность наблюдать работу кэмпа. Это позволяет ей, стратегии, состояться в качестве андеграундного типа поведения в контексте противостояния интенсификации традиций.

Ключевые слова: русская литература, Маруся Клімова, кэмп.

Marousiya Klimova builds her author's strategy as a game element, and within the boundaries of such strategy, through the rejection of ideology as such, the ideology of the will to power is manifested. “Decadence” is marked by the author as Kitsch, “dirt” as style, “Modernism” as the rejection of postmodernism, “marginality” as topicality – i.e., what is at stake is the establishment of a certain canon of bad taste. With the practices of Kitsch in Marousiya Klimova's literary strategy we get, after all, camp. This allows this strategy to establish itself as an underground type of artistic behaviour and mark the resistance to the intensification of traditions.

Key words: Russian literature, Marousiya Klimova, camp.

И только сейчас он понял: когда они победят, гимном России будет «Мурка». Маруся Клімова. «Домик в Буа-Колом»

Творча діяльність андеграунду як культурного проекту зазвичай не має в межах Великої літератури – тобто в комплексі текстів, що співвідносять з поняттям художнього канону, – легалізованого/легітимного статусу. Точкою відліку для «впливів андеграунду» в контексті новітньої російської літератури можна вважати зміщення акценту з виробництва предметів мистецтва на, власне кажучи, виробництво репутації та канонів: не випадково саму цю галузь пізньорадянської та ранньої пострадянської словесності розглядають в якості нового типу художньої поведінки (що протиставлена інтенсифікації традицій). Оповідочка «Моеї історії російської літератури» Марусі Клімової зауважує: *«Поет, як і будь-який митець, все повинен робити з умислом, інакше і казати нема про що. Тобто, я хочу сказати, що усякий письменник, окрім текстів, завжди є творцем контексту власної творчості, і якщо хтось з будь-кою причиною цього не розуміє, то це виключно його особиста проблема»* [4, с. 97].

Маруся Клімова – псевдонім санкт-петербурзької перекладачки з французької Тетяни Кондратович. Вибір псевдоніма і те, що «симулятивна» його функція всіляко акумулюється авторкою (а слідом за нею і критикою), виявляється важливим компонентом письменницького іміджу Клімової. «Не можу сказати, щоб популярність занадто втомлювала

мене, та інколи вона дістає. Яке щастя, що я маю два прізвища! Люди підходять, зазирають тобі у вічі, просить автографи, але уже завтра вони про тебе забудуть і побіжать за якимсь черговим пушкіним» [4, с. 34], – таким є загальне місце есеїстки письменниці, автобіографізм якої постає в якості послідовного і декларованого прийому. Ольга Славнікова описує створені такою маніфестацією сприйняттєві гратки: «Отож перед нами персонаж, про який ми можемо мати судження, тому що він на видноті. За персонажем ховається власне автор, про когої ми мати судження не можемо, оскільки нічого про нього не знаємо» [8, с. 185]. А у випадку Марусі Клімової йдеться про псевдонім не так про спосіб набуття більшої свободи висловлювання чи про механізм цільового/жанрового «сортування» текстів одного автора (хоча і ці функції псевдоніма тут актуальні), як про спосіб «маркування» читача: голос Клімової-псевдоніма співзвучний голосу її імпліцитного читача. Доброзичлива щодо творчості Клімової петербурзька критикиня Ольга Серебряная відзначає особливу «тупість» репрезентанта, що його моделює Кондратович, і наголошує на тому, що саме зазначена якість надає авторці «можливість пробитися крізь покрови цехових еківоків і політкоректностей та прямо висловити те, що здається розумним» [7, с. 188]. «Маруся Клімова» постає, з одного боку, як маска якщо не юродивої, то ідіотки, що забезпечує жінці, яка пише, бажану – і усіляко акцентовану в такому випадку – дискурсивну свободу (авторка сама охоче звертається до топосу «ідіотка», коли йдеться про характеристику її героїні Марусі – такого собі альтер-его письменниці). З іншого боку, сумнівів в ігровій домінанті тут не має залишитися: «Маруся Клімова» втілює певного карнавалізованого Іншого, є маркером принадлежності потенційного рецепієнта до певної соціальної, інтелектуальної групи. У такий спосіб складаються умови, які дозволяють реалізуватися припущенням Мішеля Фуко про те, що ім'я автора (як власне ім'я) існує на межі дескрипції та десигнації: «Через все це можна було б кінець кінцем прийти до ідеї, що ім'я автора не іде, подібно до власного імені, зсередини певного дискурсу до реального зовнішнього індивіда, який його створив, але воно прагне в певному сенсі за межі тексту, воно їх вирізає, воно проходить вздовж цих розрізів, виявляє спосіб іхнього буття чи хоча б його характеризує» [9, с. 21]. «Маруся Клімова» усвідомлюється як персонаж цілісний, і – що головне – самототожний, вона є певним легалізованим (і таким, який легалізує) посередником між «тою, що пише» і «письменницею», котрому дозволено виступати в якості елітарного автора і водночас акумулювати ідею/ідеологію

масовості. Джерелом псевдоніма Кондратович став популярний міський роман «Мурка». Стиль і тема творів з підписом «Маруся Клімова» марковані в якості однозначно елітарного/маргінального продукту, а письменницький імідж Кондратович спочатку будувався в межах понять «інтелектуалізм» (тут синонімічний «попсовості»), «декаданс» (семантично близький до категорії «кітч») і «аристократизм» (аналогічний «кемпу»). (До прикладу згадаймо журнал «Дантес», що його випускала 1999 року – під час гучного офіційного свідкування пушкінського ювілею – Клімова, фестиваль петербурзького декадансу «Темні ночі» під егідою фундації «Фабрика мрій Марусі Клімової» та громадський рух «Аристократичний вибір Росії», очолований Клімовою).

Між тим, ідентифікувати літературну стратегію цієї авторки в якості виключно елітарної було б не так помилковим, як невичерпним підходом. В одному з інтерв'ю Клімова обурюється у відповідь на питання про свій культурний статус: «Мені часто докоряли маргінальністю, лібертинством, але, як на мене, маргінальність – це комплімент, це слово як квітка, воно дуже гарне і мені самій би кортіло, щоб мене так називали. Проте тут є і другий план – мене намагаються неначе усунути з офіційної культури, з офіційної літератури» [6]. Маргінальність (але не негативно конструовану периферійність) письменниця переживає як актуальність: ослаблення інтересу до раціональної літератури призводить до посилення екзистенціалістського світосприйняття, отже, маргінальність усвідомлюється як категорія, синонімічна тезі про повноту буття. Аналізуючи репрезентації московського концептуалізму, Михайло Берг оперує дещо трансформованим концептом Жоржа Батая «стороння стратегія, спрямована проти однорідності в ім'я нової однорідності» [3, с. 95]. Очевидно, це випадок і Клімової. Руйнація ієархії та розхитування кордонів, які зводяться при конструкції даної літературної стратегії у ранг абсолютної ознаки, мотивовані не розв'язанням проблеми ієархії як такої, а спробою побудувати систему нової супідядності, де на вершину зноситься автор, який втілює «масові почуття» сучасника. Однаке при цьому протиставлення однієї символічної ієархії інший маркується в літературній стратегії Клімової як акт вичерпно ідеологічний: голос «масової людини», озвучений Марусею Клімовою, промовляє не про подолання ієархічного/героїчного у своїй природі, а про відсутність у неї влади. Більше того – через відхилення ідеології як такої маніфестиється саме ідеологія прагнення влади (не випадково час від часу в міркуваннях письменниці випливає ніцшеанська «воля-до-влади»). Звідти означення

надзадачі: «декаданс» маркується авторкою як кітч, «бруд» як стиль, «модернізм» як відкидання постмодернізму, «маргінальність» як актуальність – тобто йдеться, власне, про творення певного канону поганого смаку (чи означення поганого смаку в якості канону). Маємо, зрештою, кемп. Маруся Клімова чітко усвідомлює, що краса належить до типу категорій, що встановлюють ранг та влучно поєднуються з будь-яким супільним ладом. Протиставлення і протистояння «Обивателя» та «Генія» – наскрізний мотив есеїстики Клімової і опорна конструкція її письменницького іміджу. Лише одна ілюстрація з інтерв’ю письменниці: «Література, котра може бути якою завгодно: дурною, жахливою, аморальною, холодною, наївної, примітивною, убогою, безпорадною, вона може лякати, відштовхувати, абсолютно не мати сенсу, розчулити, викликати жалість... – найголовніше, аби вона була по-справжньому попсовою, тобто необивательською....» [5]. У відокремлені «генія» і «письменника» в художньому світі Марусі Клімової (а «письменник» тут завше тотожній «обивателю») геніальность демонструє відчутний присмак нонконформізму, але насамперед жанрового, а уже потім ідеологічного. Митець обирає між, з одного боку, підпорядкуванням вимогам жанру і творенням заздалегідь визначеної літератури (трилеру, бульварного роману, детективу тощо) або – з іншого боку – відбиттям у своїх текстах «повноти буття», підпорядковуючи їх, тексти, не «літературності», а чистому естетизму. Саме вибір на користь «повноти буття» вирізняє генія з-поміж просто письменників. Геніальность не прислуговується спеціальною мовою-маркером, що її має за знаряддя впливу культура обивательська і що її презентацією є література. Отож геніальность проявляється не в творені нових кодів (літературних, ідеологічних тощо), а у принциповій відмові від них. Таким чином, «геній – той, у кого не забракне мужності залишився один на один із вічністю, тобто фактично з нічим, з порожнечею» [4, с. 345]. Перехід від «обивателя» до «генія» – шлях руїнації. Цінним і важливим в такій світобудові є виключно естетизм (тобто краса), а не гуманізм, що намагається його заступити («гра в людину», за визначенням авторки). Саме тут пролягає межа між клімовською «літературою обивательською» і «літературою як порожнечею». «Геній» наразі стає певним способом сприймати і відбивати світ в якості естетичного явища.

Взірцево-показовим текстом Марусі Клімової є документальний (за формальною ознакою) псевдосцієнтичний (за змістом) роман «Моя історія російської літератури». Структура твору підпорядкована не так

перечитуванню класики російської словесності, як творенню певною інтелектуальної біографії авторки. Ретроспективні замальовки, біографічні викладки, факти життя Клімової співвідносяться з долями «переписаних» літераторів та їхніх герой – аж поки повністю не підміняють їх, адже «немає жодного сенсу у спробі відокремити літературу від власного життя» [4, с. 339]. В такому контексті напрочуд актуальною постає проблема жанру (і проблема, скажімо так, жанрової самоусвідомості) «Моєї історії...». Хвилює це питання і саму письменницю-дослідницю: «Інколи я з певним сумом замислююсь про долю своєї книжки, яку я так страдницькі довго пишу. Де? На якій полиці в магазині вона буде лежати? Поруч із романами її не покладеш – який це роман! А зараз романи – самий ходовий жанр, та на жаль... I серед літературознавчих книжок я її не уявляю: студентам її навряд порадять, та і літературознавці можуть протестувати. Що це за одне до них підклади, до їхніх фундаментальних досліджень у галузі гуманітарного знання?!» [4, с. 202–203]. Жанровим авантекстом книги Клімової називають (і сама авторка в тому числі) книгу мемуарів Жака Бренера «Моя історія французької літератури». Однаке ефект впізнавання і подвійна ретроспекція, які притаманні мемуарній літературі, у творах Клімової на відміну від тексту Бренера не є самодостатніми величинами. Говорити у випадку «Моєї історії...» доводиться не про втілення мемуарної свідомості (тут: автор дорівнює оповідачеві, оповідач totожний герою), а, очевидно, про втілення свідомості есеїстичної. На доцільність такого підходу вказує передусім позиціонування Клімової-історика літератури не як об’єктивно відстороненого щодо оповіді автора, а максимальна концентрація оповідача на собі (як суб’єкті), а уже через себе – на світові. Але при цьому світ у «Моїй історії...» постає як аналіз безпосереднього досвіду автора, котрий покладається у своїх спостереженнях лише на прямі враження суб’єкта, що пише. Формальні ознаки есе у випадку «Моєї історії...» залежать від домінуючої міфологізації авторства (звідси і концептуальність, і презентація образної семантики в якості метафори внутрішнього світу «суб’єкта, що осмислює», і схильність до парадоксів). Авторка (оповідачка і головна геройня) книжки – акцентована одиначка, яка, відсторонившись від описаного «культурного процесу», репрезентує себе як зону перетину «відносних» (в значені ідентифікаційних, ідеологічних) зв’язків, що мають втілити цілісність світосприйняття. Йдеться про домінанту особистісного досвіду самоусвідомлення; і у такий спосіб жанр і дискурс «історико-літературного»

роману Клімової визначає, умовно кажучи, авторська стратегія міфотворчості. Показовим тут є поняття «Великий стиль», котрим охоче оперує і яке вельми прискіпливо реінтерпретує Маруся Клімова [2]. Великий стиль для Клімової виявляється метафорою культурного відтворення: починаючи від ідеї «будівництва світлого майбутнього» до конкретного заснування Літінститутів (як прикладу переведення естетичного у галузь прагматичного) і аж до повсякчасного примату масових видів мистецтва. *«Точніше, я б навіть так сказала: мистецтво – це метафора людського життя. І якщо хтось сприймає своє життя як виробництво, а себе за участника якогось будівництва чи там колгоспника, то маю його розчарувати – він дуже помиляється»* [4, с. 260]. У протистоянні Великому стилю Клімова актуалізує ніцшеанську волю-до-влади, в межах якої література є «селінівськими трьома крапками», тобто предметом свідомо не пізнаваним, що право на його «усвідомлення» має тільки той автор, який визнає його, предмета, принципову неусвідомленість (в цьому, зокрема, полягає парадоксальність авторського мислення, що втілилася в «Моїй історії...»).

«Переписування» Клімовою російської класики є винесенням за дужки будь-якого зовнішнього щодо естетики ідеалу, більше того – на переосмислення самої категорії естетичного. Авторка свідомо акцентує на поверненні до до-просвітницької першості тіла і безпосередніх відчуттів як факторів естетичного. Де(кон)струкція «офіційного» канону російської літератури підпорядкована у творі Клімової очевидному виступу проти влади, а правильніше – означена як крок на шляху до перерозподілу влади (та культури як міфології влади зокрема). Щодо цього «Моя історія...» формує певний досвід, як сполучити вичерпний опис предмета дослідження при безпосередній його присутності (ця історія літератури пишеться зсередини, людиною літератури, яка завзято відкидає свій «історизм») з послідовним аналізом семантики предмета дослідження, який витісняє його, предмет, в сліпу зону опису. Далі вказові фінальні міркування Клімової про порожнечу і неіснування/неможливість існування літератури в якості категорії естетичної. «Порожнеча» Клімової на перший погляд є синонімічною «Просвітленню», але ця подібність носить поверховий характер. Точніше було б визначити «порожнечу» як фактор самодостатності: тяжіюча (само)цінність, тобто певна ідеологічна стерильність таких персонажів, як Елочки Людожерка, чеховська Стрибуха або Данtes, постає в якості системної ознаки їхньої

анти-літературності (і тої самої бажаної естетичності). А отже, «*справжній естет все ж таки мусить будувати тяжіння не так до краси, як ... до пустоти*» [4, с. 350]. «Жанрова» підміна очевидна: предмет дослідження (тут правомірне говорити і про предмет письма, якщо орієнтуватися на розмежування письма романного і письма естетичного) перетворюється на основне поняття дослідження та водночас на спосіб письма. Літературний процес, за Клімовою, звертається до вивчення самого себе, з об'єкта авторської стратегії спостереження переходить у суб'єкт дії. Звідси: епатаж як основа і наслідок авторської стратегії письменниці співвідноситься не так з об'єктами «дослідження», як з ситуацією «прозрілого читача» – провокація розрахована на тих, хто не бачить іншого способу сприйняття мистецтва, окрім ідеологічного його відтворення.

«Живе міфом про себе і творить себе як міф» [1], – представляє Маруся Клімову оглядач електронного часопису «Приём». При формуванні літературної стратегії Клімової йдеться, власне кажучи, про визначення кордонів між процесами/презентаціями міфотворчості і міфоборства (якщо під останніми розуміти певний вихід за межі нормативної культури). Відторгнення (від) сучасної культурної ситуації мислиться і мотивається Клімовою в якості привілею краси як влади. Однаке говорити тут слід не про щось на кшталт Вайльдовської естетики (яка, як відомо, вища за етику), а про те, що питання взаємного регулювання цих двох категорій – етичного та естетичного – знімається в принципі (і насамперед щодо ієархії як концепту і концептуалізації). Манірність та епатаж, які закономірно актуалізуються за таких умов і проявляють себе, окрім іншого, в нарочитій орієнтації авторської стратегії на «Я», є, зрештою, умовою обов'язкової подвійної інтерпретації. Іронічно-дотепне трактування призначене для «втасмничених» і є фактором ідентифікації групи та в групі, а супутнє безособово-ідеологічне прочитання – для «мас», напружена увага яких натомість і формує групу. Клімова встановлює чітку дистанцію, з одного боку, з текстом канонічним, з іншого – з масовою літературою. Очевидно значущим (чит.: маркованим як естетичний) постає в такій ситуації певне контролюване порушення норми. Далі в цю роль в літературній стратегії Клімової відіграє, передусім, суб'ективизація тем і персонажів, обігравання і демонстрація тем суб'ективності: казус оформлюється тут як думка, цитата – як засіб полеміки і пародії водночас.

ЛІТЕРАТУРА

1. «Я подписывала серьёзные материалы – “Татьяна Кондратович”, а игривые – “Маруся Климова”» / Беседовала Елена Пикунова // Электронный журнал «Прием». – 2000. – Август. – <http://www.priem.ru/priem/082000/gavtora.htm>.
2. Аствацатуров А. Ностальгия по Большому Стилю // Топос. – 2004. – 19 октября. – <http://www.topos.ru/article/2910>.
3. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 357 с.
4. Климова М. Моя история русской литературы. – СПб.: Гуманитарная академия, 2004. – 352 с.
5. Маруся Климова: «Литература должна быть по-настоящему “попсовой”!» // Книжная витрина. – 2005. – 14 марта.
6. 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>.
7. Серебряная О. Опыт подражательной рецензии // Октябрь. – 2005. – № 2. – С. 185–189.
8. Славникова О. Псевдонимы и псевдонимки // Октябрь. – 2001. – № 1. – С. 180–185.
9. Фуко М. Что такое автор? // М. Фуко Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996. – С. 10–44.

ВІД ПІФА ДО АКТАРИСА : ФОРМУВАННЯ СМАКІВ ПОКОЛІННЯ

Валентина ФЕСЕНКО

Київський національний лінгвістичний університет

Стаття «Від Піфа до Актариса: формування смаків покоління» спирається на роботи французьких соціологів П. Бурдье та Б. Лайра, які впровадили в літературознавство поняття літературних полів, літератури як культурного продукта. В історії розвитку жанру коміксу і, зокрема, манга, простежується формування нового габітусу, актуалізація нових схем мислення, ствердження нових смаків покоління 80-х років.

Ключові слова: смак покоління, літературне поле, манга, комікс.

Статья «От Пифа к Актарису: формирование вкусов поколения» исходит из работ французских социологов П. Бурдье и Б. Лайра, которые ввели в научный обиход понятия литературного поля, литературы как культурного продукта. В истории развития жанра комикса, и, в особенности, манга, наблюдается формирование нового габитуса, формирование новых схем мышления, утверждение новых вкусов поколения 80-х годов.

Ключевые понятия: вкус поколения, литературное поле, манга, комикс.

The paper “From Pif to Actaris: Shaping Generation Tastes” is based on the writings by French sociologists P. Bourdieu and B. Lahire who introduced into literary studies the notions of literary fields and literature as a cultural product. The history of the comic strips genre, particularly, manga, features the shaping of new habitus, actualization of new mental schemes, and assertion of new tastes characteristic of the 1980s.

Key words: generation tastes, literary field, manga, comic strip.

Проблема смаків у літературі може розглядатися як у плані естетичному, так і в плані історико-культурному. Соціологічний аспект формування смаків нас цікавить з точки зору конституовання літературного поля, де формуються і функціонують смаки покоління, які визначають обриси масової культури. Проблеми соціального конструювання смаків були опрацьовані представником школи генетичного структурализму, французом П. Бурдье. У 1979 р. він видав велику роботу «Дистинкція», де розглянув як проблеми гомології соціального простору і класових смаків, так і провідні соціальні культурні практики, на основі чого визначив домінуючі для цього зламного історичного періоду класові смаки і стилі життя [2].

П. Бурдье вважає, що доміантний клас намагається утримати свої позиції через стратегію дистинкції (відмінностей, виокремлення), визначаючи і нав'язуючи для всього суспільства легітимну культуру і уявлення про хороший смак Гра дистинкціями дозволяє доміантному класу закріпляти свою ідентичність і легітимізувати певне бачення соціального світу. В залежності від якості і структури культурного капіталу П. Бурдье виокремлює в доміантному класі дві фракції: **економічний капітал** – група старої буржуазії керівники великих підприємств, торгівлі і виробництва і **молода буржуазія** – великі боси приватного сектору. Аскеза першої підгрупи протистоїть гедоністській моралі споживання другої підгрупи, оскільки там частина культурного капіталу більша. Друга фракція має **культурного капіталу** більше, ніж економічного. Це інтелектуали, інженери, викладачі. На основі такої класифікації Бурдье виокремлює два стилі життя. Смак люксу для першої