

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

БЛАГОВЕЩЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

С. П. Орбий

**«БЕСКОНЕЧНЫЙ ТУПИК» ДМИТРИЯ ГАЛКОВСКОГО:
СТРУКТУРА, ИДЕОЛОГИЯ, КОНТЕКСТ**



ImWerdenVerlag
Благовещенск — München
2010

ББК 83. 3
О-69

Печатается по решению
редакционно-издательского
совета Благовещенского
государственного
педагогического университета

Оробий, С.П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст / С. П. Оробий. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2010. – 224 с.

Монография посвящена комплексному описанию скандального романа-комментария Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик». Предметом исследования становится мировоззрение писателя, рассмотренное в контексте культуры XIX-XX вв., а также художественная структура и идеология его главного произведения. В книге делается попытка опровергнуть расхожие мифы о Галковском, рисующие его маргиналом и провокатором, и представить его ярким художником, воодушевляемым глубокими интеллектуальными поисками.

Рецензенты

*доктор филологических наук, профессор А.А. Забияко
(АмГУ, Благовещенск)*

*доктор филологических наук, профессор С.И. Красовская
(БГПУ, Благовещенск)*

ISBN 978-5-8331-0202-2

© Оробий С.П., 2010
© Издательство БГПУ, 2010

© <http://imwerden.de> — некоммерческое электронное издание, 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
-----------------------	---

Глава I. «БЕСКОНЕЧНЫЙ ТУПИК» В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ: ПОПЫТКА РАЗГЕРМЕТИЗАЦИИ	18
1.1. «Бесконечный тупик» и идеологический дискурс русской литературы: генеалогия провокации.....	18
1.1.1. «Житие» протопопы Аввакума и «Бесконечный тупик»: общность моделей поведения и моделей текста.....	18
1.1.2. «Философические письма» П.Я. Чаадаева, «Былое и думы» А.И. Герцена и «Бесконечный тупик» Галковского как жанровые модели идеологического дискурса.....	23
1.1.3. Персональная модель Ф.М. Достоевского и её влияние на жанровое самосознание Галковского.....	33
1.1.4. Идеологический дискурс А.И. Солженицына как синтез исторического знания и художественного сознания.....	40
1.2. Философский дискурс и его проникновение в жанровую структуру «Бесконечного тупика».....	59
1.2.1. Персональная жанровая модель В.В. Розанова.....	59
1.2.2. Филологическая проза В.Б. Шкловского как этап становления метапоэтики.....	69

1.3. Художественный дискурс: философская жанровая генерализация.....	75
1.3.1. Модернистский гипертекст XX века и характер его воплощения в «Бесконечном тупике»	75
1.3.2. «Пушкинский Дом» и «Бесконечный тупик»: комментарий как модернизация классического романа.....	87
1.3.3. Метанарратив В.В. Набокова и «Бесконечный тупик»: традиция как острaнённость.....	96

Глава II. ЖАНРОВАЯ ИДЕОЛОГИЯ «БЕСКОНЕЧНОГО ТУПИКА»: ОТ КАНОНА К ПАРАДОКСУ И ОБРАТНО.....

109

2.1. Жанровая авторефлексия в «Бесконечном тупике».....	109
2.2. «Романное» мышление и его жанровые воплощения в «Бесконечном тупике».....	136
2.2.1. Биографический план содержания и романная модель мира.....	136
2.2.2. Романная модель мира «Бесконечного тупика»: культурфилософская и мифопоэтическая проблематика.....	151
2.2.2.1. Мифопоэтика как составляющая романной модели мира «Бесконечного тупика»	151
2.2.2.2. Культурфилософская проблематика «Бесконечного тупика» и её жанровое воплощение.....	167

2.2.3. Метароманная поэтика «Бесконечного тупика»: кризис жанра и смена парадигм.....	187
2.3. Поэтика модальности в жанровой структуре «Бесконечного тупика» как её организующее начало.....	195
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	222

ВВЕДЕНИЕ

Эта работа – отражение авторской системы взглядов относительно поэтики произведения Д.Е. Галковского «Бесконечный тупик», его художественной идеологии и историко-культурного контекста.

Такой выбор обусловлен не просто желанием переместить маргинальный текст в центр литературной галактики, хотя его периферийный статус действительно кажется несправедливым. Прежде всего, достаточно необычна судьба этого произведения. Его автор, Дмитрий Евгеньевич Галковский, философ, писатель, родился в 1960 году в Москве. В 1980 году поступил на философский факультет МГУ. Специализировался на кафедре истории зарубежной философии. После окончания университета был вынужден сменить целый ряд профессий. С конца 80-х годов активно проявляет себя как публицист. «Бесконечный тупик» пишется Галковским в 1985-1988 годах. Завершив его в период крушения советской идеологии, когда выходят в свет «Москва – Петушки», «Пушкинский Дом», «Школа для дураков», открыто в легальной печати звучат имена ранее запрещённых авторов (Венедикта Ерофеева, Саши Соколова, Владимира Сорокина), писатель намеренно дистанцировался от общего историко-литературного процесса, хотя позднее исследователи определили место его книги именно в ряду названных сочинений. «Бесконечный тупик» оригинален по форме: произведение строится как система примечаний нескольких порядков к небольшому тексту, посвящённому философу Розанову. Выглядит это в виде фрагментов объёмом, как правило, не более страницы: фрагменты текста автора или цитаты из какого-либо русского писателя или философа; далее может идти комментарий к этому фрагменту; далее комментарий к комментарию; потом полифонически контрастный фрагмент собственного текста или другая цитата. Порядок чтения примечаний не закреплён, каждое представляет вполне законченный смысловой фрагмент, мини-эссе. Автор, начав говорить о Розанове, постепенно расширяет сферу своего

внимания до разговора о себе, своём отце, смысле русской литературы и истории в целом.

Корпус примечаний не только велик (по объёму он примерно равен «Улиссу» Джойса), но и чрезвычайно разнопланов по своей художественно-философской идеологии. Это предопределило особенности публикации и характер восприятия произведения широким читателем. Дело в том, что «Бесконечный тупик» фрагментарно публиковался в 1993-1994 годах в самых различных по идеологической направленности периодических изданиях. При этом каждый журнал, пользуясь идейно-тематической широтой произведения, заимствовал наиболее подходящие в конъюнктурном отношении отрывки. Так, первый выпуск журнала «Логос» опубликовал в 1991 году фрагменты, посвящённые обрисовке личности и философии Соловьёва; «Новый мир» печатал биографические фрагменты, связанные с детством автора-героя и его взаимоотношениями с отцом; «Наш современник» – «юдофобские» и иные «великодержавные» размышления героя-автора. Отдельное издание «Бесконечного тупика» вышло в 1997 году в издательстве «Самиздат» чрезвычайно малым тиражом и осталось незамеченным в литературной жизни. В результате произведение обрело славу типичного постмодернистского палимпсеста, именно так оно априорно понимается подавляющим большинством современных критиков и исследователей.

Почему актуально обращаться к произведению Галковского спустя двадцать лет после его написания? Сегодня идеологические оковы уже не сковывают художественное мышление писателей, поэтому варианты решения эстетических задач оказываются самыми разнообразными: от утончённо-иронических «виньеток» А. К. Жолковского до «бесовских текстур» В. Г. Сорокина. Широкий диапазон авторских решений свидетельствует о характерном плюрализме индивидуальных представлений и не может не радовать своим многообразием. И всё же попытки зрелой, целостной художественной картины мира во многом остаются литературной утопией как для читателей, так и, по-видимому, для самих писателей. Тем ценнее

выглядят отдельные интеллектуальные опыты такого рода, тем актуальнее представляется непредвзятое внимание к ним. К их числу правомерно отнести и «Бесконечный тупик». В ряду писателей, ставящих своей целью понять феномен русской истории и литературы (исключая тех, кто движим целью справиться по отечественной словесности «поминки»), Галковский явно выделяется широтой историко-культурного охвата, остротой поднимаемых проблем национального бытия и провокативностью задаваемых русскому сознанию вопросов. Поэтому кажется актуальным более последовательно подойти к поиску истинного места этого произведения в историко-литературном процессе, а также определить не только степень новаторства предпринятого Галковским эксперимента, но, что важнее, степень его укоренённости в традиции отечественной словесности.

Несмотря на значительный резонанс, вызванный фрагментарными журнальными публикациями произведения в 1992-1994 гг., объектом системного анализа литературоведов сложная культурфилософская концепция Галковского и неоднозначная жанровая форма её воплощения до настоящего времени не становились: не ставилось вопроса ни о специфике представленной автором модели мира, ни о культурном контексте «Бесконечного тупика», ни об общетеоретических основаниях. Можно предположить, что исследовательская заинтересованность нивелировалась общепринятым отношением Галковского к типичным представителям отечественного постмодернизма. Между тем сама формулировка и попытки решения обозначенных вопросов не ограничены лишь рамками заинтересованности этим произведением. Напротив, они позволяют обозначить более широкие, более актуальные проблемы. Чем объясняется тот факт, что, несмотря на всю нестандартность авторского замысла, «Бесконечный тупик» оказывается маргинальным явлением даже в разнородном корпусе текстов 1980-1990 гг. и фактически игнорируется

современными историками литературы¹? Каковы общекультурные причины появления столь странных «белых пятен» в истории литературы и критике²? Не слишком ли «Бесконечный тупик» выбивается в силу своей художественной самобытности из тех постмодернистских рамок, куда стремились «втиснуть» его исследователи³? Не является ли такое несовпадение весьма значимым и не побуждает ли скорректировать «канон» современного литературного процесса с существенной поправкой на доселе игнорируемое, но никуда не исчезнувшее произведение Галковского? Наконец,

¹ К убеждённым маргиналам относит Галковского С. Чупринин, рассматривающий маргинальность как одну из важных характеристик современного литературного процесса (Чупринин, С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М., 2007. С. 291; Чупринин, С. Нулевые годы: ориентация на местности // Знамя. 2003. № 1). В некоторых случаях факт неоднозначного поведения писателя оказывается для исследователей, по-видимому, куда более значимым, чем его творчество: так, Т.М. Колядич в своём учебном пособии по русской прозе конца XX века упоминает имя Галковского только в связи с фактом отказа писателя от Антибукеровской премии 1997 года (Русская проза конца XX века / Под ред. Т.М. Колядич. М., 2005. С. 401). Между тем, не менее эпатажным Сорокину и Пелевину в этом учебном пособии посвящены монографические главы.

² Заметим, что литературоведение последних лет всё чаще обращается к проблеме расширения границ академической науки и осознаёт необходимость включения в её контекст ранее игнорировавшихся имён. См., например, материалы международной конференции «Современная русская литература: за пределами академических дисциплин?», опубликованные в журнале «Новое литературное обозрение» в № 89 за 2008 год и более раннюю работу: Жолковский А.К. К переосмыслению канона: советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе // Новое литературное обозрение. 1998. № 29. С. 55-68.

³ Большинство работ 1990-2000-х годов, в которых так или иначе затронут «феномен Галковского» (статьи Т. Касаткиной, М. Бутова, Е. Иваницкой, В. Руднева, монографии И. Скоропановой, Г. Нефагиной, В. Руднева, С. Тиминой), лежит в русле именно такого понимания места писателя в современном литературном процессе.

«Бесконечный тупик» интересен и с точки зрения вопроса о закономерностях индивидуально-авторской эволюции, как, вероятно, самый выдающийся по широте художественного осмысления в отечественной словесности литературный дебют, а его создатель – как один из самых необычных представителей категории «авторов одного произведения»⁴.

Как видим, сам факт включения произведения Галковского в сферу филологической рефлексии обозначает весьма широкое проблемное поле. Анализ же художественной природы «Бесконечного тупика» сквозь призму основополагающих категорий поэтики, категорий жанра, стиля, метода, позволяет сформировать целостное представление о его структуре и идеологии посредством рассмотрения воплощаемой автором модели мира. Поскольку речь идёт об интеллектуальном опыте столь же характерном для своего времени, сколь и вполне самобытном, и вдобавок наиболее масштабном в русской словесности конца XX века, то данный анализ становится и попыткой на новом уровне обратиться к насущным проблемам художественного миромоделирования в литературе данного периода.

В силу этого, обращаясь к проблеме модели мира «Бесконечного тупика», невозможно отвлечься от вопроса о том историко-литературном контексте, в котором появилось это произведение и который закономерным образом способствовал его появлению. В отличие и даже в противоположность произведениям В. Пелевина, В. Сорокина, Д. Пригова, в 1990-х годах возводившихся едва ли не к философской традиции отечественной культуры, «Бесконечный тупик» Галковского и

⁴ Творчество Галковского 1990-х годов представлено, главным образом, публицистикой, а также «малой прозой» – серией так называемых «святочных рассказов», весьма интересных как по форме, так и по художественной идеологии. Вместе с тем, «автором одного произведения», причём довольно скоро забытого, Галковский выступает всё же поневоле – начиная с 1993 года его публицистические выступления фактически бойкотировались отечественной прессой.

поныне считается типично постмодернистским произведением, громкая слава которого вызвана редким сочетанием недюжинной интеллектуальной подготовки автора и его склонности к эпатажу. Относительная прочность занимаемого им положения в посвящённых современной литературе работах обусловлена устойчивым представлением о постмодернистских истоках творчества писателя. Так, И.С. Скоропанова характеризует «Бесконечный тупик» как «самый масштабный в русской культуре наших дней охват кардинальных проблем постсовременности», добавляя при этом, что произведение Галковского «в единственном числе представляет лирико-постфилософский постмодернизм»⁵. И.В. Кондаков называет «Бесконечный тупик» «характернейшим литературно-философским и публицистическим явлением» отечественного постмодерна⁶. В.П. Руднев готов причислить произведение Галковского к «ключевым текстам» культуры XX века; его оригинальная характеристика «Бесконечного тупика» опирается, однако, на общепринятое допущение о постмодернистской природе произведения⁷. В контексте отечественного постмодерна рассматривают творчество писателя авторы современных учебных пособий по русской прозе конца XX века С.И. Тимина и Г.Л. Нефагина⁸. В тех же случаях, когда исследователи стремятся обозначить сложность художественного феномена Галковского и историко-литературного

⁵ Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000. С. 465.

⁶ Кондаков, И.В. Культурология: история культуры России: Курс лекций. М., 2003. С. 442.

⁷ Руднев, В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 32-36. См. и более раннюю рецензию исследователя на «Бесконечный тупик»: Руднев, В.П. Философия русского литературного языка в «Бесконечном тупике» Д.Е. Галковского // Логос. 1993. № 4. С. 297-308.

⁸ Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.) / С.И. Тимина, В.Е. Васильев, О.Ю. Воронина и др. СПб., 2005. С. 64-85; Нефагина, Г.Л. Русская проза конца XX века. М., 2005. С. 262-264.

процесса в целом, характеристика приобретает некоторую двусмысленность: так, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий в своём учебном пособии по современной русской литературе одновременно относят автора «Бесконечного тупика» и к представителям постмодернизма, и к представителям пост-реализма⁹.

Все эти оценки, будучи зачастую достаточно высокими, неизбежно вращаются вокруг одной ценностной системы – постмодернистской. Таким образом, сила неизбежных историко-культурных aberrаций, которые наличествовали в работах 1990-х годов и объяснялись, возможно, отсутствием необходимой культурной дистанции, по отношению к Галковскому продолжает действовать и поныне¹⁰. Попытки вписать имя Галковского в дискурс национального самосознания, избегая при этом постмодернистских формулировок и клише, редки и скорее служат исключением, подтверждающим правило¹¹.

⁹ Лейдерман, Н.Л. и Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: В 2 т. Т. 2: 1968-1990. М., 2003. С. 424, 593-594.

¹⁰ В начале 2000-х годов критика вновь обратила внимание на Галковского в связи с публикацией подготовленной им антологии советской поэзии «Уткоречь» и сборника публицистических статей «Пропаганда» (см.: Кузнецова, А. Общее место эпохи // Знамя. 2003. № 1. С. 222-225; Кублановский, Ю. В советском поэтическом зоопарке // Новый мир. 2002. № 7. С. 176-180; Василевский, А. Попутные соображения // Новый мир. 2002. № 7. С. 180-184; Латынина, А. Десять лет спустя // Новый мир. 2004. № 4. С. 185-194). Характерно, что авторы современных интеллектуальных обзоров всё чаще воспринимают Галковского скорее как деятеля виртуальной среды, чем участника реального литературного процесса (см.: Губайловский, В. WWW-обозрение. «Личная страница»: сайты Александра Левина и Дмитрия Галковского // Новый мир. 2002. № 5. С. 212-216; Губайловский, В. WWW-обозрение. Сетевая игра «Galaxy PLUS» и сценарий Дмитрия Галковского «Друг Утят» // Новый мир. 2002. № 11. С. 208-212).

¹¹ К таким работам можно отнести: Кожин, В.В. История Руси и русского Слова (Опыт беспристрастного исследования). М., 1999.

Задача настоящего исследования сложнее. Она состоит в том, чтобы установить историко-культурную соотнесённость и типологические особенности феномена «Бесконечного тупика», определить степень обусловленности этого произведения характером развития предшествующей русской культуры, а не только ближайшего постмодернистского контекста. Такой подход не столько противоречит устоявшейся точке зрения на «Бесконечный тупик», сколько позволяет уточнить её, обозначить во всей контекстуальной и типологической соразмерности.

Кроме того, проблема заключается не только в своеобразии этого художественного явления, но и в характере установленной для него литературной позиции. В последние годы феномен постмодернизма обрёл противоречащую его природе академическую оформленность: появились солидные отечественные обзоры по западным теориям постмодернизма¹², словари и энциклопедии, включившие в себя статьи по основным терминам и именам¹³. Исследования отечественного

С. 214; Чупринин, С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М., 2007. С. 67-69, 291-293, 500-502, 531-534.

¹² См.: Зыбайлов, Л.К., Шапинский, В.А. Постмодернизм. М., 1993; Маньковская, Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1994; Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000; Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.

¹³ См.: Ильин, И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. М., 2001; Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Мн., 2001; История философии: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов. Мн.: 2002; Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Мн., 1998; Руднев, В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997; Современная западная философия: Словарь. М., 1998; Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2 т. СПб., 1998; Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины / Науч. ред. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. М., 1996;

материала к настоящему времени представлены целым рядом монографий¹⁴ и многочисленными статьями научного и публицистического характера. Однако если западно-европейский постмодернизм уже успел, говоря известной формулировкой Лесли Фидлера, «пересечь границы и засыпать рвы», то постмодернизм отечественный по-прежнему остаётся культурно-историческим явлением с размытыми хронологическими границами, нечёткими эстетическими ориентирами и сильной зависимостью от зарубежных традиций. Это вынуждены признавать и сами исследователи этого художественного направления. Представляется, что анализ «Бесконечного тупика» (автору которого приписывается право изобретения постмодернизма «в одиночку»¹⁵) позволит не только по-иному взглянуть на сам тип художественного сознания Галковского, но и поставить вопрос о культурно-исторической соразмерности и специфике русского постмодернизма в целом.

Объектом дальнейшего рассмотрения будет не только «Бесконечный тупик» как самостоятельный феномен, но и сам процесс рецепции Галковским творчества литературных предшественников. Исследование функционирования традиций в «Бесконечном тупике», при всей видимой пестроте картины (от набоковских реминисценций до сближений с розановским нарративом), на самом деле свидетельствует о чётких критериях

Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. М., 2003.

¹⁴ Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997; Курицын, В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000; Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000; Глинтершик, Р. Современные русские писатели-постмодернисты: очерки новейшей русской литературы. Каунас, 2000; Эпштейн, М.Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005; Липовецкий, М.Н. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М., 2008.

¹⁵ Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000. С. 442.

авторского отбора. Такой отбор мотивируется как философскими взглядами, так и присущими Галковскому эстетическими вкусами. При всей художественной самостоятельности Галковского как писателя его творчество теснейше связано с русской классической литературой и с мировой литературой XX столетия. Поэтому при сопоставительном анализе материалом исследования становятся как отдельные произведения русских и зарубежных писателей XIX-XX вв., так и дискурсивные направления в целом (например, реалистический дискурс XIX столетия, постмодернистский дискурс в его западно-европейском изводе), позволяющие определить более широкие историко-литературные тенденции.

Таким образом, в настоящей работе главное произведение Галковского не только изучено как самостоятельный феномен, но и вписано в определённую систему литературных координат, обозначено в качестве неотъемлемого и закономерного элемента отечественной культуры.

Кажется важным заметить, что «Бесконечный тупик» рассматривается в его системной полноте, то есть как произведение, включающее все три части. Важность этой оговорки становится понятной, если иметь в виду специфику изданий этого произведения, доходившего до читателя фрагментарно, не в полном объёме. Эти обстоятельства, безусловно, не могли не сказаться на адекватности понимания произведения как простыми читателями, так и профессиональными критиками и литературоведами. Анализируя «Бесконечный тупик» в его полном объёме (это позволяет сделать третье издание 2008 года), мы тем самым получаем возможность гораздо ближе приблизиться к изначальному замыслу автора и тем самым избежать заблуждений, касающихся аутентичности анализируемого текста.

Литературно-философская насыщенность произведения Галковского, необходимость его интерпретации и стремление к целостному освоению предопределило использование междисциплинарного подхода, сочетания литературоведческого анализа с идеографическим (тематическим) принципом.

Используемый в исследовании подход может быть назван аналитическим, поскольку представляет собой синтез аналитических концепций анализа текста, разработанных в XX веке: структурная поэтика и мотивный анализ; аналитическая психология в широком смысле (от психоанализа З. Фрейда до учения К. Юнга о коллективном бессознательном); философия языка Л. Витгенштейна; философская поэтика М.М. Бахтина. Важное значение для адекватного прочтения «Бесконечного тупика» имеет привлечение работ В.Б. Шкловского, В.Я. Проппа, Ю.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Е.М. Мелетинского, Б.М. Гаспарова, А.К. Жолковского, М.Н. Эпштейна.

Книга, представляемая читателю, построена в виде закручивающейся спирали; последняя, если угодно, в определённом смысле может служить символом восприятия созданной Галковским модели мира. В первой главе, которая называется «"Бесконечный тупик" в историко-культурном контексте: попытка разгерметизации» рассмотрен интертекстуальный план «Бесконечного тупика» в его различных дискурсивных воплощениях. Имея в виду принципиальный культурный нарциссизм Галковского и его специфическую закрытость от современных культурных форм, разрабатываемая в этой главе герменевтическая практика представляет собой скорее «разгерметизацию» художественного мира писателя навстречу очевидному многообразию историко-литературных и философских аналогий. Сфокусированные в интертекстуальном пространстве «Бесконечного тупика» тенденции и закономерности метатекста русской культуры обуславливают жанрово-стилистическое новаторство, анализу которого посвящена вторая глава «Жанровая идеология "Бесконечного тупика": от канона к парадоксу и обратно». В ней доказывается, что, вопреки распространённой мысли исследователей о принципиальной хаотичности и бессвязности художественной идеологии произведения, за обманчиво «безответственной» формой романа-комментария кроется сложный жанровый синтез. Но для того, чтобы адекватно его

реконструировать, следует принимать во внимание необходимость взаимодополняющих характеристик, стереоскопичного описания. Анализ жанровой природы «Бесконечного тупика» позволяет раскрыть тип художественного сознания писателя и проблематизировать означенный постмодернистский статус Галковского; останавливаясь же на проблеме художественного метода, мы вновь осуществляем переход от поэтики конкретного произведения к обобщающим положениям, касающихся характера русского постмодерна в целом. Тем самым доказывается мысль о характерной репрезентативности «Бесконечного тупика» с точки зрения современного литературного сознания со всеми его противоречиями и сложностями.

Автор искренне благодарен своему научному руководителю – Александру Васильевичу Урманову, за проявленное доверие и поддержку. На разных этапах работы её читателями были также В.В. Гуськов, А.А. Забияко, С.И. Красовская, В.Г. Мехтиев, Т.О. Надёжкина, П.Е. Спиваковский. Н.М. Щедрина, высказавшие немало полезных советов и замечаний, за что автор им очень признателен.

Глава I.
«БЕСКОНЕЧНЫЙ ТУПИК»
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ:
ПОПЫТКА РАЗГЕРМЕТИЗАЦИИ

**1.1. «Бесконечный тупик» и идеологический дискурс
русской литературы: генеалогия провокации**

***1.1.1. «Житие» протопопа Аввакума и «Бесконечный тупик»:
общность моделей поведения и моделей текста***

Для всякого историко-литературного исследования выявление этапов развития описываемого ею процесса составляет ключевую проблему, ведь литературный процесс любого временного отрезка сложен и многосторонен. Специфика «Бесконечного тупика» в том, что его автор сам пытается воспроизвести линию эволюции русской культуры, создаёт некий её нарратив, причём его попытка может быть оценена как новаторская с точки зрения того, как именно, по мысли Галковского, развивалась вся русская культура: «В России историю заменила литература. До сих пор в нашей стране не написана история XIX века. Такой книги нет. <...> Зато изданы полные собрания сочинений и писем нескольких десятков писателей. Толстого в 90 томах издали. Это больше, чем весь Брокгауз, – самая объёмистая русская энциклопедия. И если бы хоть там что-нибудь. <...> Иногда кажется: а была ли Россия? может быть, никакой России и не было?» (I, 249)¹⁶. В силу такого понимания из всего литературного процесса автор «Бесконечного тупика» особенно выделяет тех писателей, которые, по его мнению, сумели приблизиться к иррациональ-

¹⁶ Здесь и далее текст «Бесконечного тупика» приводится по изданию: Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик: В 2 кн. М., 2008. В круглых скобках после каждой цитаты римскими цифрами обозначен том, арабскими – страницы. Пунктуация автора сохранена. Курсив, за исключением особо оговоренных случаев, принадлежит нам. – С.О.

ному, «словесному» началу русской культуры: «Мне кажется, только три человека в достаточно полной степени воспроизвели, так сказать, "исихастский" характер нашей словесной культуры. Это Достоевский, Розанов и Набоков. (И, конечно, Пушкин, но в неявной форме, как тенденцию. Ведь всё его творчество – это "тенденция", "возможность", хромосома современной культуры)» (II, 1139-1140).

Эта точка зрения представляет собой классический случай «отнесения к ценности», нередкий как в историко-литературной, так и в историко-философской практике. Между тем, представляется возможным установить более последовательную преемственность литературных отношений. Её обеспечивает качество, обуславливающее специфичность анализируемого произведения в целом, – его *рефлексивность*, обращение сознания героя на самое себя, мышление о мышлении. В центре повествования – автобиографический герой Одинокоев, поток его сознания: поскольку герой, по его словам, «должен выступить в виде квинтэссенции национальной идеи, выразить её с максимальной интенсивностью и ясностью» (I, 228), то «Бесконечный тупик» – не только рассказ о собственной судьбе, но форма выражения национального сознания, историко-литературный континуум.

Здесь необходимо задаться вопросом о характере рефлексии русской культуры, о формах её самосознания, с которыми мы можем соотнести дискурс анализируемого произведения. Характер развития отечественной литературы таков, что долгое время формы её рефлексии априорно определялись канонем религиозного сознания. Произведение, в котором идеологический дискурс определяется самостоятельно рефлектирующим мышлением, связано именно с нарушением традиционных миромоделирующих границ, с ревизией существующей жанровой системы. Это «Житие пророка Аввакума» (1672), в котором не только формируется категория самостоятельного автора, но и создаётся особая точка зрения на мир. Памятник древнерусской литературы XVII века как первое явление самостоятельного литературного сознания закладывает

качества идеологического дискурса, которые могут быть названы архетипическими. Неслучайно поэтому элементы «памяти» жанра можно разглядеть и в «Бесконечном тупике», воплощающем не просто современное, но и отчасти уже постсовременное мышление. Реализуя свой замысел в совершенно иных историко-культурных условиях, Галковский, как можно увидеть, выбирает всё же уже существующий путь жанрового развития, восходящий, как кажется, к произведению писателя XVII века. Подобно тому, как Аввакум разомкнул рамки сугубо сакрального жанра жития и ввёл в центр повествования собственное «я», автор «Бесконечного тупика» доводит до предельного уровня распада самый «сакральный» жанр русской литературы XIX-XX веков – классический роман, более того, разрушает его реалистическую конвенцию, «говорит только о себе». Аввакум отбирает лишь самые важные вехи биографии: рождение в семье сельского священника-пьяницы («отец же мой прилежаше пития хмельнова»); первые испытания во время пребывания в Лопатицах и Юрьевце-Повольском; начало борьбы с Никоном и ссылка в Тобольск, а затем в Даурию; возвращение на Русь («...три года ехал из Даур»), пребывание в Москве и подмосковных монастырских темницах и, наконец, лишение сана и последовавшая ссылка в Пустозерск. Характерно заострение внимания читателя на сугубо бытовых, но от этого не менее трагичных эпизодах (падение протопопицы Марковны при переходе через реку, смерть чёрной курочки: «По грехом, в то время везучи на нарте, удавили»). Систему биографических пунктиров чётко определяет и Одинокоев: «Первичные интуиции в 17-20 лет: любовь как абстрактное состояние, мучительно искреннее и не находящее выхода в реальность; смерть отца, её конечная нелепость и попытки сопоставления со своей судьбой; Ленин как символический двойник, актуализация зла; идея реконструкции и спасения мира. Абсолютная неспособность к выходу за эти темы» (I, 154).

Однако полноценную идеологическую провокацию обеспечивает именно игра на границе сакрального и профанного

планов. Создавая житие о самом себе, Аввакум, тем не менее, не забывает начать повествование, как того и требует канон: «Всесвятая троице, боже и содетелю всего мира! Поспеси и направи сердце мое начати с разумом и кончати дела благими, яже ныне хошу глаголати аз недостойный; разумея же свое невежество, припадая, молю ти ся и еже от тебя помощи прося: управи ум мой и утверди сердце мое приготовитися на творение добрых дел, да, добрыми делы просвещен, на судище десныя ти страны причастник буду со всеми избранными твоими»¹⁷. Элемент «уничужения» встречаем и у Галковского. Отгородив себя от всей русской литературы, подчеркнув её «оборачиваемость» и «злорадство», автор, тем не менее, не склонен считать своё произведение историко-литературной справедливостью: «Вот и книга эта... В чем её удача? – В неудаче. В ненужности. В такой ненужности, что даже сама констатация этой ненужности уже не нужна, уже воспринимается как ненужная заглушка, "оговорка". И вся книга – тысячестраничная оговорка. Какая-то бесконечно длинная оговорка – "бесконечный тупик"» (II, 1076).

Однако данные обороты в обоих случаях являются скорее лукавой условностью, поскольку основное содержание составляет гневный монолог, посвящённый неудовлетворяющему героев положению вещей. При этом конфликт носит поистине онтологический характер, касается самих основ жизни: у Аввакума это раскол между «старой» и «новой» верой, у Одинокова – роковой для русского сознания раскол между верой в реальность и верой в литературу. Потому и полемический тон заострён до предела. Аввакум не сдерживает ругательств в адрес своих врагов, главным из которых является Никон («адов пес», «овчеобразный волк» Никон, «попенок» архиепископ рязанский Илларион). Тон Одинокова чрезвычайно схож с оборотами древнерусского писателя: подчеркнутая ласковость оборачивается юродствующей насмешкой: «Пушкин и Гоголь, Достоевский и

¹⁷ Житие протопопа Аввакума // Изборник: Повести Древней Руси. М., 1987. С. 358.

Толстой, Соловьёв и Федотов – *ласковые вы мои, миленькие*, – вы-то и создали этот мир: тёмный, издевательский, душный и безнадежный. Вы всё Бога искали. Так вот: *вы, вы-то, миленькие, голубчики, были одержимы неудержимым, страшным сатанизмом, вы-то и придумали всё*. Вы "понимали о себе". Понимали слишком "много" при таком чудовищном замахе на гениальность» (II, 989). Напротив, с единомышленниками авторы деликатны и ласковы в обращениях. В «Житии...» наиболее характерными в этом отношении являются обращения, облечённые в торжественно-вигиетивную церковную форму: письмо четырём «поморским отцам», письмо к Ф.П. Морозовой и Е.П. Урусовой. Кроме того, Аввакум обращается с лирическими воспоминаниями не только к симпатичным ему людям, но и, например, к «собачке», навещавшей его в Братском остроге, к «чёрненькой курочке», несшей, по его словам, два яичка в день и тем кормившей его детей. Схожую попытку снятия интимизирующей дистанции видим в речи Одинокова: «Мне Василия Васильевича не хватает. Как личности. *Ах, милый Розанов, что ты наделал!* Ты ушёл в тот мир, а я остался в этом. Дело, конечно, не в "безвременной кончине", а в том, что кончина любого философа (не Аристотеля, учёного, а философа, Сократа) всегда безвременна» (II, 670).

Предпринятый протест практически безуспешен, поскольку сопряжён с непреложностью исторического процесса, совершающегося на глазах героя (Аввакум) или уже совершившегося (Одинокоев). Аввакум и Галковский неслучайно принадлежат к общему культурно-историческому типу, использующему схожие риторические модели и ориентирующемуся на одинаковый характер преодоления предзаданной жанровой логики. В основе обоих произведений – общность культурной ситуации и её восприятия персонажами. «Память» жанра в данном случае есть преемственность и постоянство историко-литературного кода. «Житие...» Аввакума закладывает те конститутивные основы, которые составят основу идеологического дискурса русского

литературного сознания. Момент его рождения совпадает с переходом границы от сакрального общества к обществу профаническому, светскому и сохраняет идею этой переходности, пограничности как одно из условий смыслопорождения¹⁸. Этот дискурс провокативен в своей основе, поскольку существует в режиме конфликта с существующей социально-исторической ситуацией. Полноценное же развитие потенциала идеологического дискурса русской литературы закономерно, по-видимому, относится уже к XIX веку, когда собственно культурная и религиозная оси соединяются, образуя особое этико-эстетическое пространство. В условиях трансформации общества неизбежно начинает складываться совокупность локальных субкультур, базисные принципы которых начинают оцениваться с точки зрения господствующего культурного канона как чуждые или враждебные. Тем самым закономерно повторяется трансторическая модель, впервые в русской культуре заданная протопопом Аввакумом.

***1.1.2. «Философические письма» П.Я. Чаадаева,
«Былое и думы» А.И. Герцена
и «Бесконечный тупик» Галковского
как жанровые модели идеологического дискурса***

Выше мы обозначили типологическую преемственность поэтики «Бесконечного тупика» и идеологического дискурса в том виде, в котором, как мы полагаем, он конституируется в русской словесности начиная с XVII века. Как видим, даже демонстративно отделяющее себя от магистральной культурной традиции произведение неизбежно опирается на уже существующие в этой традиции закономерности и тенденции развития. В данном параграфе обратим внимание на конкретно-

¹⁸ Об этой особенности и её общекультурном характере см.: Виролайнен, М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб., 2007. С. 202-206.

историческое совпадение дискурсивных позиций и жанровых форм идеологического дискурса уже XIX столетия.

Общность артикуляции собственного национального опыта позволяет рассматривать «Бесконечный тупик» и ряд произведений классического периода русской литературы в одном аналитическом контексте. Ключевую роль в определении границ этого контекста играет логика мысли Одинокова, выявляющая в историко-литературном потоке схожие жанровые прецеденты. Исходной точкой размышлений является идея сопряжения собственного сознания и хода истории: «...только человек, уверенный в собственной гениальности, может взяться за создание метамифологии (то есть мифологии, в которой потенциально возможно существование самосознания) породившей его цивилизации. *Я, Одинокоев, должен выступить в виде квинтэссенции национальной идеи, выразить её с максимальной интенсивностью и ясностью*» (I, 228). Являющийся попыткой «дешифровки» розановского опыта, «Бесконечный тупик» предстаёт «попыткой создания вывернутого, специально приспособленного для восприятия другими внутреннего мира. Мир этот принадлежит некоему конкретному человеку, со всеми его слабостями и комплексами, и одновременно безмерному вневременному логосу» (I, 3). Однако этот способ консолидации своего «Я» в потоке истории приводит не к обретению устойчивого места в историческом процессе, но, напротив, к осознанию вневременности по отношению к национальному сознанию: «Как я попал в эту страну? Зачем? Для чего? – Не знаю. Мне ничего не хочется и я отчётливо сознаю, что я никому не нужен. Настолько не нужен, что *моя ненужность становится философской категорией*» (II, 1171).

Прямое признание собственной маргинальности подкрепляется конкретным историческим примером, который заслуживает особого внимания: примечание № 888, к которому далее отсылает Одинокоев, полностью посвящено Чаадаеву как уникальному примеру саморефлексии русской истории: «Я долго думал: в чём странность Чаадаева? <...> И лишь позднее,

"задним умом" я, кажется, догадался. Чаадаев что писал? Русские – ненужная нация. Лишённая каких-либо оригинальных черт. Вообще "прореха на человечестве". *Но ведь это единственный случай в мировой истории, чтобы нация стала самоосознавать себя таким вот образом.* <...> Чаадаев велик не как мыслитель (слаб, адиалогичен), а как стихийное явление природы русской» (II, 985). Эта оценка достаточно оригинальна, однако ещё большее значение она приобретает в контексте проблематики всего произведения. Рассказ о Чаадаеве неслучайно является прямым продолжением личных размышлений автора: связью между этими текстовыми фрагментами Одинокое указывает на возможную аналогию между своей судьбой и положением автора «Философических писем» (1836), на совпадение представлений о природе истории и человеческой судьбы. Структурное же сходство их произведений определяется не столько жанровой природой, сколько однородностью психологического типа, который заставляет выбирать одни и те же темы совершенно независимо друг от друга.

Эти оправдывающие выбор предмета сопоставления аргументы в большей степени относятся к уровню языка описания, но, пожалуй, более значимый аргумент предоставляет сам язык объекта. В намеченной перспективе можно указать на жанровую формулу, частичное совпадение которой с цитировавшейся жанровой характеристикой «Бесконечного тупика» показывает близость авторских представлений о природе истории и человеческой судьбы. Текстом, построенным на этой формуле, является «Былое и думы» (1852-1868) Герцена. В предисловии к пятой части Герцен определил жанр своих «записок» через характеристику авторской позиции, которую он описал посредством метафоры: «"Былое и думы" не историческая монография, а отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на её дороге»¹⁹. Этой формулой

¹⁹ Герцен, А.И. Былое и думы: Ч. 1-5. М., 1969. С. 544. Далее ссылки даются в самом тексте по изданиям: Герцен, А.И. Былое и думы: Ч. 1-

пользуются едва ли не все исследователи Герцена как своего рода универсальной формулой жанра, описываемого как совмещение истории (то есть историографии) с автобиографией или мемуарами. Герценовская формула, равно как и цитировавшееся ёмкое определение Галковского («Я, Одинок, должен выступить в виде квинтэссенции национальной идеи, выразить её с максимальной интенсивностью и ясностью»), позволяют очертить имманентный самим авторам онтологический контекст, где русская история и история русской литературы складываются в такую конфигурацию, в которой становится возможным некий тематический контрапункт.

Идентичность автоопределений порождает схожие механизмы развёртывания аналитического сюжета, совмещения автобиографии и историографии. Как мы помним, Одинок в «Бесконечном тупике» определяет ключевые события жизни следующим образом: «Первичные интуиции в 17-20 лет: любовь как абстрактное состояние <...>; смерть отца <...>; Ленин как символический двойник, актуализация зла; идея реконструкции и спасения мира» (I, 154). Герцен в последовательном изложении своей судьбы также выделяет «крупным планом» ряд ситуаций и событий, особенно значимых для него: клятву на Воробьёвых горах, смерть отца, свидание с Натали, отъезд из России, встречу в Турине, смерть жены. Оба писателя вплетают в жизненную ткань концептуальные образы, фигуры, идеи: у Галковского это «Ленин как символический двойник; идея реконструкции и спасения мира»; для Герцена «рассказы о пожаре Москвы, о Бородинском сражении, о Березине, о взятии Парижа были моею колыбельной песнью, детскими сказками, моей "Илиадой" и "Одиссеей"»²⁰ (БД₁ 33).

Фикциональное и историческое в обоих текстах тесно переплетается. Один из ярких примеров в «Бесконечном тупике» – примечание № 6. Логика развития авторской мысли

5. М., 1969 (БД₁); Герцен, А.И. Былое и думы: Ч. 6-8. М., 1969 (БД₂); в круглых скобках указаны том и страница.

²⁰ Курсив в тексте Герцена наш. – С.О.

здесь такова. Анализируя протоколы показательных процессов 1930-х годов и, в частности, речи Вышинского, Одинокоев интерпретирует их как проявление иррационального, но очевидного мотива «злорадной оборачиваемости» русского языка и русской истории, чудовищной эстетизации языка: «Набоков писал о "художественной совести" природы... <...> По крайней мере некоторым звеньям природы присущ эстетизм. Русской истории эстетизм присущ в высшей степени. Даже в период краха, распада» (I, 6). Далее следует прямое совмещение высказанной мысли с личной судьбой: «Такой же эстетизм характерен и для индивидуальной, частной судьбы русского человека, этой, по выражению Розанова, "ерунды с искусством". Мой отец тоже был типичной "ерундой с искусством". Даже в постепенном пьяном распаде его личности был какой-то артистизм» (I, 6). Этот вывод позволяет Одинокоеву плавно перейти к иллюстрирующей этот «артистизм» истории из детства, связанной с пьяной выходкой отца: «Однажды, мне было тогда лет 9, на улице сказали: "Одинокоев, иди, там за домом твой отец пьяный на санках катается". Было яркое мартовское воскресенье. За домом растаял каток. Когда я прибежал туда, то увидел следующую картину: отец сидел на коленях на санках и, отталкиваясь лыжными палками, катался по растаявшему катку. При этом он пел арии на итальянском языке» (I, 7). Характерен оборот, которым Одинокоев, уже в следующем примечании, заканчивает рассказ: «Тогдашнее мартовское пение отца это тоже завязка тяжеловесной и нудно-нравоучительной русской басни. Он выкатился на страницы этой книги и теперь будет в ритме танго смерти, вплетаясь и снова выскальзывая из повествования, приближаться к концу головокружительного слалома – к концу "Бесконечного тупика"» (I, 29). Таким образом, историческое, которое у Галковского имеет иррациональный оттенок (мотив «злорадной переверачиваемости»), плавно переходит в биографическую плоскость, включается в единое ассоциативное поле. Напомним аналогичные по нарративной технике эпизоды из «Былого и дум»: герой-младенец захвачен пожаром на

улицах Москвы при вступлении в город французских войск, в то время как его отец, скитаясь по улицам в поисках крова, случайно оказывается лицом к лицу с Наполеоном, который посылает его с письмом к русскому императору (по выражению Л.Я. Гинзбург, это «духовная генеалогия» героя «Былого и дум»²¹). Затем герой-отрок, уже начинающий смутно осознавать себя, потерянный в толпе, во время молебна после казни декабристов, плача о них, приобщается к неудачной революции 1825 года. В четвёртой части герой, захваченный столкновениями западников и славянофилов, пытается примирить их идеи в синтезе; так рождается его мировоззрение. Наконец, в пятой части (известной под условным названием «Рассказ о семейной драме») он проходит через опыт европейской революции 1848-1851 годов. Именно в этот момент его семейная драма совмещается с драмой мировой истории. В таком построении произведения, по словам Гинзбург, «отчётливо сказался методологический принцип "Былого и дум": непрерывное взаимодействие общего и частного, переходы от прямых авторских размышлений к их предметной иллюстрации и обратно»²². Но, как следует из вышеотмеченного, воплощение схожего методологического принципа можно наблюдать и в поэтике «Бесконечного тупика».

Здесь необходимо остановиться на актуальной в отношении обоих произведений проблеме мотивированности сюжета. В «Былом и дум» логика событий определяется, с одной стороны, гегельянской диалектической схемой – в герценовском варианте²³, а с другой – схемой жанра Bildungsroman, как он представлен в «Вильгельме Мейстере» Гёте (1796-1829), то есть в романе, изображающем воспитание

²¹ Гинзбург, Л.Я. «Былое и думы» Герцена. Л., 1957. С. 198.

²² Гинзбург, Л.Я. «Былое и думы» Герцена. Л., 1957. С. 200-201.

²³ В книге «"Былое и думы" Герцена» Гинзбург пишет о том, что герценовская философия истории и его «революционная диалектика» – не гегельянская, а сен-симонистская, социалистическая, или преодолевшая Гегеля, почти марксистская (Гинзбург, Л.Я. «Былое и думы» Герцена. Л., 1957. С. 21-27).

героя как процесс развития, который отражает в себе историческое становление мира, и притом (на этом особенно настаивал Бахтин²⁴) действие разворачивается на рубеже двух эпох, в точке перехода²⁵. Более того, путь героя-идеолога повторяет ход русской истории, или истории русской мысли, в том виде, в котором Герцен представил его в труде «О развитии революционных идей в России» (1851). В «Бесконечном тупике» философской «матрицей» являются тексты Розанова. Неслучайно в основе биографического времени у обоих авторов лежит сквозной образ пути (дороги), в символической форме воплощающий жизненный путь повествователя, ищущего истинное познание и проходящего ряд испытаний. Одинок замечает, что путь выражения национальной идеи «есть прежде всего *путь* собственного унижения, покаяния» (I, 228). У Герцена же традиционный пространственный образ реализуется в целой системе развёрнутых метафор и сравнений, регулярно повторяющихся в тексте и формирующих сквозной мотив движения, преодоления себя, прохождения через ряд ступеней²⁶: «Путь, нами избранный, был не лёгок, мы его не покидали ни разу; раненые, сломанные, мы шли, и нас никто не обгонял. Я дошёл... не до цели, а до того места, где дорога идёт под гору...» (БД₁ 83); «...июнь совершеннолетия, с своей страдной работой, с своим щебнем на дороге, берёт человека врасплох»

²⁴ Эта проблема нашла отражение в незаконченной книге учёного «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (1936-1938).

²⁵ В свою очередь, «Феноменология...», по мнению некоторых комментаторов Гегеля, осознанно и ощутимо использует литературную форму *Bildungsroman*'а. См. об этом: Паперно, И. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // Новое литературное обозрение. 2004. № 68. С. 102-128.

²⁶ Герценом эти ступени чётко выделяются и обозначаются: «детство», «первая молодость», «вторая молодость», «молодая юность», «новый отдел жизни... проникнутой любовью» и др. При этом переосмысливаются значения ряда лексических единиц, например слов *юность* и *молодость*, которые соотносятся как индивидуально-авторские контекстуальные синонимы.

(БД₁ 334); «Точно потерянные витязи в сказках, мы ждали на перепутье. Пойдешь направо – потеряешь коня, но сам цел будешь; пойдешь налево – конь будет цел, но сам погибнешь; пойдешь вперед – все тебя оставят; пойдешь назад – этого уж нельзя, туда для нас дорога травой заросла» (БД₂ 252-253); «Я не еду из Лондона. Некуда и незачем... Сюда прибило и бросило волнами, так безжалостно ломавшими, крутившими меня и всё мне близкое...» (БД₂ 445).

Эти развивающиеся в тексте тропеические ряды выступают как конструктивный компонент биографического времени произведений и составляют их образную основу. При этом биографии героев воплощают не оптимистический сценарий, ведущий к «примирению» человека и истории, а историческое чувство человека, покалеченного и оставленного на дороге истории. К концу пятой части «Былого и дум» (это «Рассказ о семейной драме», при жизни Герцена не публиковавшийся) история жизни героя, пережившего катастрофу, не заканчивается, а (по слову Герцена) «прерывается», за чем следует несколько отрывочных дополнений. Части же шестая, седьмая и восьмая «Былого и дум» состоят из отрывков, вовсе лишённых связного сюжета²⁷. Более того, литературная форма автобиографии не позволяет герою, повествователю и автору (что в данном случае одно и то же) знать, каков будет конец его жизненного пути. После 1848 года Герцен не раз писал и о том, что нельзя знать конца истории (хотя так и не оставил надежды на установление социализма в России). Что касается «Бесконечного тупика», то деструкция оказывается здесь одной из повествовательных

²⁷ Некоторые современные читатели склонны видеть в такой форме своего рода «палимпсест» – разнородный текст, лишённый единства и полный плодотворных противоречий. Так, И. Кукулин замечает: «Метод Герцена в "Былом и думах" – многослойное переписывание, не предполагающее стирания предыдущих слоёв, создание своеобразного личного палимпсеста» (Кукулин, И. Поворот без поколения: Александр Герцен и Лидия Гинзбург как революционеры жанров // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 118).

установок: «Лишь страшным усилием воли я не теряю нить повествования. За счёт воли и отстранения, предварительной разрушенности текста» (II, 1171).

При очевидном сходстве риторических заданий и даже нарративных стратегий их выполнения (взаимодействие исторического и фикционального, пренебрежение жёстким порядком нарратива, философские повествовательные матрицы и т.д.), Герцен и Галковский задействуют, разумеется, различные дискурсивные механизмы для преодоления разрыва личной судьбы и «большой» истории. Художественное мышление Герцена неотрывно от позитивистской парадигмы, поэтому, излагая в «Былом и думах» события своей жизни, он опирается на линейную модель истории. Лидия Гинзбург описала первые пять частей «Былого и дум» не как бесформенные «записки», а как построение «связное и законченное», своего рода «единство действия» – это «история становления идеолога русской революции в свете излюбленной герценовской идеи столкновения двух миров, старого с новым»²⁸, и такой пересказ наилучшим образом отвечает линейной логике авторского замысла.

В «Бесконечном тупике» же история моделируется циклически, противопоставление настоящего, прошлого и будущего в ней не актуально, поскольку эпизоды разных временных пластов жизни героя постоянно перемежаются: «Мне было 13 лет. Я лежал в больнице и каждый день с неосознанным нетерпением ждал прихода раннего зимнего вечера. <...> Маленький Одинок, сидящий у большого окна. Я смотрю на него с улицы: "Эх ты, дурачок мой". <...> Пространственно-временной изгиб вынес меня будущего по другую сторону стекла. Я растянут во времени, но совсем не уничтожим в нём, и, пока жив, я могу изогнуть тоннель своей

²⁸ Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 252-253. Исследователь считает, что Герцен видел первые пять частей «Былого и дум» как законченную и целостную книгу, несмотря на то что, когда он приступил к печатанию их отдельного издания в 1860 году, он уже писал главы шестой части.

жизни дугой и посмотреть на другого себя из другого времени» (II, 953-954). Такой порядок дискурса, принадлежит, конечно, к принципиально иной культурной ментальности – неомифологической (цикл – неотъемлемый компонент мифологической картины мира), постклассической. Неслучайно автор говорит, что ему «нужно было высветлить реальность новой сказкой, новой актуализацией русского мифа» (I, 2). Текст Галковского сам начинает уподобляться мифу по своей структуре. Основными чертами этой структуры являются циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью. Кроме этого, всякая художественная модель мира опосредована тем культурным языком, на котором говорит её создатель. То, на чём акцентирует внимание в своих размышлениях Одинокоев – языковое оборотничество, речевой садизм, превращение текста в реальность и наоборот – всё это, конечно, специфические идеи постклассического сознания. Таким образом, речь идёт о различии глубинных художественных установок. Тем не менее, мы убедились, что, анализируя «память» жанра «Бесконечного тупика», нельзя игнорировать и классические рецепции литературы XIX века как типологическую основу. Кроме того, идеологический дискурс XIX века имеет и своё «предмодернистское» ответвление – творчество Ф.М. Достоевского, воспринявшего семантику национального опыта и по-особому воплотившего её в своём творчестве. Типологическое сходство мемуаров Герцена и философского романа Галковского свидетельствует о закономерной историко-литературной последовательности, помогает увидеть, что преемственность Достоевского и Галковского, на которой настаивает автор «Бесконечного тупика», органично обусловлена всем ходом литературного процесса, является не исключением, но подготавливаемым звеном в его цепи.

1.1.3. Персональная модель Ф.М. Достоевского и её влияние на жанровое самосознание Галковского

Присутствие Достоевского в художественном и философском сознании XX века – факт неоспоримый. Творчество классика выступило своего рода идейно-философской матрицей, метанарративом не только для отдельных писателей, как отечественных, так и зарубежных, но и для целых философских течений (экзистенциализм). В какой же степени художественные и философские смыслы Достоевского воплощаются в «Бесконечном тупике»? Какая идея зарождается в результате «идеологического общения между сознаниями» (Бахтин)? Как дискурс Достоевского подготавливает художественную форму XX века? Ответы на эти вопросы являются нашей ближайшей целью.

Творчество Достоевского значимо для Одинокова своей прямой соотнесённостью со спецификой национального мышления. Неслучайно чтение романов классика вызывает у героя «особое чувство удивительной гармоничности и полного растворения в авторских мыслях. Самые сокровеннейшие фантазии, самые изощрённые страсти во всём их спектре, от возвышенных до низменных, – всё это удивительно, точь-в-точь соответствует индивидуальным изгибам русского "я"» (I, 30). Вместе с тем опыт Одинокова по отношению к Достоевскому вернее охарактеризовать не как опыт читателя, но скорее как опыт писателя, заимствующего саму манеру типично русского философствования. И.С. Скоропанова пишет: «Философствование <...> нередко приобретает у Одинокова характер фиглярства, юродствования – это способ ускользнуть от непререкаемости, назойливого учительства, подвергнуть сомнению собственные суждения. Более всего в данном отношении герой напоминает "подпольного человека" Достоевского, кривляние и самоуничтожение которого неотделимы от издевательства над абстрактно-рационалистическими и радикалистскими социальными проектами "осчастливливания" человечества»²⁹.

²⁹ Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000. С. 453-454.

Эту мысль можно развить до утверждения, что Галковский заимствует у Достоевского и композиционную основу повествования. Как и в «Записках из подполья» (1864), в «Бесконечном тупике» решающую структурную роль играет сам стилевой принцип, связанный с формой речи. В обоих произведениях этим принципом является самораскрытие личности героев, а организующим началом произведений оказывается не что иное, как их языковая структура – монолог, или, как говорит Одинокоев, «выговаривание». Замечая, что дар выговаривания «блестяще изображён» именно в «Записках из подполья», Одинокоев переносит его и на своё произведение: «Бесконечный тупик» «не что иное, как последовательная попытка русского мышления, попытка передачи его динамики – динамики рассыпания. Чем глубже анализ, тем рассыпаннее форма отечественного мышления» (I, 9).

Эта «динамика рассыпания» берёт начало с чётко выраженного смыслового центра – «я» повествователя. Герой Достоевского настолько сосредоточен на себе, что употребляет местоимение первого лица с неприличной настойчивостью: только в первом абзаце местоимение «я» повторяется семнадцать раз, во втором – пятнадцать, в третьем – десять. Притом «я» чаще всего стоит в самом начале предложения, оно открывает первый, второй и четвертый абзацы недлинной первой главы: «А впрочем: о чём может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе. Ну так и я буду говорить о себе»³⁰. Столь же категоричен герой «Бесконечного тупика»: «Я говорю только о себе. Не о России, не о Розанове, а только о себе» (II, 1171). Оба героя – идеологи, онтологически редуцировавшиеся от мира, «вынашивающие» идею-философию инобытия. Отсюда характерная пространственно-метафизическая символика ключевых образов подполья/бесконечного тупика.

³⁰ Достоевский, Ф.М. Записки из подполья // Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М., 1982. С. 403. Далее ссылки даются в самом тексте по этому изданию; в круглых скобках даны сокращённое заглавие (ЗП) и номер страницы.

Парадокс в том, что для полноценного выражения собственной позиции обоим героям постоянно необходимо присутствие чужого сознания. Присутствие чужого взгляда чувствуется за словами персонажей, в их нерешительности, в оговорках и изломах речи, в выражениях подозрительности, в исповедальном слове «с оглядкой», «с лазейкой». В строго коммуникативном смысле это диалог, не предполагающий взаимопонимания, строящийся на оговорках, недомолвках³¹. Герой Достоевского заявляет: «Даже вот что тут было бы лучше: это – если б я верил сам хоть чему-нибудь из всего того, что теперь написал. Клянусь же вам, господа, что я ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настроил! То есть я и верю, пожалуй, но в то же самое время, неизвестно почему, чувствую и подозреваю, что я вру как сапожник» (ЗП 429). Похожий риторический кульбит совершает Одинокоев. В примечании № 912 он, говоря о тотальной интертекстуальности (то есть – потенциальной диалогизации) своего мышления, заявляет: «Одинокоев превращается в бесцельную стилизацию, идиотски обыгрывающую собственную гениальность. А Соловьёв, Чернышевский, Ленин, Набоков, Чехов и др. оборачиваются лишь двойниками моего "я"» (II, 1016). После этих слов следует ссылка на примечание № 917, начинающееся противоположной по смыслу фразой: «"Обознатушки-перепрятушки". Я говорю только о себе» (II, 1021). Не описательному, а риторическому слову целиком подчиняются монологи героев, разумеется, лишённые чувства объективности. Характеризуя русский язык, Одинокоев заявляет: «Это принципиально "нефилософский" язык. Русский язык *мним*. <...> Сама манера письменной фиксации русской речи весьма сомнительна» (II, 1103).

³¹ Как замечает В.Н. Топоров, слово у Достоевского «имитирует» героя, «идёт с ним рядом, параллельно ему, одновременно с ним дёргаясь, спотыкаясь, повторяясь, не доканчивая мысли» (Топоров, В.Н. «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского // Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 122-123).

Однако именно «проговаривание», «выговаривание» Одинокова и является в его случае единственно возможной формой рефлексии национального сознания. Преломлённая через литературную призму, поданная как сбивчивый поток сознания манера философствования и оказывается подлинно философской. Язык философии по определению постоянно опережает себя; когда мысль стремится к выражению, она остаётся у самой себя в словах, поэтому «философия и есть язык»³². Неслучайно Одинокоев характеризует Достоевского как «философа через литературу»: «Достоевский, будучи философом, воспользовался единственно возможной для русского мышления формой выражения – литературной. Это привело его к интуитивному воспроизведению подсознательного иррационального опыта, того, что называют "русской душой", "широтой русской души"» (II, 1140). У Достоевского сближение философских идей и художественных образов произошло на основе решения проблемы человека, ибо она сближает философа с художником и побуждает последнего философствовать. Для Галковского, задачей которого является попытка артикуляции национального опыта отдельно взятым его представителем, эта форма выражения мыслей оказывается оптимальной, ведь «Записки из подполья» – это и есть «рождение русского индивидуального сознания. Рождение монстра. С ужасом, визгливым криком» (II, 826).

Но у «подпольного человека» есть ещё одна причина обращения к исповеди. Как утверждает герой, для него это «исправительное наказание»: «по крайней мере мне было стыдно...». Стыд здесь вызван столкновением с «живой жизнью», живой натурой – верующей Лизой. Этого эксперимента герой и не выдерживает: «"Живая жизнь" с

³² Библихин, В.В. Язык философии. М., 1993. С. 383. Эта мысль, в свою очередь, может быть развита до утверждения, что философия, как и литература, вообще представляет собой особый тип языка, своего рода феномен «странной речи» (см. об этом: Тузова, Т.М. Специфика философской рефлексии. Мн., 2001; Амелин, Г. Лекции по философии литературы. М., 2005).

непривычки придавила меня до того, что даже дышать стало трудно» (ЗП 501). Очевидно, что испытание «живой душой» – это сугубо авторский приём включения в повествование. «Записки» – последнее слово о человеке, действительно адекватное ему, данное в исповедальной форме (по Бахтину), но также и подсвечиваемое неявным на первый взгляд авторским планом, который и расставляет все идеологические акценты. В произведении Галковского артикуляция сознания героя сложнее, Одинокоев изначально является трансгредиентной (по Бахтину) сознанию автора фигурой: «своё личностное начало я буду именовать "Одинокоевым"» (I, 3). Вместе с тем автор постоянно подчёркивает, что Одинокоев не является вымышленным героем: «Что наиболее фальшиво в этой книге? Как раз описание *моей* реальной жизни. <...> Поставил бы на место Одинокоева выдуманного "лирического героя" и сразу же с отвращением вычеркнул 90% сюжетных линий как нечто, находящееся вообще за пределами эстетики» (II, 1029).

Где же в таком случае проходит грань между автором и персонажем и, более того, зачем эта грань вообще намечается Галковским? Обратим внимание, что, помимо «Записок», Одинокоев апеллирует и к ещё одной жанровой форме Достоевского – «Дневнику писателя» (1871-1883): «И никому не помочь, никому не утешить. Розанов вот утешает. <...> Отчасти мне помог Достоевский. Ведь как тенденция розановские "советы" содержатся в его романах и "Дневнике писателя". Но лишь как тенденция. Это дело тонкое, деликатное. Тут нужно высшее чутьё, розановское» (II, 1151). Аналогия здесь касается, конечно, самой манеры изложения материала. Действительность, преломлённая в призме художественного мышления, но преподнесённая по публицистической схеме изложения, то есть осуществляемая в двух перспективах, – вот особенность «Дневника писателя» и работ Розанова, сближающая их³³. Этот «двойной взгляд» оказывается близок и Галковскому.

³³ В данном случае мы имеем возможность апеллировать к конкретным фактам творческого влияния. Биограф философа Э.Ф. Голлербах

При этом, говоря здесь о художественном мышлении автора «Дневника писателя», мы обращаем внимание не столько на публицистические, сколько на романские черты его произведения. Ведь наряду с чётко выраженным публицистическим центром, репрезентирующим авторскую позицию писателя-гражданина³⁴, в «Дневнике...» выделяется собственная риторичность глав и высокая степень драматичности. Романский план «Дневника писателя» представлен эпизодами, которые строятся по риторическим, а не логическим нормам, являя характерные для Достоевского «тонко подобранные краски субъективной энергии». Это размышления Достоевского в его ответе адвокату Спасовичу («Дневник писателя» за 1876 год), это и дорожные и уличные картинки в «Дневнике», в которых уже представлена полноценная полифония персонажного мышления. Высшую же степень реализации романских элементов представляет, как

замечал, что «Дневник писателя», наряду с Библией, был настольной книгой Розанова (Голлербах, Э.Ф. В.В. Розанов. Жизнь и творчество // Розанов, В.В. Уединённое: Сборник. М., 2006. С. 901). Сам Розанов находил субъективную форму «Дневника писателя» во всех романах и повестях Достоевского: «...страницами этого дневника, в сущности, были и все его романы, повести, с однообразным колоритом, на всех их лежащим, одним языком, которым говорят все лица» (Розанов, В.В. О Достоевском // Розанов, В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 196). При этом сам Розанов попытал свои силы в этом жанре ещё задолго до «Уединённого» (1912), опубликовав в нескольких номерах «Русского обозрения» за 1894 г. свои «Афоризмы и наблюдения», а в журнале «Гражданин» – «Эмбрионы» (1900), то есть рождающиеся мысли. Отдельные «эмбрионы» были напечатаны также в сборнике Розанова «Религия и культура», а в руководимом им литературном приложении к «Торгово-промышленной газете» он печатал заметки «Из записной книжки русского писателя» (1899-1900).

³⁴ Ср.: «Я заговорил теперь про себя, чтоб иметь право говорить о других. Тем не менее буду продолжать только об одном себе, о других же если и упомяну, то вообще, безлично и в смысле совершенно отвлечённом» (Достоевский, Ф.М. Дневник писателя: Избранные страницы. М., 1989. С. 98).

кажется, повесть «Кроткая» (ноябрьский номер 1876 года). Несмотря на то, что основой сюжета этой главы являлись действительные события, мир «Кроткой» можно назвать полностью сотворённым: повесть построена по законам романа и является вполне самостоятельным произведением. Более того, в ней появляются стилевые черты, которые можно рассматривать как модернистские (техника «потока сознания»). Сугубо биографические главы, включённые в «Дневник...» («Старые люди», «Нечто личное», «Одна из современных фальшей», «За умершего», «История глагола "штушеваться"»), также вносят элемент романной незавершённости, раздвигают публицистический дискурс этого произведения. Итак, «Дневник писателя» представляет сложную, многомерную модель мира, описывающую внеположенную ей действительность объёмно, стереоскопически. Эта многомерность «как тенденция», уже содержащая в себе будущие розановские опыты, и привлекает внимание Галковского.

Опыт Достоевского (и, шире, опыт отечественной словесности) для автора «Бесконечного тупика» – это опыт обретения оптимального способа артикуляции национального сознания, опыт обретения философского языка. Характер этой артикуляции, оптимальная модель которой дана в монологе «подпольного» человека, определяется самой спецификой «нефилософского» (либо, напротив, гиперфилософского) русского языка. Здесь границы идеологического дискурса напрямую смыкаются с границами дискурса философского: в отношении характера восприятия действительности жанровая форма Достоевского как автора «Дневника писателя» предвосхищает жанровые эксперименты философа-парадоксалиста Розанова. Но такая преемственность выявляет и общую закономерность русской литературы, которая не только всегда была тесно связана с философией, но и сама являлась формой философствования. Мы вновь имеем дело с ситуацией, когда имманентные художественные особенности «Бесконечного тупика» (постепенное наполнение идеологического дискурса собственно философским

содержанием) оказываются отражением объективных закономерностей русской словесности.

Чтобы понять характер этих соотношений, необходимо проследить дальнейшее развитие идеологического дискурса, принимая во внимание, что его оформленность видна уже в творчестве Достоевского.

1.1.4. Идеологический дискурс А.И. Солженицына как синтез исторического знания и художественного сознания

Итак, сформировавшись в русле классической отечественной словесности XIX столетия, идеологический дискурс нашёл наиболее последовательное и в то же время диалектически противоречивое воплощение в творчестве Достоевского. Неслучайно в дальнейшем развитии русской культуры наследие именно этого писателя приобрело парадигмальный статус. Наряду с этим, в силу целого ряда причин (прежде всего, социально-политических, идеологических) дальнейшее влияние Достоевского на интеллектуальный опыт писателей и мыслителей зачастую было опосредованным, и проследить логику развития идеологического дискурса в русской культуре XX века невозможно без неизбежного преодоления конъюнктурных aberrаций. Вместе с тем нельзя избежать рассмотрения художественного опыта, во многом определившего социальное и художественное сознание XX века и органично воспринявшего мрачные заветы автора «Бесов». Мы имеем в виду художественный и историко-публицистический опыт А.И. Солженицына.

На первый взгляд, сближение фигур признанного классика отечественной литературы и маргинального писателя, причисляемого обычно к её андеграунду, относится к опыту ломоносовского сопряжения «далековатых» идей. Но нельзя не заметить и очевидность точек сближения. Обоих писателей

интересует дискурс исторического знания, оба для его анализа осуществляют *творческий* эксперимент, сводят воедино познавательные и чисто эстетические функции. Эта авторская стратегия ёмко выражена в жанровом определении «Архипелага ГУЛАГ» (1958-1968) – «опыт художественного исследования». В качестве главного предмета исследования тех процессов, которые происходили в психологии человека советской выделки в мире ГУЛАГа («Архипелаг ГУЛАГ»), подпольного писателя («Бодался телёнок с дубом», 1967-1975; 1992) или, что аналогично, подпольного философа («Бесконечный тупик»), Солженицын и Галковский избирают самих себя. Автор-субъект в их произведениях одновременно выполняет роль объекта, эпический размах оборачивается гневной исповедью, что задаёт повествованию новое – эстетическое – измерение. А. Гольдштейн пишет об этой особенности следующее: «Мне кажется, что достигнутый Галковским сплав фундаментальности и откровенности – штука достаточно редкая: автор, пишущий много сотен страниц, достаточно однообразно выясняет свои отношения как с русской историей и культурой, так с действительностью и с жизнью в целом, ибо его не устраивает вообще жизнь и в ней человек. И при этом чудовищном однообразии темы и материала он умудряется достигать пронзительной ноты и заставляет нас читать эти страницы, не пропуская»³⁵. В таких широчайших по охвату исследовательской мысли конструкциях, которые строят Солженицын и Галковский, образ автора как персонажа, сюжет его судьбы, динамика его духовной жизни выполняют очень важную роль – «цементируют» логику исследования органикой человеческой судьбы.

Отсюда особый характер мемуарного дискурса Солженицына и Галковского. Содержание мемуарных книг предполагает рассказ о событиях или даже беллетризованное воссоздание их, что приближает мемуарный сюжет к сюжету

³⁵ Гольдштейн, А., Кукулин, И. Хорошая литературная маниакальность (Беседа о русской прозе 1990-х) // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 280.

художественного произведения. Как и в художественной литературе, он может быть динамичным, ярко выраженным сцеплением фактов, событий, сцен (таковы беллетризованные мемуары И. Одоевцевой, В. Катаева). В мемуарах Солженицына собственно мемуарный сюжет ослаблен: в авторском повествовании преломляется сложная динамика жизни, но информация о происшедшем заменяет прямое его изображение. При этом сами жизненные обстоятельства Солженицына столь драматичны, что мемуары, воссоздавшие их, реализуют традиционную литературную сюжетную схему во всей совокупности составляющих её элементов. Повествование о литературно-общественной жизни 60-70-х годов позволяет выделить фрагменты, вполне отвечающие общепринятому сюжетному делению: экспозиция – тайное писательство, завязка – передача рассказа в «Новый мир», развитие действия – борьба за публикацию. Характерно, что Солженицын к мемуарным «очеркам литературной жизни» присоединил ряд документальных дополнений, составивших вместе с основной частью мемуарный цикл. Текст же «Бесконечного тупика» изначально держится на каркасе литературных цитат, являющихся частью сознания героя.

Если имена Достоевского, Розанова непрерывно упоминаются Галковским, то имя Солженицына вспоминается лишь в одном примечании, но с существенной оговоркой: «Существует один человек, о котором в "Бесконечном тупике" даже не упоминается (вот здесь только, в № 506), но без произведений которого ход мысли будет тёмн. Я имею в виду Александра Солженицына» (I, 563). Такая лаконичность неслучайна: сильные авторы не ссылаются на тех предшественников, от которых чувствуют зависимость (идея Гарольда Блума). Говоря о Солженицыне, Галковский в неявной форме ведёт речь о собственном художественном методе: «В сущности, советская культура дала только одного великого писателя – автора "Архипелага". <...> В нём сбылась мечта и миф русского писателя, и "Архипелаг", его щедринская подозрительность ко всему и вся, есть фиксированная форма

нового русского сознания. Это, так сказать, опытный Щедрин, Щедрин не на авось трогающий вещи и смеющийся над ними, а знающий, что вещи злы и "специальные". Но в основе-то – нелепость» (I, 563-564).

За типичным язвительным флёротом кроется существенное наблюдение, относящееся к понятию художественности. Какая «нелепость» лежит в основе дара Солженицына? Она заключается в том, что художественность его произведений прямо соотносится уже не с вымыслом, но со всей полнотой реальности. Это соответствующим образом перестраивает всю художественную систему произведения: «Солженицын писал, как одному заключённому били дубинкой по седалищному нерву. <...> Потом его били сапогом в живот, пробивали брюшину, и наружу вывалились кишки. Он ползал и вправлял их внутрь. Его увезли в тюремную больницу, и он ВЫЖИЛ. Зачем? Как об этом писать? Какая МЫСЛЬ? "Бить по седалищному нерву и пробивать живот сапогом нехорошо"? Богато! У Достоевского гармония. Темы все солженицыновские в "Записках из мёртвого дома". <...> Если бы Достоевский всё выдумал, то всё равно это было бы хорошее произведение. Если бы Солженицын выдумал "Архипелаг", это было бы бездарно. Бездарно в целом – не по художественному исполнению, а по замыслу» (I, 564).

Как известно, в русском языке нет термина, который в наибольшей степени соответствовал бы английскому fiction и производному от него fictional. Буквальный перевод этих слов как «вымысел» и «вымышленный» не вполне подходит, значение их лишь в неполной мере пересекается со значением «художественный». Вымышленность может иметь место и в контексте нехудожественного, например обыденного речевого дискурса; вымысел как мощный субститут реального материала присутствует и в работах по лингвистической философии (например, история о французе, переселившемся в Лондон, из известной статьи Сола Крипке «Загадка контекстов мнения»). На этом различии понятий «художественный» и «вымышленный» и играет Галковский: произведения классика художественны, но «зловещая оборачиваемость» воплощена

уже не в вымысле, а в реальных событиях, которые легли в основу повествования. В этом, по мнению Галковского, высшая воплощённость Солженицына как писателя: «Солженицын счастливчик русской литературы, баловень судьбы. *В нём русская литература и русский язык нашли свою форму, предмет и цель.* У Гоголя фантастическое противоречие между целью и средством. Цель – спасение России и мира. Средство – литературный дар, да к тому же сюрреалистического свойства. *В Солженицыне же грезы сошлись и осуществились.* "Все при всём". Да, спасение России, да, при помощи литературы, и литературы глумливой. И действительно, получилось. И получилось наяву и СЕРЬЁЗНО» (I, 565).

Между тем и «Бесконечный тупик» также является произведением, построенным на презумпции изначальной правдивости описываемого, только направленность здесь не этическая, как у Солженицына, а скорее эстетическая, ведь литература, по мнению Галковского, первична по отношению к русской истории. При этом авторский взгляд по степени пристрастности несколько не уступает «щедринской подозрительности», приписываемой Солженицыну; более того, оба писателя в равнодушии к событиям русской истории достигают подлинно аввакумовского размаха, приближаются к типу мышления древнерусского проповедника³⁶. Можно сказать, что оба писателя в своём творчестве устремлены к одному объекту – философии русской истории и культуры, но подходят к этой теме по-разному: либо математически стремясь найти исторические точки отсчёта, «узлы» русской истории, как Солженицын, либо блуждая по извилям её бесконечного тупика, как Галковский.

При этом, сопоставляя литературно-критические проекты двух писателей, можно заметить, что они не только связаны общностью историко-культурной ситуации и риторическими стратегиями, но объединены характером рефлексии над

³⁶ Близость типов мышления протопопа Аввакума и Солженицына подробно проанализирована А.В. Урмановым в книге: Урманов, А.В. Творчество Александра Солженицына. М., 2003. С. 222-233.

базисными категориями отечественной словесности³⁷. Одно из полей притяжения, в котором сходятся взгляды писателей, – сходным образом осмысляемый ими феномен русского литературного языка.

Изначально подходы к этой проблеме у Солженицына и Галковского разнонаправлены. Стилистические наблюдения «Литературной коллекции» являются прямым продолжением осуществляемого писателем проекта по сохранению русского языка, воплотившегося в знаменитом «Русском словаре языкового расширения». Во вводной статье о Пильняке Солженицын так формулирует языковой аспект своей критической деятельности: «примечаю лексику автора и в заключение обычно привожу два-три десятка слов и выражений, которыми он в этой книге отменно расширил наш скудеющий языковой поток»³⁸.

Авторские намерения в своей основе действительно лексикографичны. В соответствии с установкой на «расширение» русского языка Солженицын выступает не только как словотворец, но и как заботливый собиратель редких и забытых слов, заимствованных у других писателей. Пристальное внимание уделено как представителям реалистической манеры письма, так и модернистам: Белому, Пильняку. При этом в обнаруженных писателем словах

³⁷ У Солженицына таким завершённым литературным проектом является «Литературная коллекция», которую составляют статьи, публиковавшиеся в «Новом мире» с первого номера 1997 года в рубрике «Дневник писателя»; последняя из них появилась в сентябрьском номере «Нового мира» за 2004 год, всего статей издано двадцать две. Общее же их число гораздо более велико – свыше сорока: по замечанию Н. Д. Солженицыной, в печатающемся сейчас тридцатитомном собрании сочинений писателя «Литературной коллекции» посвящены два тома, 20-й и 21-й (Солженицына Н. Д. От редактора // Солженицын А. И. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 1. Рассказы и Крохотки. М.: Время, 2007. С. 6). На материале этой серии и будет далее сосредоточено внимание.

³⁸ Солженицын А. И. «Голый год» Бориса Пильняка: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1997. № 1. С. 195.

проявляет себя не только собственно выразительное начало, но и изобразительные задачи: более гибко, подробно передать пространственные и временные отношения, жесты, объёмы, форму вещей: «смежнобегущий», «многоогневой», «выструивать», «притуманиться», «протемниться», «лазурный пролёт (на небе, среди туч)», «вызревал огонёк (о приближении издали)», «закруй (горизонт)», «лёг первопуток», «звездопадные ночи» – примеры выделенных Солженицыным слов.

Такой отбор в конечном счёте лишь усиливает эффект художественности, способствует не только собственно языковому обогащению, но и учит особой фокусировке читательского взгляда. В результате перечни выделенных слов не кажутся бездушными реестрами – напротив, каждое слово в ряду обретает собственную самоценность, предстаёт как законченное произведение, как самостоятельный результат словотворчества, в котором есть своя художественная пластика, идея, образ, игра. Тем самым достигается наибольшая, даже по сравнению с афоризмом (а Солженицын подмечает не только отдельные слова, но и целые предложения), конденсация образа: максимум смысла в минимуме языкового материала³⁹.

Конечно, в полной мере слово «бытийствует», развёртывает богатство смысла только в художественном контексте – и Солженицын обращает на эти случаи особое внимание. Так, анализируя «Царицу Смуты» Бородина, писатель делает следующее замечание: «В упрёк можно поставить только, что автор *не взялся разработать особый лексический фон для Марины*: как бы она ни усвоила за эти годы русский <...> – нет, не могла же она освободиться от польских интонаций и польских выражений – и *этим бы окрасить и оснастить её речь* – да так, чтобы не требовалось переводных подстрочных сносок. <...> *А тем более бы в мыслях и в*

³⁹ М. Н. Эпштейн полагает, что выделенные Солженицыным лексемы в силу их смысловой ёмкости и концептуальности можно классифицировать как особый жанр однословий (Эпштейн М. Н. Слово как произведение: о жанре однословия // Новый мир. 2000. № 9. С. 207-213).

молитвах»⁴⁰. Обратим внимание на последнюю фразу: речь идёт не о привычной «языковой характеристике персонажа» («окрасить и оснастить её речь»). Солженицын акцентирует внимание на особой, миромоделирующей функции слова, его компетенции в тонкой духовной сфере героя, сфере мыслей и *молитв*. Отсюда вытекает и требование более высокого художественного плана – требование к созданию полноценной, стереоскопичной характеристики героя, внимание к самым тонким структурам художественного образа. И здесь вновь проявляется позиция не столько Солженицына-критика, сколько Солженицына-писателя. Сам автор «Литературной коллекции» в полной мере демонстрирует миромоделирующие возможности слова в своих художественных произведениях⁴¹.

Итак, в аналитическом дискурсе Солженицына собственно лингвистический аспект играет существенную роль. Не менее важное значение он имеет и в произведении Галковского, который разрабатывает особый комплекс представлений о русском литературном языке.

Русский язык, по мнению автора «Бесконечного тупика», обладает двумя фундаментальными признаками: креативностью (всё сказанное превращается в действительность) и провокативностью (склонность к глумлению, юродству): «Русский язык *мним*. Он постоянно раздваивается, —дусмыслится», неуловимо перетекает из одной формы в другую, мнится. <...> Сама манера письменной фиксации русской речи весьма сомнительна. Для русского человека характерно пристрастие к запятым. Ему очень важно как-то структурировать свою речь, разбить её на ряд соподчинённых элементов. Но одновременно он органически неспособен на короткие фразы. Предложения все тянутся и тянутся,

⁴⁰ Солженицын А. И. Леонид Бородин – «Царица Смуты»: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 2004. № 6. С. 158.

⁴¹ Наблюдения над языковыми особенностями произведений Солженицына, касающиеся примеров именно «бытийственной» компетенции слова, см., например, в книге: Урманов А. В. Творчество Александра Солженицына. М.: Наука: Флинта, 2003. С. 40-45, 123-144.

нанизываясь придаточными, причастными и деепричастными оборотами, вводными словами, словосочетаниями и предложениями» (II, 1103). Вследствие этого всё сказанное превращается в действительность, но в наиболее искажённом, нелепом и неузнаваемом виде: «В России поводы становятся причинами. Откуда эта постоянная удачливость самых головокружительных авантюр – от постройки Петром I европейского флота до его потопления Лениным? *В русском языке перепутанность времён и нехорошая частица –бы?*, которую ни один уважающий себя язык не потерпел... бы» (I, 59-60).

Сослагательное наклонение русского языка (являющееся, по Галковскому, наиболее адекватной его модальной формой) таит в себе не столько богатство смысловых возможностей, сколько зловещую оборачиваемость, зыбкость реального положения вещей и, как следствие, неустойчивость формы русского диалога. В понимании автора «Бесконечного тупика» общение на русском языке не ведёт к взаимному духовному обогащению, но подталкивает к пустоте обмана и оборачиваемости юродства, а то и к смертельной опасности: «Итак, либо пьяное застолье, либо допрос, либо вообще их жуткое наложение. А возможен ли вообще нормальный диалог по-русски? Вот для меня? *Да, но как очень тонкое глумление над собеседником и самим собой.* Этого не заметят даже, а мне надо щипнуть, чтобы увидеть, что он живой. Тогда мысль полетит. Надо в доме повешенного заговорить о верёвке» (I, 210-211).

Как и Солженицын, Галковский внимателен к отдельным словам, в которых, по мнению автора «Бесконечного тупика», выявляется национальная специфика. Вот как писатель размышляет, например, над словом «глумление»: «—Глумление” произошло от слова —глум”. Глум это шум. И второе значение: забава. Отсюда —глумец” – скоморох. Глумиться это значит забавляться издевательством над кем-либо, —тлвиться”. При этом сам глумящийся тоже втягивается в издевательское действо. Он шут, потешный скоморох. Однако само слово

—глумление” очень строгое, красивое и благородное (фонетически). Отсюда его частое использование в высоком штиле благородного негодования: —Мы никому не позволим глумиться над...” В результате в акте глумления есть высшее отстранение: это что-то отвратительное, но одновременно строгое и серьезное. Трагическое и обречённое. —Глмление” это очень хорошее, тонкое слово. *Такие слова неперевоимы, и в них раскрывается национальная сущность»* (I, 389). По Галковскому, изучение произведений отечественной словесности через языковой материал — один из наиболее целесообразных путей адекватного анализа. Но он возможен только в том случае, если мы будем помнить, что в основе лежит техника оборачиваемости, не задушевной беседы автора и читателя, а тонкого издевательского допроса.

На первый взгляд перед нами две совершенно противоположные установки: консервативно-созидающая у Солженицына, агрессивно-провокативная у Галковского. Если первый стремится охватить язык как можно шире, запечатлеть его во всём богатстве форм, то второй заостряет внимание на тонкой, но ощутимой границе между тяжеловесностью Слова и зловещей многозначительностью молчания: «...русские глубже не в слове, а в молчании. Для них характерно созерцательное отношение к миру. И именно из-за созерцательности — деятельность, так как равнодушие и отстранение от этого мира приводит к его овнешнению: мир — материал, бесформенный и безликий. Таким же материалом является и язык. Поэтому русский язык не номиналистичен, а реалистичен. Он обладает самостоятельным существованием. Но это не самостоятельность духа, а самостоятельность неодухотворённой формы. В этом смысле Мандельштам прав: —Каждое слово Даля есть орешек Акрополя”» (II, 1177-1178). Упоминание имени Даля приобретает в нашем случае особую значимость: в мандельштамовской цитате полемически сталкиваются два противоположных взгляда на языковую картину мира. Для Солженицына далевское слово-орешек есть весомое зерно смысла, любовно отбираемое из многовекового словарного

массива, для Галковского – крошащая зубы твёрдая скорлупа русского сознания.

Но так ли полемичны эти две точки зрения? Как кажется, в своей основе они восходят к одному началу, прочно укоренённому в русском сознании. Акцентируя внимание на смысловой полноте, материализованности русского слова, оба писателя, хотя и руководствуясь противоположными установками, очевидным образом наследуют понимание *бытийственности* русского слова-Логоса, его скрытой сакральности. Ведь слово и у Солженицына, и у Галковского не просто сообщает – оно именуется мир, раздвигает границы его понимания и даже (в «Бесконечном тупике») деформирует реальность. Говоря об этой бытийственности русского слова, вряд ли можно оперировать строгими лингвистическими категориями и останавливаться на каком-либо однозначном объяснении. Но нужно вспомнить, что в своей письменной форме русский язык с самого начала возник как язык «священный», язык перевода Библии. Создатели славянской письменности Кирилл и Мефодий являются одновременно и миссионерами, принесшими слово Божие языческим народам. Возможно, эта первородная связь со священным, а не разговорным языком объясняет органическую склонность русского языка к священнодействию, славословию (ср. возникший в начале XX века феномен имяславия, на сторону которого встали значительные русские мыслители того времени: Флоренский, Булгаков, Лосев). Этот язык не сообщает о бытии, но сам есть бытие. В этом отношении солженицынские «однословия» приобретают особое значение: в их лаконичной полновесности, смысловом потенциале обнаруживается устойчивая самостоятельность русского Логоса, который и в своих отдельных, предельно дробных воплощениях сохраняет весомость существования.

Оба писателя, в конечном счёте, утверждают жизнеспособность русского языка, его определяющую для литературного сознания роль. К доказательству этой идеи они идут, безусловно, разными дорогами – но именно в

возможности многообразных путей, которые на горизонте смыкаются в общей перспективе национального бессознательного, и заключается реально проявляющееся богатство аналитической мысли.

Сквозные мотивы исследуемых дискурсов могут находиться и в более тесном взаимодействии. Так, обращаясь к русской классике, Солженицын и Галковский в качестве предмета своего рассмотрения избирают различные персоналии: автор «Литературной коллекции» сосредоточивает внимание преимущественно на писателях XX века, автора «Бесконечного тупика» в большей степени интересует корпус отечественной словесности XIX столетия. Тем большее значение в этой ситуации приобретает факт общего объекта анализа: оба останавливают своё внимание на Чехове. Возникающие при этом рецептивные отношения и смысловые взаимодействия заслуживают особого внимания.

Следует заметить, что сам выбор Чехова в качестве объекта размышлений уже показателен – в литературе XX века фигура создателя «Вишнёвого сада» окружена зыбким ореолом некой ускользаемости от прямых критических суждений. Его писательская репутация успешно пережила культ Толстого и Горького, культ Белинского и Чернышевского и в идеологически непростые времена оставалась практически неуязвимой. Закрывая своим творчеством классический XIX век, Чехов будто и не переступает порог «настоящего» (если следовать известному хронологическому указанию Ахматовой) XX века, более того, скорее выступает надёжным заслоном на пути экстатических заявлений Достоевского и Толстого. «Чехов оказался каким-то неприкосновенным лицом в русской культуре именно в силу его кажущейся срединности. Чехов страдает от несовершенства мира, но не позволяет себе указывать ему путь», – пишет М. Эпштейн⁴². В чём же секрет писательской «скромности» Чехова? Как замечает Вик. Ерофеев, «его тайна в том, что он всех устраивал. Он

⁴² Эпштейн, М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. М.: Высшая школа, 2006. С. 505.

устраивал красных и белых, модернистов и консерваторов, атеистов и церковников, моралистов и циников. Больше того, Чехова охотно принимают два традиционно непримиримых течения русской мысли: западники и славянофилы. В этом отношении Чехов поистине уникален»⁴³.

Солженицын и Галковский подходят к идее этой самодостаточности Чехова по-разному. Замечание автора «Бесконечного тупика» во многом близко цитированным высказываниям: «При сложившейся вокруг имени Чехова обстановке писать об этом человеке это значит унижать собственное достоинство. Это неприлично. Всё, Чехов уже —делан». О нём можно только в узком кругу, близким людям на ухо говорить. <...> Даже пушкинисты, ладно, там что-то человеческое иногда (иногда) прорывается, но Чехов... Это знамя» (II, 850). Позиция Солженицына менее идеологизирована: в центре его внимания — конкретные произведения писателя, которым посвящены рассуждения разного объёма: от нескольких строк до нескольких абзацев. При этом «оптика» аналитического взгляда обоих писателей такова, что позволяет высветлить не общую структуру сложившегося представления о Чехове, но отдельные грани его личности и творчества. Однако будучи рассмотрены самостоятельно и затем сведены в общую картину, эти стороны образуют неожиданный зазор в понимании писателя: Чехов-личность оказывается не равен Чехову-художнику.

Наибольший эффект возникает, когда речь идёт о самых известных, либо, напротив, обычно не попадающих в центр внимания критиков произведениях. Характерен в этом отношении солженицынский разбор «Ионыча», с одной стороны, и анализ «Безотцовщины» Галковским, с другой.

Разбор Солженицына начинается с признания художественных достоинств рассказа: «Очень жизненный рассказ — до такой степени без вымысла: и постепенное

⁴³ Ерофеев, В. В. Между кроватью и диваном (А. П. Чехов) // Ерофеев, В. В. Страшный суд. Роман. Рассказы. Маленькие эссе. М.: Союз фотохудожников России, 1996. С. 454.

духовное ожирение Ионыча, и резкая самоуверенность провинциальной девицы, потом крушение её пианизма. И ничего особенного в этой истории, рядовая – а уж очень верно. И в столь малом рассказе – такая плотная динамика превращения Ионыча»⁴⁴. Далее писатель переходит к рассуждениям о специфике знаменитого чеховского юмора: «Удачен этот язык, — выработанный долгими упражнениями в остроумии», коверканные слова, ведь это нередко. – Интересно, что этот мнимый юмор Чехов использует не для смеха, а как задыхание в пошлости, комические черты – для уныния и угнетения читателя»⁴⁵. Этот «пункт анализа», традиционный в посвящённых Чехову работах, не последний в солженицынском разборе – писатель, намереваясь проникнуть глубже обычного признания эффективности приёмов, рассуждает о самой природе чеховского смеха. Парадокс, однако, состоит в том, что все возможные раздумья на этот счёт могут облечься только в форму риторических вопросов. Чеховская самобытность, будучи не принята априорно, но подвергнута внимательному рассмотрению, начинает ускользать: «Сам ли Чехов искренно не видит нигде в России – людей деловых, умных, энергичных созидателей, которыми только и стоит страна, – или так внушено вождями общества и предшествующими литераторами? И почему же он – не прорвётся через внушение? откуда эта несопротивляемость мысли у столь наблюдательного человека? С другой стороны, осуждая Ионыча, не преминует вложить ему (как любимое авторское?) эти надоевшие общие плоскости: —нужно трудиться, без труда жить нельзя”, —никто ничем не интересовался” и всё, что говорили люди, —было неинтересно, несправедливо, глупо”». С таким ощущением – и правда завоешь, даже и сорока лет не проживёшь»⁴⁶. Как ни парадоксально, единственно прочной идеологией Чехова,

⁴⁴ Солженицын, А. И. Окунаясь в Чехова: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1998. № 10. С. 177.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Солженицын, А. И. Окунаясь в Чехова: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1998. № 10. С. 177.

придающей его произведениям смысловую глубину, оказывается ожидание смерти, жизненный предел в сорок лет. О повести «В враге» Солженицын замечает: «А – есть у Чехова предчувствие, что это – из предсмертных его произведений. Отсюда – и такая глубина»⁴⁷.

Подобного хода мысли придерживается и Галковский, у которого встречаем рассуждения, риторически и концептуально чрезвычайно схожие с солженицынскими. В «Безотцовщине», пьесе, как правило, остающейся без внимания критиков, автор «Бесконечного тупика» склонен видеть не только собственно литературный факт, но ядро всех будущих исканий писателя, средоточие его творческих и жизненных комплексов: «Отец Чехова спас своего сына от прекраснодушия Достоевского, от каторги спас. <...> Чехов обижался, а ему бы отца боготворить. История с «Безотцовщиной» показывает, что Чехов многократно набил бы себе в жизни синяков и шишек, если бы не отцовская —нака». <...> Объективно —Бзотцовщина» пьеса талантливая. <...> Это некая —первичная интуиция», из которой Чехов и рос. Из этого, а вовсе не из эпохи Антоши Чехонте. Чехонте это уже сознательный компромисс, сознательная продажа своего таланта» (II, 790-791). В этом замечании – и таинственный ответ на судьбу Чехова участи великого литературного предшественника, и неожиданная значимость фигуры отца, и посыл к новому восприятию названия, и, наконец, переакцентировка всей творческой биографии писателя. Но примечательно, что оба посвящённых Чехову аналитических пассажа строятся по общему риторическому инварианту: в их основе – соположение творчества и жизни, обнаружение между ними расплывчатого зазора, некоей недооволощённости, скрытой потенциальности судьбы писателя.

«Несопротивляемость» чеховской мысли, отмеченная Солженицыным, становится общим лейтмотивом и «Бесконечного тупика», и статьи «Окунаясь в Чехова». Смысловый зазор между Чеховым-художником и Чеховым-

⁴⁷ Там же. С. 182.

мыслителем при более пристальном всматривании начинает всё более расширяться. Галковский замечает: «—Чехов-мыслитель” мелок и не существует. <...> Собственно все —мные мысли” Чехова это подобранные где-нибудь изречения (подобранные чаще всего из немецко-французской популярной литературы в пересказе Суворина), вложенные —наавось” в уста того или иного героя и тщательно потом заглушенные, демонстративно —неаворские”. Однажды какой-то любитель подобрал характерные изречения из чеховских книг и хотел их издать отдельной брошюрой. Чехов был возмущён. Хотя в сущности с мыслями этими он был согласен. Но не уверен в их истинности» (II, 811). Далее, в соответствии со своим стилем развёртывания мысли, Галковский делает очередной далеко идущий вывод: «Такая позиция Чехова совсем не является какой-то аномалией. Наоборот, это типично писательская позиция. Ибо кто такой писатель? Прежде всего читатель, дилетант <...>. И в некотором смысле вся литература есть пародия на философию» (II, 811-812).

Солженицын помещает вопрос о писательской позиции Чехова в более резкий, социальный, фокус. Наиболее «социализированному» чеховскому произведению – повести «Мужики» – писатель даёт такую характеристику: «Весь этот сбор очерков претендует на *суммарное* суждение о русской деревне, – и тут Чехов впадает (как и Горький, как за ними и Бунин) в ошибку слепоты: остаётся непонятным: кто же кормит Россию? и на чём изобильная Россия стоит? Чехов истрачивает талант если не в ложном (нет, не в ложном), то в искривлённом направлении. Упускается – тот глубокий *смысл труда* и живой *интерес к труду*, который и держит крестьянство духовно, и веками»⁴⁸.

Если в представлении Солженицына Чехов хоть и неверно, но всё же движется своим путём, то для Галковского классик повисает в безвоздушном пространстве идеологической

⁴⁸ Солженицын, А. И. Окунаясь в Чехова: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1998. № 10. С. 175. Курсив принадлежит автору.

неопределённости. Комментируя одну из самохарактеристик Чехова («Я не либерал, не консерватор, не постепенец, не монах, не индифферентист»), автор «Бесконечного тупика» констатирует: «Это элементарная, но для своего времени довольно необычная и удачно найденная Чеховым заглушка, оставлявшая ему в любом случае чёрный ход на случай идеологической облавы. <...> На самом деле Чехов никогда не мог вырваться из тенет идеологического, «специального» воззрения на мир. Просто он сознавал свою малообразованность и специально путал, запутывал концы. В результате его идеологичность чуть более тонка, и только. В этом смысле Чехов типичный литератор-интеллигент, протосоветский писатель, наподобие успенских-чернышевских и сергеев-короленок. <...> *В результате творчество Чехова носит сумеречный, медитативный характер*» (II, 839-840).

Галковский отрицает подлинную интеллигентность Чехова метафорически, через акцентирование его «квази-идеологичности», Солженицын же аналогичную мысль высказывает прямо, приходя к ней на основании анализа чисто художественных особенностей чеховский произведений: «Это неверно, что Чехов – певец интеллигенции. В интеллигентских рассказах и повестях у него бывает и разреженность, и наносное, не своё. А несравнен он – в изображении типов мещанских. Тут – и лучшие языковые его удачи»⁴⁹. В этой системе рассуждений парадоксальным образом проявляют себя доказательства, типичные скорее для «Бесконечного тупика», в частности, педалируемая Галковским идея «оборачиваемости» русского языка. Ведь, по мысли Солженицына, сам язык, художественное мастерство «предают» писателя, выявляют в его таланте ту доминанту, борьбу с которой Чехов-«мыслитель» сделал своим идеологическим знаменем, – мещанство.

Развитие этой мысли подводит Солженицына к неординарному решению ещё одной характерной чеховской «проблемы»: отсутствию в его творческом багаже произведений

⁴⁹ Там же. С. 182.

в жанре романа: «Не случайно Чехов не написал ни одного большого романа? От этой слабости композиции при растущих объёмах? От недостатка общей энергии? От недостатка терпеливости работать над перестройками, перебросками, пересоединениями, неизбежными в романе? <...> А главное: для романного обзора, охвата – нужны ведущие мысли. А у Чехова чаще вот эти бесконтурные: благородство труда! надо трудиться! или: через 20-30-200 лет будет счастливая жизнь. И общественные процессы, проходящие при нём в России, у него смазаны в контурах. <...> Нет у него общей, ведущей, большой своеобразной идеи, которая сама бы требовала романной формы»⁵⁰. Характерно, что написание романа становится в данном случае неким художественным критерием, относительность которого, однако, может иметь и свои глубокие основания. Впрочем, в данном случае важно не выявление глубинных ментальных особенностей, но сама мысль о некоем выпадении Чехова из континуума русской идеологизированной культуры, законченным воплощением которой является именно жанр классического романа. К схожей мысли о роковой неустойчивости писателя на грани двух эпох приходит и Галковский, останавливающий внимание читателя на особой символической дате чеховской смерти: «Чехов и умер удивительно вовремя. Только-только стал задувать фантастический сквознячок из XX-го» (I, 79). «Вовремя» – то есть накануне действительно переломного 1905-го года, уточняет Галковский. В другом месте писатель развивает это суждение: «С каждым годом он чувствовал, что живёт всё более и более —невремя». <...> Чехов это ключ к 1905-1917 гг., к 12-летию, такому же далёкому от нас, как и от допервореволюционной России. Это замкнутые 12 лет. <...> Особая культура. Чехов ей был совершенно ненужен. Так же ненужен, как и последующему 70-летию. Собственно Чехов, а не «Чехов». Представить его живущим в 1907-м так же невозможно, как и в 1927-м» (I, 159-160).

⁵⁰ Солженицын, А. И. Окунаясь в Чехова: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1998. № 10. С. 178.

Таким образом, рассуждения Солженицына и Галковского о Чехове, будучи пронизаны системой концептуально близких лейтмотивов, могут быть прочитаны как взаимодополняющий друг друга единый корпус суждений: оба писателя сходны в понимании автора «Вишневого сада» как фигуры, выпадающей из стройного компендиума русской классики, чье творчество предстаёт не образцом «тихой ясности», но поводом для новых раздумий, неосвоенным проблемным полем. Не создавший романов Чехов в контексте «Литературной коллекции» и «Бесконечного тупика» сам оказывается типично романтным героем, не вмещающимся в упорядоченный «эпопейный» мир русской словесности, расшатывающим его своей неоднозначностью. Но символичен и общий выбор этого писателя столь разными мыслителями, как Солженицын и Галковский: сходство взглядов при всей независимости позиций может быть объяснено особой силой притяжения зрелых в своей продуктивности, рождающих качественно новое понимание мыслей.

Концептуальная взаимосвязь критических замечаний, принадлежащих таким мало похожим друг на друга писателям, как Солженицын и Галковский, не только демонстрирует неожиданное совпадение их собственных представлений о природе русской словесности. Более продуктивно видеть здесь общую тенденцию русского литературного сознания, возникшую внутри одной культуры, ставшую результатом диалектического развития одной истории и заставившую таких разных писателей выбрать из историко-литературного репертуара одни и те же риторические фигуры. Определение и наименование этой тенденции – дело будущих изысканий, которые учитывали бы всю сложность протекающих историко-литературных взаимодействий. Тем не менее, намеченная перспектива демонстрирует: отечественная словесность по-прежнему представляет собой сложное интерпретативное пространство, опыту прочтения которой не чужда, но глубоко родственна и критическая внимчивость Солженицына, и конквистадорский талант Галковского.

1.2. Философский дискурс и его проникновение в жанровую структуру «Бесконечного тупика»

1.2.1. Персональная жанровая модель В.В. Розанова

Характер развития русской мысли таков, что собственно литературный и философский план постоянно находятся друг с другом в состоянии взаимодействия, сходятся в точке особого, идеологического, дискурса, структура которого поэтому не остаётся неизменной. Маятник русской мысли колеблется от манифестированных форм (Чаадаев) к «подпольным» исповедям (Достоевский), размышления о русской самобытности то облакаются в абстрактно-понятийную форму, то принимают характер образных повествований. Отсюда и особая художественная «память» произведений, синтезирующий характер их жанровых форм, лишь на первый взгляд кажущиеся неожиданными сближения и соответствия Аввакума и Галковского, Галковского и Солженицына, реалистического и модернистского дискурсов. Всё это – логика развития единого художественно-философского феномена русской литературы.

В силу этого и «предпочитаемые» Галковским Достоевский и Розанов включаются в общий историко-культурный ряд, обнаруживают между собой глубинную преемственность, которая позволяет закономерно обратиться к проблеме не только художественного, но и собственно философского дискурса, под особым углом зрения взглянуть на поэтику «Бесконечного тупика».

В анализе влияния на поэтику «Бесконечного тупика» жанровой модели Розанова необходимо выделить несколько аспектов. Это продиктовано неоднозначностью наличного историко-литературного материала. Во-первых, перед нами встаёт вопрос о характере взаимодействия философии и литературы как двух различных модусов сознания. В свою очередь, этот вопрос приобретает новое звучание

применительно к характеру розановского творчества, которое находится именно на границе этих форм восприятия реальности. Наконец, немаловажное значение имеет конкретизация философского облика Розанова, его репутации мыслителя-маргинала, поскольку это позволит прояснить и характер философского дискурса «Бесконечного тупика», степень провокативности этого произведения, которую обычно понимают как след розановского влияния⁵¹.

Обратимся к решению этих вопросов.

Как известно, своеобразие творчества Розанова заключается в сложности разграничения художественного и философского начал в его произведениях, особенно позднего периода: «Уединённом», «Опавших листьях» (1913-1915). Вместе с тем эта особенность, так или иначе, подготовлена всем развитием русской философии, ибо русское мышление изначально было ориентировано на примирение и синтез разума, чувства, воли, науки, искусства, религии («свободная теософия», по Соловьёву). Это определило и жанровую специфику, особенно на первых этапах, в форме свободной публицистики либо произведений художественной литературы, не требующих жёсткой категориальной и логической проработки проблемы и в то же время открывающих предельно широкие горизонты для философствования. Отсюда то значение в постановке философских проблем, которое имела русская литература (Гоголь, Достоевский, Толстой), а также преобладание или значительный вес свободно написанных статей в творчестве Киреевского, Соловьёва, Леонтьева и многих других. Формирование предельно индивидуального и неповторимого по краткости и глубине стиля философствования Розанова в этой связи оказывается закономерным. Можно сказать, что в строгом философском стиле у Розанова выдержан только ранний трактат «О понимании» (1886). В целом же жанровая картина ярка, разнообразна и тяготеет скорее к публицистическому дискурсу. Неслучайно В. Зеньковский

⁵¹ Таковую аналогию склонен проводить, например, В. Руднев. См.: Руднев, В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 33.

называл Розанова «типичным журналистом» в философии и сетовал на то, что этим до крайности затрудняется характеристика идейного содержания автора «Опавших листьев»⁵².

Тип философствования «журналиста» Розанова, действительно, выделялся даже на фоне незакрепощённой академизмом русской философии. Благодаря этому мыслитель уже при жизни снискал славу плюралиста, философа-маргинала, а в конце XX столетия – славу «основателя теории и практики постмодернизма, задолго до его западно-европейских аналогов»⁵³. Привлекающий безбоязненной самостоятельностью мысли, известной непочтительностью в обращении с авторитетами, необычной стилевой манерой, Розанов действительно стал для русских постмодернистов знаковой фигурой. «Розановская» тема представлена в таких произведениях, как «Василий Розанов глазами эксцентрика» Вен. Ерофеева, «Концентрат парадокса – "Опавшие листья" В.В. Розанова» А. Терца, «Между строк, или читая мемории, а может просто Василий Васильевич» М. Берга, «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» М. Харитонova. Можно сказать, что для российского культурного сознания Розанов играет роль, аналогичную роли Ницше в западноевропейской культуре.

Однако если анализировать творчество Розанова как самодостаточный художественно-философский феномен, то наделение философа постмодернистским статусом предстанет скорее результатом влияний позднейших методологий. Для того чтобы внести в вопрос необходимую ясность, тем самым и предупредив возможную постмодернистскую трактовку «Бесконечного тупика», важно суметь по возможности правильно оценить удельный вес этого явления в общей системе координат культуры того времени. Не будем забывать, что всё

⁵² Зеньковский, В. История русской философии. М., 2001. С. 435.

⁵³ Такой взгляд на розановское творчество принадлежит И.В. Кондакову (Кондаков, И.В. Розанов // Культурология. XX век: Энциклопедия / Гл. ред., сост. и авт. проекта С.Я. Левит. Т. 2. СПб., 1998. С. 172).

творчество Розанова развивалось в рамках христианской парадигмы, тогда как постмодернизм подчёркнуто атеистичен, ему чужда идея всякого идейного центра, в том числе и высшего – Бога. В связи с этим более продуктивным решением будет говорить не столько о розановском плюрализме, сколько о его дуализме, сложном сосуществовании в сознании философа двух начал – религиозного и культурного. Их взаимововлечённость, в конечном счёте, и предопределяла широту розановского мышления. Ключевой вопрос Розанова метафорически можно сформулировать следующим образом: «Что такое культура с точки зрения христианства? Что Христос, который сам никогда не писал и никогда не смеялся, имеет сказать об изящной словесности и о смеющемся Гоголе?» По Розанову, «ни Гоголь, ни вообще литература, как *игра, шалость, улыбка, грация*, как цветок бытия человеческого, вовсе не совместим с *моноцветком*, "Сладчайшим Иисусом"⁵⁴. Отсюда нападки философа на христианство, которое своей потусторонней сладостью как бы прогорчило плоды мира сего. Но отсюда и нападки на русскую словесность, в которой Розанов усматривает мертвящее, сковывающее реальность начало: «Не литература, а *литературность* ужасна: литературность души, литературность жизни. То, что всякое *переживание* переливается в играющее, живое слово, но этим всё и кончается, – само *переживание* умерло, нет его. <...> От этого после "золотых эпох" в литературе наступает всегда глубокое разложение всей жизни, её апатия, вялость, бездарность»⁵⁵.

Дуалистический конфликт религиозного и литературного в равной степени трансформирует оба этих элемента. В

⁵⁴ Розанов, В.В. О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира // Розанов, В.В. Метафизика христианства. М., 2001. С. 222. Здесь и далее в цитатах курсив принадлежит Розанову.

⁵⁵ Розанов, В.В. Опавшие листья // Розанов, В.В. Уединённое: Сборник. М., 2006. С. 478. Можно предположить, что именно из такого понимания словесности, печатного слова как *застывшего* явления метонимически рождается розановская гипотеза о предрасположенности Гоголя к некрофилии.

религиозном отношении происходит смешение собственно христианского начала с языческим и последующее закономерное размыкание в гностическую сферу⁵⁶. В плане собственно литературном рождается стиль фрагментированных эссеистических, «безответственных» заметок по любым темам и поводам, слагаемых автором в более или менее рыхлую целостность. Новаторство Розанова в том, что новый материал осваивался им новым же, не собственно метафизическим, аппаратом, благодаря чему итоговый «продукт» и имел столь откровенный новаторский блеск.

Мы остановились на особенностях метода Розанова потому, что именно розановский текст наиболее репрезентативен в модели мира «Бесконечного тупика». Поэтому было необходимо заранее акцентировать внимание на спорных сторонах этого метода. Теперь обратимся непосредственно к тексту «Бесконечного тупика» и рассмотрим степень розановского влияния на него.

Дискурс Розанова для Галковского – это пример законченного воплощения национального мышления, подтверждённый примером жизненного пути философа: «Розановщина – искусство жить по-русски. Стержень русского быта, стержень новой культуры. Если Пушкин придал возможность русской литературы, то Розанов придал возможность Русской философии. <...> Розанов смог соединить русский логос и русскую жизнь...» (II, 1169). Произведение Галковского представляет обширный комментарий, введение к розановским произведениям: «Розанов дал Домострой XX века. Правда, ему было неинтересно его развивать – чувствовал ненужность. Тогда. А вот я подниму. Мне нужно было высветлить реальность новой сказкой, новой актуализацией русского мифа. И я искал для этого наиболее здоровую основу.

⁵⁶ Тем самым розановские произведения органично входят в корпус гностического текста русской литературы (его описание как самостоятельного культурного феномена см. в: Слободнюк, С.Л. «Идущие путями зла...»: древний гностицизм и русская литература 1880-1930 гг. СПб., 1998).

И нашёл её в Розанове» (I, 2). Там, где автор «Уединённого» ограничивается неразвёрнутыми суждениями, яркими в своём лаконизме сентенциями (ср., например, известное суждение о Щедринах: «Как "матерой волк" он наелся русской крови и сытый отвалился в могилу»⁵⁷), Одинокое, вполне реализуя возможности избранной формы, углубляет изречения философа, наполняя их ещё более провокативным содержанием. Так, на высказывание Розанова о культе русской литературы («Со всех сторон генералы, и где военный попросит одного поклона, литературный генерал заставил "век кланяться". [../../Local Settings/Temp/Rar\\$EX00.750/galkovskiyi_beskonechniyi_tu pik.html - n644#n644](#)Щедрина и Некрасову кланяются уже 50 лет») герой «Бесконечного тупика» отвечает развёрнутой саркастической тирадой, которую стоит привести с незначительными купюрами: «Эх, милый Василий Васильевич, не 50 и даже не 100. Совсем уже свернули шею от поклонов и беспомощно завалилась русская головушка на левый бок. И выпрямить её может только одно – правда. Как я смеялся, когда узнал биографию Некрасова: вот "печальник земли Русской" женится в преклонном возрасте на тщательно выбранной 19-летней проститутке, взятой из публичного дома; вот посвящает ей свои стихи о декабристах; <...> И вот этот... *мусор* мнил себя совестью России, указывал *поколениям* "что делать"! Да тут не отдельные фактики важны, а общий тон; "нравы". Вот что самое-то страшное» (II, 1152-1153)⁵⁸. Этот пример демонстрирует сам принцип комментированного чтения: реплику философа Одинокое превращает в развёрнутое суждение, дополненное провокативными, часто малоизвестными фактами и не менее провокативными авторскими выводами, но представленное в итоге как закономерность исторического развития. В этом захватывающая притягательность философского размаха Галковского. Однако

⁵⁷ Розанов, В.В. Уединённое // Розанов, В.В. Уединённое: Сборник. М., 2006. С. 445.

⁵⁸ Курсив принадлежит автору.

ветвящиеся ходы примечаний неизбежно приводят Одинокова к замкнутости собственного сознания: «Летишь по пустым формам и тут за строкой вдруг лошадь фыркнет: "Да что это я, я о Розанове должен". Потом о нём начинаю, и получается, что это я о себе» (I, 165).

Здесь необходимо сделать принципиальное замечание, касающееся распространённой характеристики метода Галковского как постмодернистского. Если мы будем оценивать степень влияния Розанова на мышление автора «Бесконечного тупика», то обнаружим, что оно гораздо сильнее, чем это предполагает постмодернистская эстетика. Ведь для этого направления не существует кумиров и авторитетов, указывающих автору верное направление мысли. Для Галковского же Розанов является именно интеллектуальным авторитетом (и вдобавок едва ли не единственным), смысловым центром огромного «Бесконечного тупика», той точкой притяжения, вокруг которого вращаются мириады примечаний. Говоря языком Деррида и Барта, Розанов и служит тем «трансцендентальным означаемым» «Бесконечного тупика», тем своеобразным Логосом, которым для самого философа служит идея Бога – идея, не постмодернистски рассыпающая дискурс, но идеологически его цементирующая.

Закономерно поэтому предположить, что форма поздних произведений Розанова оказала прямое влияние на композиционное строение «Бесконечного тупика». В этом признаётся сам автор: «До "Опавших листьев" мир разлетался. <...> И вот я прочёл Розанова, и мир стал сжиматься. Стройно собираться в единое целое» (I, 622). Однако нужно более внимательно подойти к жанровой природе поздних текстов Розанова. Судя по установленной самим автором мере естественности, а также композиционной и стилистической манере текста, «Уединённое» тяготеет к жанру дневника. Не случайно отдельные фрагменты маркированы типично дневниковыми хронотопическими указателями, фиксирующими появление той или иной мысли («вагон», «в нашей редакции», «за нумизматикой», «на улице»). Но дневник писателя,

философа, будучи по своей природе жанром эгоцентричным, всё же предполагает возможного «сочувствующего» собеседника (вспомним парадоксальную тоску по собеседнику героя «Записок из подполья»). Текст «Уединённого» же в полной мере оправдывает своё название: «Ах, добрый читатель, я уже давно пишу "без читателя", – просто потому, что нравится. <...> С читателем гораздо скучнее, чем одному. <...> Пишу для каких-то "неведомых друзей" и хоть "ни для кому"..."⁵⁹. Сущность жанра в полной мере отражена в подзаголовке к «Уединённому»: «Почти на праве рукописи». Известно, что рукопись, черновик, являясь необходимой частью творческого процесса, не обретают в литературном сознании статус самостоятельного жанра: это преодолеваемая, промежуточная форма, актуальная скорее для текстологии⁶⁰. Легитимность рукописи доказывается «от противного»: фактом её включения в законченный литературный текст, игрой первичных и вторичных жанров (ср., например, в «Записках покойника» Булгакова рукопись некоего Максудова, которую якобы согласно его предсмертной воле публикует автор). Розанов же, избирая «безответственный» стиль письма, оказывается именно «по ту сторону» литературы. При этом его рукопись не превращение исходного материала жизни в произведение, но напротив – текст возвращения произведения в исходный материал жизни, тотальная эстетизация всего «мимолётного», случайного, интимного, бытового – всего того, что прежде было «по ту сторону» словесности. Розанов это противоречие между

⁵⁹ Розанов, В.В. Уединённое // Розанов, В.В. Уединённое: Сборник. М., 2006. С. 389.

⁶⁰ Черновик как самостоятельный литературный жанр рассматривается в работах: Лехциер, В. Апология черновика, или «Пролегомены во всякой будущей...» // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 256-269; Шифрин, Б. Где-то тут, на окраинах дискурса: вариации к экологии несущественного // Митин журнал. 1997. № 54. С. 326-331.

«естественным» и «литературным» прекрасно понимал: «Литературу я чувствую как штаны»⁶¹.

«Бесконечный тупик», несомненно, гораздо более организованная форма, целиком находящаяся в компетенции художественного дискурса: «Можно было бы пойти по пути Розанова и просто мыслить свободными афоризмами, но *говорить рассыпающимися словами о рассыпанном царстве розановской прозы бессмысленно*. И таким образом *тема Розанова консолидирует моё такое же безнадежно русское мышление*» (II, 1175). Поэтому «в отличие от Розанова миф Одинокова гораздо более порождён, то есть более приемлем и адаптирован к восприятию» (I, 3). Принимая во внимание форму «Дневника писателя» и в то же время отходя от её явной публицистичности к размыкающему дискурсу философизму Розанова, Галковский и «Уединённое» не склонен рассматривать как оптимальную жанровую форму⁶².

Почему же распадающийся текст философа всё же консолидирует мышление Одинокова? Герой «Бесконечного тупика» перенимает у Розанова сам принцип мышления: способность «легализовывать» в тексте чуть ли ни любой тематический пласт реальности, возможность его обыгрывания в ракурсах личного опыта, философского знания, литературы. Розанов дал этой способности недвусмысленное жанровое определение: «О мои грустные "опыты"... И зачем я захотел *всё знать*. Теперь уже я не умру спокойно, как надеялся...»⁶³ Связь

⁶¹ Розанов, В.В. Опавшие листья // Розанов, В.В. Уединённое: Сборник. М., 2006. С. 579.

⁶² Примечательно, что даже нормативный, разделённый на выпуски «Апокалипсис нашего времени», ближе чем обычно подойдя к политической актуальности «Дневника писателя», явным образом не вмещался в пределы этого жанра – и, оставаясь «безответственным», композиционно сближался с, возможно, менее яркой и менее художественной, но более банальной традицией газетно-журнальных передовиц от И.С. Аксакова до П.Б. Струве и Е.Н. Трубецкого.

⁶³ Розанов, В.В. Уединённое // Розанов, В.В. Уединённое: Сборник. М., 2006. С. 434. Курсив принадлежит автору.

с «памятью» жанра *эссе* прослеживается, как видим, даже на этимологическом уровне. Именно эссеистический опыт – опыт тематизации, не нуждающийся в априорном шаблоне, но каждый раз заново создающий конкретный набор структур и элементов, позволяющий создать автокомментирующее произведение, оказывается адекватным художественному мышлению Галковского. Его текст является метаповествованием, «комментарием к Розанову», а посредством этого – и способом вторичного переживания национального опыта. Следовательно, для того, чтобы быть адаптированным к читательскому восприятию и одновременно представлять собой законченное целое, этот текст должен получить форму завершения. Поэтому Галковский отказывается от роли чистого аналитика и принимает на себя художественную функцию «лицедея», носителя надкультурного «метаязыка», героя не философского трактата, пусть выполненного в розановском стиле, но философского романа. Можно сказать, что по отношению к предмету своего повествования автор «Бесконечного тупика» одновременно использует как аристотелевскую технику мимесиса (переживание розановского опыта), так и брехтовскую технику очуждения (отстранение от Розанова с целью анализа его места в культурном пространстве русского сознания): «Я имитирую характерные особенности "инструменталистского" мышления. Для этой цели Розанов необыкновенно удобен. Он говорил всё, и цитаты из его произведений легко превращаются в магические иероглифы, позволяющие отстраниться от лобового изложения и в то же время дать схему русской мысли именно в лоб» (II, 1172). Итогом такой стратегии оказывается не только «самый масштабный в русской культуре наших дней охват кардинальных проблем постсовременности»⁶⁴, но и беспрецедентный по своей широте и сделанным выводам анализ русского сознания в целом. Таким образом, в отношении избранного пути интеллектуального поведения Галковский

⁶⁴ Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000. С. 465.

остаётся учеником Розанова, отвечающим главной розановской критической интуиции; в отношении же степени охвата проблематики он – продолжатель «большой» модернистской формы, её ключевого способа освоения реальности – посредством мифа.

Прослеживая генезис розановской традиции в культуре XX века и её соотношение с поэтикой «Бесконечного тупика», мы рискуем выйти за рамки продуктивной определённости, которую даёт контекстуальный подход. Однако важно указать на наличие в истории литературы текстов миметично-остранённой природы, которую мы отметили применительно к дискурсу Галковского. Наиболее показательной в этом отношении фигурой в русской литературе XX века предстаёт Виктор Шкловский – один из наиболее последовательных продолжателей Розанова, «остранивший» его приёмы в своём творчестве. Далее мы попробуем рассмотреть механизм соединения миметичности переживания «безответственного» розановского стиля с аналитичностью остранения.

1.2.2. Филологическая проза В.Б. Шкловского как этап становления метапоэтики

Продолжая разговор о традициях розановского письма, рассмотрим, как в рамках этой традиции формируются основы метаописания и каким образом эта поэтика соединяет миметичность восприятия с остранённостью описания. Как уже говорилось, наиболее близкой предмету нашего анализа фигурой видится прямой литературный «наследник» Розанова, воспринявший мысль о размыкании жанровых границ и воплотивший её в концепции особого жанра филологического романа, – Виктор Шкловский.

Та концепция нелинейного, непрямого литературного развития, которой придерживалась формалистическая школа в целом, была, несомненно, родственна стилю философствования Розанова. Преемственность в мире, описываемом

формалистами, крайне затруднена, прямая связь приравнена к деградации: линии, которые они прослеживают, уходят вкось, традиции, которые они реконструируют, главным образом «боковые». Неслучайно в их терминологической системе особое значение имеют метафоры войны и революции. Так, выступления Пушкина против поздних карамзинистов Тынянов называет «гражданской войной», а попытку посредничества – попыткой примирить враждующие армии⁶⁵. При этом и писательскую биографию формалисты понимали как путь преодоления, изживания прежней манеры. Поэтому эволюция, проделанная Пушкиным, названа Тыняновым «катастрофической»⁶⁶, биография Некрасова, по мнению Эйхенбаума, не может состояться без «сдвига»⁶⁷. Установка формалистов – не просто описать литературную ситуацию, но изменить её. Основной литературный принцип ОПОЯЗа – принцип противоречия. Верные своим теоретическим установкам, они реализуют этот принцип на уровне «поэтики» собственных статей. Говоря же о «художественности» опоязовской критики, в первую очередь необходимо указать на Шкловского – именно он «канонизировал» научную статью как литературный жанр, говорил в своих статьях не только о литературе и литераторах, но и о себе: «Но мало ли какие фамилии попадаютя вместе. Вот ещё одна: Виктор Шкловский»⁶⁸.

Неслучайно именно в работе о Розанове учёный формулирует свои тезисы о настоящем и будущем литературы, даёт смелые прогнозы. Шкловскому близка, прежде всего, розановская идея конца литературы, хотя, в отличие от философа, он принимает эту идею с бодрым, революционным

⁶⁵ Тынянов, Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 70.

⁶⁶ Там же. С. 165.

⁶⁷ Эйхенбаум, Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 346, 360.

⁶⁸ Шкловский, В.Б. Гамбургский счёт: Статьи-воспоминания-эссе (1914-1933). М., 1990. С. 119. Далее ссылки на это издания даны в тексте в круглых скобках с сокращением заглавия (ГС) и номером страницы.

энтузиазмом: не конец, а обновление, отмена старого и отжившего: «Каждая новая литературная школа – это революция, нечто вроде появления нового класса»; «Вещи устраивают периодически восстания. В Лескове восстал "великий, могучий, правдивый" и всякий другой русский язык, отречённый, вычурный, язык мещанина и приживальщика. Восстание Розанова было восстанием более широким, – вещи, окружавшие его, потребовали ореола. Розанов дал им ореол и прославление» (ГС 121, 126). Место романа, по Шкловскому, должен занять новый жанр, склеенный из дневников, писем, газетных статей и фельетонов. Образец такого жанра Шкловский находит в «Опавших листьях» Розанова: «Три разбираемых его книги представляют жанр совершенно новый, "измену" чрезвычайную. <...> Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски <...> Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, "сказаться без слов, без формы" – и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму» (ГС 125).

Здесь важно отметить особенность, последовательное воплощение которой видим и в «Бесконечном тупике»: создавая работу о Розанове, Шкловский, как позднее Галковский, пишет её розановским же языком, но при этом держит необходимую дистанцию аналитика. Авторская манера Шкловского порозановски «безответственна», сбивчива, построена на демонстративных отступлениях. Так, после вводных теоретических рассуждений Шкловский прямо заявляет: «Теперь перейдём к Розанову для новых отступлений». Через две страницы автор иронически настаивает на своём приёме: «Я разрешаю себе, следуя канону романа XVIII века, отступление». И, не давая опомниться читателю, разворачивает отступление об отступлениях, введённое лукавой отбивкой: «Кстати, об отступлениях» (ГС 121, 123). Вместе с тем то главное, что отмечает Шкловский у Розанова, – приём. Вся многоцветную яркость розановской мысли он, как истинный формалист, готов

свести к приёму: биографию («"Да" и "нет" существуют одновременно на одном листе, – факт биографический возведён в степень факта стилистического»), интимность тона («Мои слова о домашности Розанова совершенно не надо понимать в том смысле, что он исповедовался, изливал свою душу. Нет, он брал тон "исповеди" как приём»). Даже противоречия мысли – приём, а именно оксюморон: «Творчество и мировые слова, сказанные Розановым на фоне "1 р. 50 коп.", и рассуждение о том, как закрывать вьюшки, – являются одним из прекраснейших примеров оксюморона» (ГС 126, 127, 129).

Но дистанция остранённости, стратегия метаописания, создаваемая Шкловским, – это ещё и путь к овладению розановским приёмом с задачей последующего его воплощения в более широкой литературной форме. Определяя жанровую специфику произведений Розанова, Шкловский писал: «Таким образом, мы видим, что "три книги" Розанова представляют из себя некоторое композиционное единство типа романов, но без связывающей мотивировки» (ГС 132). Заканчивая писать о Розанове, Шкловский обещает применить открытия Розанова в собственном творчестве: «Я применяю это к себе» (ГС 139).

Какое же жанровое решение подсказал Шкловскому Розанов? Это решение – филологический роман «Zoo, или письма не о любви, или третья Элоиза» (1923). В пятом письме «Zoo» автор прямо вывел свою повесть из Розанова (а также Ремизова и Андрея Белого). Это произведение, организующим началом которого является любовный сюжет, целиком построено на принципе метаописания, прагматической разнице между языком чувств и литературным языком их описания. Пользуясь удачно найденной мотивировкой «запрещено писать о любви», Шкловский соединяет несоединимое – любовное письмо и филологическую статью. В сжатом виде игровой «метод» представлен в девятом письме. В нём говорится о том же, вокруг чего построен весь роман – в очередной раз, – о неразделённой любви. Сначала используется метафора: любовь уподоблена воинской повинности – охране боевого поста. В продолжение метафоры герой отвечает, пародируя устав:

«Обязанности: любить, не встречаться, не писать писем. И помнить, как сделан "Дон Кихот"». Далее разворачивается конспект статьи о «Дон Кихоте», и мотивировка этого хода даётся только намёком – когда герой переходит к следующей статье-вставке об Андрее Белом.

Здесь видим очевидную общность приёма Шкловского и Галковского. Автор «Zoo», ставя цель передать реальные чувства к любимой женщине, загромождает повествование искусственностью литературных приёмов, ставит себя в зависимость от них. Автор «Бесконечного тупика», намереваясь посвятить роман «судьбе "русской личности" – слабой и несчастной, но всё же СУЩЕСТВУЮЩЕЙ» (I, 4), загромождает ход повествования запутанными цепочками комментариев к комментариям.

Почему же так необходима эта филологическая работа? Чтобы получить возможность говорить серьёзно и с пафосом, обоим авторам приходится начинать с эмоционального нуля. Прежние способы выражения чувств и способы философствования уже невозможны, остался формальный приём, и выходом является преодоление приёма, ирония, являющаяся дорогой к пафосу. «Она нужна – ирония, – объясняет Шкловский во вступлении, – она легчайший способ преодолеть трудность изображения вещи. Изобразить мир смешным легче всего». Герой Галковского, заявляя о том, что чувствует себя «клоуном», объясняет: «Чем больше теряется достоинство и чем больше расползается моё "я", тем ближе к истине, тем ощутимей её притяжение, её истекающий в реальность центр. Истина выше всего. Истина по-русски – это потеря достоинства. При объективизме всё будет хорошо, но истина будет элементарная, дубоватая и, во-вторых, не будет меня» (I, 36). В произведениях, где последовательно проведён принцип обнажения приёма, авторы пытаются преодолеть приём, прорваться к выражению высоких чувств («Разрешите мне быть сентиментальным», – восклицает герой «Zoo»).

Роман Шкловского – это роман о любви в ситуации истощенности любовной темы, роман Галковского – роман о

русской философии в ситуации исчерпанности прежней культуры. Чтобы оживить «стёршиеся» слова, смыслы, необходимо пропустить их через филологическую игру. Поэтому путь Галковского – это путь свержения прежних авторитетов, своего рода деконструкция культуры, но (в отличие от ожидаемых постмодернистских аналогий) деконструкция *созидающая*, поскольку автор на руинах старой повествовательной формы создаёт произведение, в жанровой характеристике которого живёт идея традиционной формы романа. Однако нужно помнить, что это роман, основанный на новом мироощущении. Не футуристическое крушение кумиров, но именно связь старого и нового значительно повышает интеллектуально-философский уровень требований, которые предъявляет к русской культуре Галковский, обильно насыщающий своё произведение активизирующими читательское мышление фактами, обнажающий ключевые проблемы национального бытия.

Рассматривая проблему соотношения поэтики «черновиков» Розанова и «философского романа» Галковского, мы акцентировали внимание на том, что очевидная разница жанровых решений не позволяет усматривать ожидаемой прямой преемственности. Теперь мы видим, что путь жанрового развития (от отрывочных дневниковых заметок к романной форме) определяет сама логика литературного процесса. Этот путь заложен в диалектике развития художественного сознания, объективно его можно проследить на примере преемственности дискурсов Розанова и Шкловского, чья взаимосвязь в синтезированном виде воплощается в поэтике «Бесконечного тупика». Вместе с тем, этот конечный синтез может быть разложен на соответствующие историко-литературные «составляющие», что мы и пытались показать выше. Анализ поэтики Шкловского не только позволяет проследить опосредованное влияние Розанова на Галковского, но демонстрирует характер обусловленности поэтики «Бесконечного тупика» литературной традицией в целом, а помимо этого и переносит акцент с собственно

интеллектуального дискурса произведения на дискурс художественный.

1.3. Художественный дискурс: философская жанровая генерализация

1.3.1. Модернистский гипертекст XX века и характер его воплощения в «Бесконечном тупике»

Двигаясь от философского дискурса к художественному, мы старались обращать внимание на проблему их типологической соотнесённости. В данном параграфе мы рассмотрим, как развивается философская проблематика в рамках собственно художественного дискурса, особое же внимание обратим на композиционные формы её выражения. Далее мы будем говорить главным образом о метатекстовых структурах в контексте модернистского творчества; однако не следует забывать, что вопрос о зарождении этих форм был актуален уже в разговоре о Розанове и Шкловском и, таким образом, он имеет определённую литературную перспективу.

Следует признать, что постмодернистская ситуация в культуре не является принципиально новой. Противостояние модернизма и постмодернизма диалектически повторяет противостояние модернизма и классики, имевшее место в начале XX века. При этом сегодняшнее положение дел фиксирует те же проблемы и противоречия, которые были актуальны сто лет назад: кризис системы ценностей, разрушение духовно-душевного мира человека, деструкция христианской идеи. Всё то, что привнёс в жизнь человека XX век, сформировалось в самом его начале, в интервале, верхняя граница которого совпадает с началом первой мировой войны. И уже начиная с рубежа веков в европейской культуре было намечено несколько взаимосвязанных попыток определения новых координат человеческого существования.

Во-первых, вводились уточнения в классические антропологические сюжеты, связанные с интерпретацией «человеческого измерения» онтологической проблематики. Поэтому одно из главных направлений культурной ментальности XX столетия – неомифологическое сознание. Как мы помним, автор «Бесконечного тупика» прямо заявляет, что его произведение строится как «актуализация русского мифа, *наполняющая смыслом наше бытие*» (I, 2). Эта формулировка не нова: начиная с 1920-х гг., то есть времени расцвета модернизма в литературе, художественные тексты прямо или косвенно строятся на использовании мифа: «Волшебная гора» (1924) Манна – миф о певце Тангейзере, проведенном семь лет на волшебной горе богини Венеры; «Шум и ярость» (1929) Фолкнера – евангельская мифология; «Петербург» (1913) Белого – вариация одного из древнейших мифов об умерщвлении престарелого жреца-царя молодым (сюжет книги Фрезера «Золотая ветвь»); «Мастер и Маргарита» (1929-1940) Булгакова – вновь евангельская мифология. Чрезвычайно характерным является то, что в роли мифа, «подсвечивающего» сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого. Предпринятая же Галковским установка на возможно более полный охват национального дискурса и вытекающая отсюда идейно-тематическая широта заставляют вспомнить, в первую очередь, беспрецедентный как в содержательном, так и в формальном плане роман XX столетия – «Улисс» (1922) Джойса. Думается, что масштабность намерений во многом определяет здесь общность сюжетных и композиционных ходов, уходящих своими корнями в символику архетипов. В основе обоих произведений – рафинированное сознание интеллектуала, разомкнутое в бесконечное пространство культуры и воспринимающее его смыслы, аллюзии, коды. Идейно-философскую базу составляет гармонизирующий миф – гомеровский у Джойса, розановский у Галковского (как

свидетельствуют биографы Джойса, писатель считал, что тема «Одиссеи» – самая прекрасная и всеобъемлющая, более великая и человечная, чем тема «Гамлета», «Дон Кихота», «Божественной комедии», «Фауста», а Одиссей – самый «законченный характер человека» в мировой литературе⁶⁹; переключка с приводившейся характеристикой розановского мышления кажется очень близкой). При этом сюжетное пространство организуется дихотомией «Отец – Сын», воплощающей значимое противопоставление «низменной плоти», сугубо эмпирического сознания (Блум, отец Одинокова), интеллектуальному духу (Стивен; Одинокоев). Вместе с тем, динамику сюжета задаёт приключение самой мысли главных героев, её сложное, прихотливое, скачкообразное движение. Чтобы передать это движение, авторы прибегают к одному способу организации повествования, который также позволяет говорить о принципиальном сходстве произведений, – *потоку сознания*. Поток сознания – это нарративная стратегия, которая могла быть полностью осознана лишь в XX столетии. В этом отношении картина мира «Бесконечного тупика», будучи генетически связанной с «большой формой» классического XIX века («Былое и думы»), артикулирована неомифологическим сознанием XX века, а во многом – сознанием именно «Улисса» как безусловного образца новой «большой формы», нового нарратива, который Т.С. Элиот описывал как смену метода повествовательного на метод мифологический: «Это способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история»⁷⁰. Вспомним во многом близкое суждение Одинокоева: «"Бесконечный тупик" есть прямая линия моей мысли, проведённая около предполагаемого, но невидимого зияния пространства – около

⁶⁹ Синило, Г.В. Джойс // Постмодернизм: Энциклопедия. Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Мн., 2001. С. 226.

⁷⁰ Цит. по: Синило, Г.В. Джойс // Постмодернизм: Энциклопедия. Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Мн., 2001. С. 227.

розановской России. Если интуитивно линия проведена достаточно близко от угольно чёрного центра, то независимо от моей воли прямая искривится, прогнётся и медленно упадёт в исходную точку» (II, 1178-1179).

Другой художественно близкой «Бесконечному тупику» попыткой определения новых координат существования, предпринятой в начале XX столетия, является специфический аналитизм нового мышления. Как мы помним, «Бесконечный тупик» – роман, посвящённый «истории русской культуры XIX-XX вв., а также судьбе "русской личности" – слабой и несчастной, но всё же СУЩЕСТВУЮЩЕЙ». Схожим образом общую тональность и главную тему своего творчества в набросках к финальной части огромного романа «Человек без свойств» (1925-1942) сформулировал Роберт Музиль: «Общая тональность – трагедия мыслящего человека»⁷¹. Определения «личность», «мыслящий» здесь неслучайны: напряжённая стихия мысли, парадоксальной, антиномичной, то рвущейся в «инобытие», то кружащейся в безумном лабиринте, из которого нет выхода, определяют и, как кажется, роднят логику развития и «Человека без свойств», и «Бесконечного тупика». Источник напряжения этих произведений – противоречивое единство «действительности» и «возможности». История и её сегодняшний результат, по Музилю, – это, вопреки Гегелю, не развитие к высшему, а то, что сложилось на основе *недостаточных к тому оснований* (принцип недостаточных оснований, или, как он сокращённо именуется в романе, ПНО, представляет собой ироническое обыгрывание автором шопенгауэровского «закона достаточного основания»). Каждое событие – застывший единичный случай из множества возможностей. Любая идея содержит в себе возможность противоположной. В тексте романа часто встречаются выражения вроде «ни один человек не знает», «нельзя представить себе...». Неизменное «повторение подобного» переходит в состояние «взвешенности», неустойчивости,

⁷¹ Цит. по: Синило, Г.В. Музиль // Постмодернизм: Энциклопедия. Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Мн., 2001. С. 483.

«парения» («парить» – одно из часто употребляемых в романе слов; интересно, что то же состояние «парения» между жизнью и смертью фиксирует роман Джойса «Поминки по Финнегану»). Судьба героя «Бесконечного тупика» также управляется не заданным ходом событий, но ускользающей альтернативностью сослагательного наклонения: «Книга эта – злорадство, тупик, петля на моей шее, итог моей несостоявшейся жизни. А ведь могла же она состояться. Гоголь писал, что сбоку Павел Иванович Чичиков был похож на Наполеона. Вот и жизнь моя в одном из миллионов возможных ракурсов, хотя бы в одном единственном, могла бы стать Трагедией» (II, 968). Вспомним слова музилевского Ульриха о том, что он хотел бы «жить гипотетически».

Что же в таком случае превращает в художественное целое грандиозный замысел писателей: зафиксировать кризисный момент истории в сознании отдельно взятой личности? Это альтернативность авторского сознания, задающая важную философскую перспективу. По Музилю, жизнь всегда двусмысленна: в каждом предмете и явлении видятся вместо одного по крайней мере два плана. Ирония расщепляет однозначность действительности, с мастерской наглядностью представленной в романе. Двойная игра с читателем начинается с первой же главы, озаглавленной как будто невзначай: «Откуда, надо заметить, ничего не вытекает». На самом деле «вытекает» из неё многое: автор пытается, хотя бы частично и косвенно, объяснить читателю свой метод. Прогуливающаяся по улице столицы пара, явно принадлежащая к привилегированному сословию, вдруг застывает, потому что впереди столпился народ: грузовик сбил неосторожно переходившего улицу пешехода. Всеобщее волнение захватывает и прогуливающуюся пару. Дама, однако, сразу же успокоилась, когда сопровождавший её господин объяснил ей причину произошедшего: у этих тяжёлых грузовиков слишком длинный тормозной путь. Однако такое объяснение, намекает автор, лишь одно из многих возможных: оно дано *без достаточных к тому оснований*. Могло быть так, а могло и

иначе. Это ещё раз подчёркивается другой художественной игрой в той же самой главе: можно предположить, говорится тут, что прогуливавшаяся пара – Арнгейм и Эрмелинда (Диотима) Туцци. Но такое предположение, продолжает повествователь, неверно, так как госпожа Туцци находилась в это время в обществе своего супруга в Бад Аузее, а доктор Арнгейм ещё был в Константинополе. Весь роман и есть замена определённой данности многими возможностями, причём какие-то из них оказываются реальнее самой реальности: воображаемое появление на улице Вены названных персонажей на самом деле предвещает их действительное сближение в недалёком будущем.

Подобным же образом обстоит дело с идеями и позициями, которые представляют герои, и с самими их качествами. Ульрих смотрит вместе с возглавляющим «параллельную акцию» графом Лейнсдорфом на собравшуюся на мостовой у его дворца взбудораженную толпу. И по ситуации, и по убеждениям он наблюдатель. Сила на стороне массы. Но следующая же сцена, иронически соскользнув на иную плоскость, развивает ту же тему в перебранке между Клариссой и Вальтером. Муж страстно обвиняется Клариссой в пассивности, в желании осуществиться за её счёт. Как в прошлой главе взбудораженная толпа, так теперь Ульрих выступает для них как образец активности. Оба качества получают иное значение, косвенно перекликаясь, однако, с одноимёнными в предыдущей сцене. В действительности становятся очевидны качества, обратные неподвижности и застылости, – пульсация разных смыслов, перетекание одного в другое.

Если у Музиля эта пульсация зримо проявляется на уровне сюжета (хотя голос повествователя слышится в многочисленных рассуждениях, к которым то и дело естественно соскальзывает текст, например, в размышлении о том, как наступает новое время), то в «Бесконечном тупике» подобная стереоскопичность определяет выразительность прямых авторских суждений. Оригинальность явления во

многим создаётся за счёт нестандартности сравнений, смелости ассоциаций, сделанных предпосылок и вытекающих из них следствий: «...Для русских "Евгений Онегин" это начало литературы. И русская литература началась с иронии, полупародии» (I, 151); «Пушкин – русское сознание. Гоголь – сон этого сознания. В Гоголе русская культура начала видеть сны» (I, 137); «Полная фантастика и полная обыденность. Гоголевщина. <...> ...не реализм, а иллюзионизм» (I, 142). Безусловность причинно-следственных связей у Музиля и Галковского заменяется сходством между явлениями. Неслучайно Музиль, по собственному его признанию, писал *аналогиями*⁷²: уподобление продуктивно, потому что таит в себе относительность, устанавливает вольные отношения между сходством и непохожестью. Одиноков замечает, что мышление по аналогии «оказывается более реалистичным и продуктивным, чем стилизованная под объективность дедукция из неполной индукции (для человека всегда смехотворно неполной, унижительно неполной). И чем сложнее изучаемый объект, тем естественнее опираться на ритм аналогий, а не на логический анализ» (I, 579).

Аналогии *не утверждают* определённый порядок вещей и *не настаивают* на их в него включённости, но ставят их в *возможные* отношения и связи. Реальное отнюдь не упускается, но даётся через призму и в отталкивании от возможного. Таков принципиально новый, *эссеистический*, стиль мышления – стиль, рождённый самоощущением Нового времени, выразивший «ослабленное самочувствие человеческой личности»⁷³ и поэтому оказавшийся чрезвычайно близким самосознанию личности XX столетия.

Здесь мы вплотную подходим к более широкой историко-культурной традиции, восходящей ещё к Монтеню. Однако, как

⁷² Принцип аналогий у Музиля подробно анализируется в статье: Павлова, Н. Уроки Музиля. Поэтика романа «Человек без свойств» // Вопросы литературы. 2000. № 5. С. 181-207.

⁷³ Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М., 1998. С. 614.

видим, в плане конституирования дискурса «большой формы», интеллектуальный план которого определяется свободным смыслопорождением, «Бесконечный тупик», безусловно, должен рассматриваться не как единичный прецедент, но как закономерный продолжатель традиций *мировой* литературы.

Особое внимание следует уделить вопросу гипертекстового строения «Бесконечного тупика». Поэтику примечаний, комментария закономерно соотносят с модернистскими и постмодернистскими текстами XX века, хотя концепция и форма нелинейного письма предвосхищались порой в творчестве писателей, не имевших никакого представления об информационных технологиях XX века⁷⁴. Как полагает В. Мильчина, об особой функциональной роли примечаний можно говорить применительно к художественным текстам XVIII-начала XIX веков, таких как «Генриада» Вольтера или «Опыт о революциях» Шатобриана⁷⁵. Но только в конце XX столетия о гипертексте заговорили как о самостоятельном явлении, поскольку именно в это время нарративная стратегия, реализуемая данной риторической фигурой, оказалась наиболее адекватным выражением сложившейся картины мира. По отношению к современным текстам нельзя не учитывать гипертекстуальность как форму, тесно связанную с миромоделирующими закономерностями⁷⁶.

⁷⁴ Как справедливо замечает М. Визель, несомненные элементы гипертекстуальности можно обнаружить в столь разных текстах, как диалогия про Алису Льюиса Кэрролла и Библия (Визель, М. Гипертексты по ту и эту стороны экрана // Иностранная литература. 1999. № 10. С. 175).

⁷⁵ Мильчина, В. Поэтика примечаний // Вопросы литературы. 1978. № 11. С. 229-248.

⁷⁶ На тесную взаимосвязь художественной формы и миромоделирующих закономерностей указывал Бахтин: «Не понимая новой формы видения, нельзя правильно понять и то, что впервые увидено и открыто в жизни при помощи этой формы. Художественная форма, правильно понятая, не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и увидеть» (Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 52).

В «Бесконечном тупике» тема нелинейного сознания связана с «памятью» соответствующих жанров: «Люблю я Брокгауз читать. Всегда что-нибудь интересенькое найдёшь. Была даже мысль: написать книгу и так и назвать – "Брокгауз". Выписать оттуда разные места интересные и впечатления о них. Если бы я был свободен, то конечно бы написал "Брокгауз". Ещё была мысль написать "Метро" – описание своего пути по нескольким станциям, переходам, эскалаторам – очень точное, до мельчайших подробностей: какого-нибудь надтреснутого плафона или погнутой вентиляционной решётки. <...> Ещё мечта: написать о своём детстве через книги. Какие я в детстве книги и журналы читал и просто разглядывал, когда читать не умел. Всё вспомнить, найти, что можно, в библиотеках, и через это всё выстроится» (II, 758). Словарь, энциклопедия – жанры, изначально ориентированные на нелинейное, фрагментарное чтение, но это и формы упорядочивания культурного космоса. Как известно, идея энциклопедии, библиотеки как единственно возможной модели мира является устойчивой темой творчества Хорхе Луиса Борхеса. В его рассказе «Сад расходящихся тропок» мотив нелинейного движения по текстовому пространству, которое одновременно является и моделью мира, воплощён в образе романа, созданного предком одного из героев произведения: «Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отмечая остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом. <...> И эта канва времён, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все мыслимые возможности»⁷⁷. Особую роль в этом случае начинает играть необходимость ориентирования в таком многозначном космосе. Одинок по этому поводу замечает: «В мечте моей гигантские пролёты. Я это пространственно воспринимаю, как большие залы. При полной близорукости запутанности в быту – в фантазии, в её миллионноэтажном лабиринте я всегда

⁷⁷ Борхес, Х.Л. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения: Пер. с исп. СПб., 1992. С. 158, 160.

сворачиваю в нужное ответвление, избегаю тупика, конца» (I, 45). Средством рационализации культурного пространства и одновременно доказательством истинности содержания в «Бесконечном тупике» является приведённый в конце произведения тематический список литературных произведений, из которых взяты цитаты. Вспомним, что Борхес в рассказе «Тлён, Укбар, Orbis Tertius» также обыгрывает схожий сюжетный приём отсылки к словарю как адекватной модели реальности: о неизведанной географической области Укбаре герой рассказа узнаёт из 26-го тома энциклопедии, однако впоследствии выясняется, что такие данные изложены лишь в одном единственном экземпляре этого тома – в остальных эта статья отсутствует. При этом выясняется, что литература Укбара посвящена только описанию вымышленного Тлёна, мира, устроенного по особым, фантастическим законам, который постепенно изменяет наш, реальный мир.

Таким образом, единицей художественного текста у обоих авторов являются не высказывания естественного языка, а высказывания, принадлежащие к другим художественным дискурсам, языкам и системам, то есть цитаты. Эффект перетекания реального в фантастическое и создаётся за счёт того, что основой художественной модели выступает не обыденный язык, а чужой текст, вымысел. Если то же самое переложить на язык семантики возможных миров (а полицитатность и предполагает сосуществование в интертексте нескольких художественных миров), то можно сказать, что герой произведения является точкой отсчёта, служащей пересечением возможных реальностей. Другими словами, когда говорящий отождествляет себя с другим объектом (в данном случае неважно, интенционально или экстенционально), он присваивает себе вместе с именем весь возможный мир этого объекта – его биографию, его книги и мировосприятие. Поэтому в художественных мирах Галковского и Борхеса возможна такая ситуация, когда герой пытается переписать некий канонический текст максимально близко к первоисточнику, при этом исходя только из собственного экзистенциального опыта: в

«Бесконечном тупике» это Одинокое, пытающийся повторить логику мысли и форму выражения поздних текстов философа Розанова, у Борхеса это персонаж новеллы «Пьер Менар, автор "Дон Кихота"», дерзновенный замысел которого «состоял в том, чтобы создать несколько страниц, которые бы совпадали – слово в слово и строка в строку – с написанным Мигелем де Сервантесом»⁷⁸.

Борхес решает эти проблемы на сравнительно малом текстовом плацдарме (его излюбленные формы – рассказ, новелла, эссе), связь произведения этого писателя с произведением Галковского в большей степени общетипологическая. Более тесную в отношении жанрового диапазона связь можно увидеть с произведением Милорада Павича «Хазарский словарь» (1983), в котором автор разрабатывает аналогичную идею восприятия реальности через текст. Произведение действительно строится в виде статей словаря, посвящённого истории Хазарии, но каждый из трёх томов – христианский, исламский и иудейский – толкуют хазарский вопрос в свою пользу, то есть христианские источники исходят из того, что хазары в IX веке приняли христианство, исламские источники исходят из того, что хазары приняли ислам, а евреи – из того, что хазары приняли иудаизм. В результате роман представляет собой хитросплетение внешне противоречивых, но внутренне чрезвычайно последовательных высказываний. При этом характернейшей особенностью данного произведения, и в этом Галковский близок Павичу, является то, что практически каждое высказывание является цитатой другого высказывания из другой статьи «Словаря». Тем самым референция цитируемых Павичем и Галковским источников практически никогда не выходит за пределы текста, в результате чего экстенциональная система высказываний «Хазарского словаря» и «Бесконечного тупика» становится принципиально амбивалентной с точки зрения своей конечности/бесконечности, так как произведения можно читать

⁷⁸ Борхес, Х.Л. Цит. изд. С. 120.

вновь и вновь по кругу. В свою очередь, в отношении стратегии чтения и «Бесконечный тупик», и Хазарский словарь» восходят к прообразу гипертекста – роману Хулио Кортасара «Игра в классики» (1963), где каждую главу можно читать двояко: либо так, как она представлена в тексте графически, либо в соответствии с особым ключом, который приложен автором к роману.

Таков краткий экскурс в модернистский дискурс, целью которого было выявление преемственности в конструировании художественных миров Галковского и писателей, чьё творчество относится к означенному типу дискурса. Мы увидели, что эта общность проявляется достаточно очевидно, свидетельствуя о схожей направленности художественного сознания авторов. Рассмотрев явление, следует обратиться к его генеалогии, мотивации. Некоторые критики (например, постмодернистка К. Брук-Роуз) усматривали в анализированном выше литературном феномене стремление писателей (в первую очередь, Борхеса) использовать «технику реалистического романа, чтобы доказать, что она уже не может больше применяться для прежних целей»⁷⁹. Проблема «жизненности» предшествующей культуры, возможность конфигурирования её элементов (в том числе жанровых форм) – общая для проанализированных художественных дискурсов. Вместе с тем вопрос об использовании техники реалистического романа по отношению к отечественной литературе получает, конечно, совершенно самостоятельные значения и смыслы, поэтому далее мы обратимся к металитературным формам именно русской словесности. С одной стороны, объектом нашего анализа будет являться металитературный дискурс Набокова – одного из тех немногих писателей, типологическое родство с которым согласен признать Галковский. С другой стороны, мы обратим внимание на роман Битова «Пушкинский Дом» (1964-1978) – произведение, которое, как кажется, и в формальном, и в идейно-смысловом отношении ещё более

⁷⁹ Цит. по: Грицанов, А.А. Борхес // Постмодернизм: Энциклопедия. Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Мн., 2001. С. 87.

близко «Бесконечному тупику», чем произведения Набокова. Выяснение форм взаимодействий и взаимопроникновений художественного дискурса Галковского с «Пушкинским домом» составит предмет дальнейшего анализа.

1.3.2. «Пушкинский Дом» и «Бесконечный тупик»: комментарий как модернизация классического романа

Как было показано выше, в определении контекстуального поля «Бесконечного тупика» существенную роль играют указания самого автора. Вместе с тем не менее важное значение имеет и социально-культурный фон, определяющий закономерности развития общих художественных тенденций. В силу общезначимости эти тенденции варьируются в произведениях разных писателей, которые, не вступая в тесный творческий контакт, могут прибегать к схожим формам отражения действительности. В данном параграфе мы обратим внимание на жанровый прецедент такого рода, сопоставив в рамках общего проблемного поля «Бесконечный тупик» и «Пушкинский Дом» Андрея Битова. Существовая в различных социально-исторических контекстах⁸⁰, эти произведения сближаются в отношении выбора предмета авторской рефлексии. В центр произведений писатели ставят сам феномен русской интеллигенции и русской культуры, прослеживают вектор её движения в Новое и Новейшее время, при этом обращаясь к схожим приёмам и способам моделирования, на которые мы и обратим внимание.

В основу заглавий этих произведений неслучайно положены схожие топонимические образы. Пространственная семантика с её акцентом динамичности/статичности

⁸⁰ И.С. Скоропанова, например, относит Битова к писателям «первой волны» русского постмодернизма, а Галковского – к писателям «третьей волны» этого художественного течения (Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000).

символизирует здесь сам способ бытия культуры: либо смысложизненный, динамичный, живой, либо перцептивно-символический, застывший, приобретающий характер симулякра. Эта проблема решается авторами схожим образом: феномен культуры во всей её полноте проецируется на судьбу конкретного человека – в одном случае профессионального филолога Лёвы Одоевцева, в другом – непризнанного писателя Одинокова. Герой романа Битова стал учёным, продолжая традицию семьи, в которой академичность была неким неизменным атрибутом: «В жизни Лёвы Одоевцева, из тех самых Одоевцевых, *не случилось особых потрясений – она, в основном, протекала.* Образно говоря, нить его жизни мерно струилась из чьих-то божественных рук, скользила меж пальцев. *Без излишней стремительности, без обрывов и узлов, она, эта нить, находилась в ровном и несильном натяжении* и лишь временами немного провисала»⁸¹ (ПД 13). Интересно сопоставить описание интеллектуального взросления Одинокова: «Моя биография даже по анкетным данным представляется чистой водой вымыслом – "этого не может быть". Да это частности – ДУХОВНАЯ АТМОСФЕРА в стране искажена до абсурда. Наконец, что такое моя жизнь? – *Это нудное – годами – сидение в четырёх стенах, даже не сидение, а лежание Обломовым на диване, и чтение сотен и тысяч книг. День за днём, день за днём. От Платона до Лебедева-Кумача. <...> И "Бесконечный тупик" это не что иное, как попытка сопоставления всех углов моего "я", попытка осмысления этого моего правильного существования» (I, 974).*

Мотив классической культуры как фона жизни главных героев реализуется через постоянные сопряжения их судеб с устойчивыми художественными моделями поведения. В случае с Одоевцевым это целый ряд окаменевших в советском вульгарно-социологическом паноптикуме клише классической литературы XIX века: «бедный Евгений», «герой нашего

⁸¹ Здесь и далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках с сокращением заглавия (ПД) и номером страницы. Курсив наш. – С.О.

времени», «романтическая любовь», «роковая дуэль». Так, сходство ряда сюжетных коллизий романов Лермонтова и Битова («параллельные» отношения даже не с двумя, а с тремя женщинами, испытание судьбы, дуэль с Грушницким/Митишатевым) лишь подчёркивает аморфность души Лёвы, у которого нет ни безыллюзорного печоринского взгляда на жизнь, ни истинного чувства человеческого достоинства. В фарсовом ключе «переписывает» Битов пушкинскую сцену «Евгений на льве» (водружая на каменного льва Лёву), а также сцену преследования Евгения Медным всадником, изображая погоню за Лёвой милиционера. При этом сам Лёва не осознаёт искусственность, фальшь повторяемости этих событий. Характер его двойственен, неслучайно оценка героя происходит по стереоскопическому принципу: с точки зрения деда, Модеста Платоновича, Лёва представляет симулятивную реальность, с точки зрения Митишатёва он вызывающе аристократичен своей причастностью к подлинной реальности культуры. Сам же автор «Пушкинского Дома» и не скрывает от читателя игру цитат, культурных кодов. Например, описав в начале романа вид мёртвого героя, писатель вдруг заявляет: «Не могу сказать, почему эта смерть вызывает во мне смех... Что делать? Куда заявить?..» (ПД 7). Тем самым обнажается клишированность ситуации, литературный «трагизм» которой травестируется одним из сакраментальных вопросов русской литературы. Этот вопрос открывает и завершает роман: начинается произведение с пролога, озаглавленного «Что делать?», и заканчивается комментарием, последние слова которого – «что делать?..»; текст пролога, описывающий послепраздничное петербургское утро 196... года и тело, распостёртое на полу музея Пушкинского Дома, полностью повторяется в первом эпилоге. В отношении пародирования культурных кодов характерен и пример с новеллой «Метелица», приписываемой одному из персонажей. Она написана хорошим литературным слогом и воссоздаёт как бы реальный жизненный факт. Но условный автор, сам того не сознавая, переписал уже написанное – хрестоматийный текст

пушкинской «Метели». Таким образом, даже свободный полёт писательского воображения бессознательно оказывается подчинён окаменевшему руслу классической традиции, облекается в выверенность клишированных фраз.

По сравнению с Одоевцевым Одинокоев проявляет большую степень самокритичности. Его образ также строится с опорой на существующие литературные прототипы, например, на образ героя Годунова-Чердынцева из набоковского «Дара», но при этом герой «Бесконечного тупика» вполне ощущает неизбежную повторяемость: «Кто я по сравнению с Набоковым, с Годуновым-Чердынцевым? – "Гадун-Чадинцев". <...> Он гениальный писатель, я же ничтожество, "непризнанный гений"» (I, 574). Поскольку жизненное поведение героев управляется заранее выдуманными литературными моделями, то неудивительно, что в определённый момент возникает чувство повторяемости случившегося. Воспроизводя отрывок, маркируемый как извлечение из религиозно-философского сочинения 1913 года, Битов замечает: «То ли мы это уже писали, то ли кто-то уже читал... Тот же Лёва уже читал. Было, стало, сбылось...» (ПД 124). Эпизоды русской литературы «сбываются» и в жизни Одинокоева: смерть отца зловещим образом повторяет мотивы «Смерти Ивана Ильича», собственная судьба напоминает герою судьбу набоковского Годунова-Чердынцева: «Соловьёв, Чернышевский, Ленин, Набоков, Чехов и др. оборачиваются лишь двойниками моего "я"» (I, 1016). Характерно, что Битов также прямо признаёт факт влияния на «Пушкинский Дом» набоковской поэтики. «Дар» и «Приглашение на казнь» писатель прочитал, когда роман, по его признанию, был уже на три четверти написан, и опыт прочтения сказан в «отделке финала», развивающего традиции игровой литературы, целиком построенного на художественном принципе обнажения приёма, свойственном Набокову. Отличие же здесь в том, что в «Пушкинском Доме» игрой с культурными кодами управляет сам ироничный автор-демиург, в «Бесконечном тупике» же элемент вымысла исключён фактом совпадения героя и автора. Воплощение в жизни Одинокоева

литературных мотивов, сюжетов, ситуаций объясняется самим характером русского сознания, подчинившегося не объективным законам реальности, а литературным симуляграм.

В классическом романе структуры исконно романного иронического мироотношения уходили в глубину текста, на уровень изображённого события, где представляли как переживание проблематичности, нерешённости важнейших вопросов человеческой жизни. В романе же XX века, они, как видим, снова выходят на поверхность, превращая роман в живое событие его отношения к реальности культуры, к реальности живого человека. При различной степени самосознания героев и Галковский, и Битов подводят читателя к одинаковому выводу, заключающемся в выявлении глубочайшего расхождения застывшей культуры и живой, динамичной реальности. Неслучайно кризис самосознания Лёвы Одоевцева начинается со встречи с дедом, Модестом Платоновичем, который привык жить не раз навсегда данными, а текущими смыслами, о чём он и сообщает Лёве во время их импровизированного застолья. Другим ярким примером, помогающим развеять ложное представление о завершённых бытийных смыслах, является история Лёвиных влюблённостей, живых отношений, на которые Одоевцев оказывается не способен. Одинокое также вынужден констатировать глубокое расхождение реального мира и мира устоявшихся симулякров, в качестве которых выступают атрибуты советской действительности: «Я максимально советский человек, и именно советский человек определённой эпохи. Мне сказали: *надень пиджачок* и иди. И я пошёл, пошёл. По горам, по болотам и пустыням. *В пиджаке, с портфелем в руке и "Комсомольской правдой" в кармане*. Про любовь же мне ничего не сказали» (I, 582). «Но почему про это кто-то должен говорить? – продолжает далее герой. – Мне же никто не говорил: "Думай; читай Платона". Я до этого своим умом дошёл. Нет, дело здесь не в отце и не в советской "школе". Точнее, и отец и школа это лишь проявления, манифестации некоторой изначальной порочности русской культуры» (I, 629).

Завершённость исходных образов, их предрешённый характер провоцирует авторов в противоположность устоявшейся симулятивной природе предельно варьировать структуру своих произведений. И «Пушкинский Дом», и «Бесконечный тупик» в жанровом отношении намеренно неустойчивы, в них сочетаются самые разные миродеформирующие коды: *элементы семейно-бытового романа и романа воспитания* (история взаимоотношений Одоевцева с дядей Диккенсом и Модестом Платоновичем, история семьи Лёвы/история взаимоотношений Одинокова с отцом), *психологического и философского романов* (размышления Лёвы и интеллектуальные диалоги героев «Пушкинского Дома», травестируемые тем, что происходят во время пьяных застолий/поток сознания Одинокова), *литературно-критических статей* (статья «Три пророка» в «Пушкинском Доме»/авторцензии в «Бесконечном тупике»), *примечаний*. При этом в намеренной усложнённости и архитектурной выверенности произведения Битова угадывается тонкая пародия на монументальность и соразмерность классического русского романа.

Однако функции общего композиционного приёма – комментария – у писателей различны. В романе Битова примечания выполняют своё прямое назначение: речь в них идёт не об узкоспециальных, а об общеизвестных вещах, характеризующих советский менталитет и уже непонятных новому поколению, читающему роман (так, наряду с историей полемики журналов «Октябрь» и «Новый мир» автор разъясняет особенности жаргона игроков в домино и значение слова «буржуйка»). Наличие такого рода комментариев (первоначально задуманных как пародийные, принадлежащие перу академика Одоевцева) органично завершает образ «Пушкинского Дома» как некоего жанрового артефакта, романа-музея, историко-литературного памятника роману XIX века. Интересно, что в другом произведении, романе-странствии «Оглашённые» (1969-1995) Битов, подобно Галковскому, использует приём написания рецензий на

собственное произведение, однако, в отличие от автора «Бесконечного тупика», не имитирует рецензии, а в сокращённом виде приводит публикации, принадлежащие реальным людям, либо интерпретации, специально подготовленные для полного издания романа опять-таки реальными людьми. Однако включение в текст романа рецензий, посвященных только одной части произведения, «Ожиданию обезьян», представляется неоправданным, ибо, оказываясь лишь частью «Оглашённых», роман начинает звучать несколько иначе.

В «Бесконечном тупике» комментарий, напротив, является формой, динамизирующей художественную структуру произведения: это не статичная форма консервации культурного сознания, а способ живого смыслопорождения. Если роман Битова – *намеренно предугадываемая структура*⁸², то «Бесконечный тупик» – *структура динамичная*, изначально не предполагающая момент завершения сознания героя: «Я не забываю, потому что мне нечего забывать. Моя мысль – это мучительное вспоминание, припоминание. Я пытаюсь реконструировать своё несуществующее прошлое. Я ловлю его смутную тень на страницах книг Розанова, Набокова, Достоевского, Пушкина. <...> Странно: я немею, говоря о себе и говорю только о себе, говоря о другом» (II, 1172). Пушкинский Дом как символ культуры представляет собой мёртвый архетип, засеивший в сознании Лёвы Одоевцева, в «Бесконечном тупике» же культура соотносится с живым сознанием Одинокова, точка зрения на неё изменчива и подвижна, потому что Одинокоев примеряет самые разные литературные маски: Розанова, Набокова, Достоевского. В связи с этим автор не видит трудности в том, чтобы создать продолжение произведения: «Если уж зашла речь: я бы мог написать и IV часть. С соответствующим увеличением объёма. <...> Наверное, сделаю – такая механическая работа хорошо заслоняет от ощущения бессмысленности моей жизни. <...> Менее всего меня можно

⁸² Как признаётся автор, даже «название этого романа – краденое. Это же учреждение, а не название для романа!» (ПД 131).

упрекнуть в легкомыслии. Моё мышление очень авторитарно, и я всегда ищу для любого своего мнения зацепку авторитета» (II, 871-872).

Здесь нужно сделать принципиальное замечание, касающееся понятия «симулякр», которым мы оперировали в этом разделе. Употребление этого термина, который обычно относят к понятийной базе постмодернизма, при характеристике поэтики произведения не даёт права автоматически относить это произведение в разряд постмодернистских. Во-первых, понятие «симулякр» гораздо старше постмодерна, оно восходит ещё к платоновскому «симулакруму», обозначавшему «копию копии»⁸³. Во-вторых, применительно к анализируемым в данном разделе произведениям это понятие имеет несколько иное содержание, чем ему обычно приписывают в постмодерне. Симулякр в постмодернизме соотносится с идеей исчерпанности возможностей искусства, его конца, выступает символом этой идеи. Однако речь не идёт о том, что за симулякрами стоят символы живые, наполненные осязаемым смыслом, так сказать, «означаемые с означающими» – напротив, пафос постмодернизма в том и состоит, что за копиями стоят лишь новые копии, и процесс их порождения бесконечен. Отличие понимания симулякра применительно к Битову и Галковскому в том и состоит, что за «пустыми знаками» эти авторы различают живые символы культуры – собственно, на основании того, что эти символы различимы, и появляется возможность говорить о «мёртвых» культурных знаках.

Итак, понятие «симулякра» является важным термином при характеристике художественных миров этих писателей, но сам по себе этот факт ещё не даёт оснований относить «Пушкинский Дом» и «Бесконечный тупик» к постмодернистскому направлению – необходимо рассматривать понятие «симулякр» в его художественной конкретности. Впрочем, не следует ли распространить данное правило на характеристику поэтики в целом? Ведь будучи рассмотрены в

⁸³ См. об этом: Делёз, Ж. Логика смысла. М., 1998. С. 329-346.

своей историко-культурной конкретности, без традиционной «оглядки» на постмодернистский «канон», эти произведения предстают в несколько иной типологической соразмерности. Очевидно, что их появление было обусловлено, в первую очередь, внутренней культурной ситуацией, совершенно особой литературной атмосферой, а уж затем постмодернистским влиянием, которое, надо думать, было довольно опосредованным как в 1971, так и в 1985 годах и, скорее, оказалось привнесено позднейшими исследователями с целью создания удобных и непротиворечивых классификаций.

Таким образом, правомерно говорить о значительной типологической близости «Пушкинского Дома» и «Бесконечного тупика»⁸⁴. Оба произведения, представляя собой рефлексивно ориентированный метатекст, доказывают необходимость принципиально нового взгляда на русскую культуру, который закономерно определяет и новые законы построения миромоделирующей структуры. На примере сопоставления двух произведений мы можем сделать вывод о некоторых закономерностях развития художественного дискурса русской литературы XX века: в целом это дискурс с ярко выраженным авторефлексивным началом, конституирующийся как метатекст, размыкающий собственную структуру. Данные наблюдения дают возможность представить контекстуальное поле «Бесконечного тупика» шире тех

⁸⁴ Использование комментария, приложения, системы сносок как осознанного художественного приёма видим и в таких современных произведениях, как «Живу вижу» Вс. Некрасова, «Черновики Пушкина» Г. Сапгира, «Подлинная история "Зелёных музыкантов"» Е. Попова, «Линия темноты» А. Лёвкина, «Траектория Деда Мороза» Н. Байтова и др. Рассмотреть характер их соотношения с «Бесконечным тупиком» не позволяет объём работы. Кроме того, следует учитывать художественную неравнозначность настоящих произведений, а в некоторых случаях и изначальную вторичность в проявлении творческой оригинальности: так, названное произведение Попова написано как целенаправленная пародия на «Бесконечный тупик».

пределов, которые устанавливает сам автор. Тем самым они позволяют обозначить и объективные типологические закономерности текстопорождения, которым подчиняется поэтика «Бесконечного тупика». Наконец, они служат органичным переходом к анализу влияния на жанровую природу «Бесконечного тупика» поэтики Набокова, в основе своей метатекстовой.

1.3.3. Метанарратив В.В. Набокова и «Бесконечный тупик»: традиция как остранённость

Анализ влияния творчества Набокова оказывается органичным в контексте уже очерченных нами контуров модернистской традиции. Как мы помним, Набоков является одним из трёх авторов, которых Галковский выделяет из всего наследия русской культуры. Авторская логика, расположившая Набокова за Достоевским и Розановым, даёт понять, что дискурс этого писателя оказывается некой завершающей точкой развития художественного сознания Галковского: «Набоков, *наиболее совершенный русский писатель, законченный писатель...*» (I, 207); «Почему я люблю Набокова, так же может быть, как царя в последние месяцы жизни? Он *наиболее близок из всех*, умер в 1977 году. Для меня это психологически всё равно, как если бы в 1917 умер Пушкин» (II, 683). Как увидим далее, такое понимание находит своеобразное отражение в контекстуальном поле «Бесконечного тупика».

Если рассматривать произведение Галковского в интересующем нас аспекте, то обратит на себя внимание намеренная артикулированность набоковского нарратива. При этом речь идёт не только о неких закономерностях поэтики Набокова, но о конкретных произведениях классика. Авторское описание первоначального вида книги прямо указывает на источник, от которого отталкивается Галковский, формируя структуру своего произведения. Это «Бледный огонь» (1962), в котором комментирующая часть текста (псевдокомментарии

Чарльза Кинбота) многократно превышает комментируемую (поэму Джона Шейда), причём каждый фрагмент комментария пронумерован (у Галковского, однако, изъята комментируемая часть, благодаря чему книга интригует вдвойне). Одинок замечает характерную близость формы набоковского произведения русскому сознанию: «Хотя "Бледный огонь" англоязычное произведение, но *ирония национального рока сделала саму структуру этой вещи гротескно русской*. <...> Вымысливается целая страна. <...> И всё как безумный комментарий к поэме. В такой системе отсчёта и русская история может обернуться фантазмагорическим "комментарием" к "Онегину"» (I, 269).

Ещё более близким «Бесконечному тупику», причём не в формальном, а в содержательном отношении оказывается последний русскоязычный роман Набокова «Дар» (1937-1938). Совпадение здесь настолько очевидно, что идейно-тематический план обоих произведений можно представить в виде общей художественной матрицы, в которой варьируются лишь конкретно-исторические реалии. Главный герой – писатель (Годунов-Чердынцев//Одинок), создающий произведение о литературном кумире (Чернышевский//Розанов), при этом и композиция произведения перекликается с исходным текстом (в «Даре» это не осуществлённый до конца замысел романа Чернышевского «Повести в повести», в «Бесконечном тупике» – поздние тексты Розанова). Деятельность обоих героев проходит в сгущённой атмосфере споров, откликов, рецензий, разных точек зрения, и в этом они повторяют модели поведения своих кумиров. Эволюции героев оказываются параллельными эволюции русской литературы, причём параллельные линии развития не только пересекаются, но тесным образом переплетаются. И Набоков, и Галковский не только конструируют свои произведения как метатексты, но зеркально отображают ситуацию авторства: уже в конце «Дара» сообщается, что этот роман задуман его героем и, вероятно, будет написан; в «Бесконечном тупике» контуры реального автора также оказываются размыты неопределённостью

повествовательного начала: рассказ ведёт автобиографический Одинокоев, хотя ясно, что реальный Дмитрий Евгеньевич Галковский разделяет высказывания своего героя.

Здесь, однако, необходимо сделать важное замечание. Все отмеченные нами с такой лёгкостью факты интертекстуальной зависимости Галковского от Набокова возможны по той причине, что на эти совпадения указывает сам герой «Бесконечного тупика». Приведём высказывание Одинокоева полностью в силу принципиальной значимости содержания: «Кто я по сравнению с Набоковым, с Годуновым-Чердынцевым? – "Гадун-Чадинцев". У него стройное, благородное детство – у меня хаотично разъятое, униженное, жалкое. У него светлая трагедия, гибель отца и потеря Родины, – у меня отец, умерший от рака мочевого пузыря, и низменное, ничтожное прозябание в десятистепенном государстве, в бессмысленной, раздувшейся с полпланеты замухрышечной Албании. У него юношеская любовь – у меня постыдная пустота. У него умная, любящая жена – у меня опять-таки ноль. Он гениальный писатель, я же ничтожество, "непризнанный гений"» (II, 574). Здесь намеренно чётко обозначены все последовательно контрастирующие элементы сюжетов Годунова-Чердынцева и Одинокоева, поэтому идущее далее признание Одинокоева кажется вполне очевидным: «И всё же сходство по миллионнолетней прямой. Я в "Даре" люблю свою несбывшаюся жизнь, прекрасную, удивительную сказку-быль. Но извне всё дешифруется как огромная карикатура на "Дар". Один из слоёв пародийного пространства "Бесконечного тупика" ориентирован именно на это произведение Набокова» (II, 574-575).

Это замечание, конечно, во многом дезавуирует ценность исследовательских стратегий, но и создаёт новую аналитическую перспективу, цель которой – объяснить «обнажение приёма», намеренную ориентацию Галковского на чужой текст.

Чтобы ответить на этот вопрос, сосредоточим внимание на способе организации художественного пространства «Бесконечного тупика». Произведение Галковского, как уже

ранее говорилось, построено по интертекстуальному принципу. Необходимо, однако, в полной мере понять суть этого приёма. Особенность интертекстуальной техники «Бесконечного тупика», помимо беспрецедентного в своём объёме количества цитат, заключается в особом расширении их смыслового пространства. Любой процесс интерпретации основан на сравнении художественного произведения с действительностью и тем самым якобы предполагает наличие определённого зазора, дистанции между литературным текстом и реальным миром, между искусством и жизнью – то, что как раз Галковский и пытается преодолеть, устроив «короткое замыкание», чтобы привести читателя в своего рода шоковое состояние и не дать ему возможности ассимилировать предпринятый эксперимент конвенциями традиционной литературы. Такое смысловое расширение происходит, во-первых, благодаря трансформации клишированных историко-литературных штампов (ср.: «Вся русская литература вышла из Пушкина, но вывел её Гоголь» – I, 137). Во-вторых, нестандартность интерпретаций Галковского определяется совмещением несовместимых на первый взгляд явлений. Ср., например, следующую сентенцию из «Бесконечного тупика», посвящённую «Мастеру и Маргарите»: «Булгаков, может быть, вершина русской литературы. *На нём оборвалась литература внутри России. И на чём? На Главном Допросе: Пилат и Христос.* Пилат Булгакова это русский больной ум, разочарованный в мире и фатально связанный с темой Христа. Всё равно. Всегда» (II, 943). Ключевой эпизод «ершалаимского» плана романа (а равно и фаталистического плана всей русской литературы) подсвечивается неожиданной конкретно-исторической реалией – допросом, что придаёт произведению новое смысловое измерение.

Как ни странно, но пресловутый парадоксализм Галковского рождён той свободой интерпретации, которую даёт русская литература. Известно, что один из источников интертекстуальности – *теория анаграмм* Соссюра. В своей статье об анаграммах знаменитый лингвист показал, что древнейшие сакральные индийские тексты – гимны «Ригведы» –

зашифровывали в своих словосочетаниях имена богов, которые нельзя было писать или произносить явно (имя бога всегда под запретом). Принцип анаграммы сопричастен принципу интертекстуальности тем, что цитируемый текст также вложен в цитирующий текст неявно, его надо разгадать. Одновременно здесь проступает и тесная связь с *пародией* как *игрой на границе сакрального и профанного планов* (ведь, по известному высказыванию Фрейденберг, пародируется только то, что живо и свято⁸⁵). Переосмысливание «сакральных» текстов русской литературы, их сталкивание в тесном пространстве авторской мысли и производимые на основе этого иррациональные выводы и есть своего рода *смысловая анаграмма*, определяющая интертекстуальность «Бесконечного тупика», история литературы *наоборот*.

Почему же оказывается непародируемым, а открыто явленным Текст Набокова? Потому, что сам Набоков в своих романах изначально старался предусмотреть значимые интерпретации, более того, вводил их в произведения, брал на себя роль не только автора текста, но и его интерпретатора, тем самым в некотором смысле сводя на нет усилия будущих исследователей. Одинок замечает: «...Набоков покинул бедное русское мышление. За что? Ведь так хочется подумать, помыслить. Хоть немножко. Но набоковщина грубо отнимает у нас самую возможность этого. <...> В результате получается, что контакт с Набоковым вообще невозможен. <...> Просто не о чем говорить. Прочёл, молча поклонился и "отваливай в сторону". А иначе это просто саморазоблачением будет. Поэтому Набоков страшно давит на читателя» (II, 1151).

Пределы интерпретируемости текста, как известно, определяются широтой его приложения к *действительности* – пространством вербальных текстов, по отношению к которой возникающий текст обладает статусом прочтения. Создавая свои тексты, Набоков размыкал их художественные пространства не только в мир реальной действительности, но и в

⁸⁵ Фрейденберг, О.М. Происхождение пародии // Учёные записки Тартуского университета. 1973. Вып. 308. С. 496-497.

и пространство многочисленных проекций, тем самым *моделируя* мир, посредством текста сводя его к *управляемому* в интерпретации формату. Неслучайно эпитафия к первому роману «Машенька» (1926) («Вспомня прежних лет романы, вспомня прежнюю любовь») акцентирует внимание на двойном смысле слова «роман»: это и любовная история, но это и книги о любовных историях. Тем самым эпитафия словно приглашает читателя разделить воспоминания одновременно литературные и экзистенциальные. Многие набоковские герои заняты тем, что создают собственные метатексты, тем самым приближаясь к фактической профессии литератора: в «Приглашении на казнь» (1938) учитель, приговорённый к смерти, пишет дневник, перерастающий в текст романа; в «Отчаянии» (1936) коммерсант ведёт записки о замысле и осуществлении произведения (хотя фактически речь идёт об убийстве); в «Даре» авторский текст в конце романа перерастает в ещё не созданный текст главного героя. Показательно замечание М. Медарич о том, что «жанровая модель у Сирина могла бы быть определена как тип подчеркнуто *художественной* прозы»⁸⁶. Кажется, что эту оценку можно распространить на всё творчество Набокова.

Близка к вымыслу и техника воспоминаний, к которой часто обращается автор. Так, повествование в «Аде» (1969) целиком движется как поток воспоминаний и постоянно включает в себя описание самого процесса воспоминания, а глава «Текстура времени» подводит итоги теме, получившей своё чистое жанровое выражение в «Других берегах» (1954). Ретроспектива воспоминаний Гумберта строит сюжет «Лолиты» (1967). Схожую роль, как представляется, играют в романах Набокова и кинематографические приёмы, использование которых размывает грани между очевидностью реальности и вымысла. В 30-40-е годы кинематограф, надо думать, воспринимался зрителями, в том числе и Набоковым, ещё чисто семиотически, чему есть прямые свидетельства в

⁸⁶ Медарич, М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В.В. Набоков: Pro et Contra. СПб., 1999. С. 465. Курсив наш. – С.О.

произведениях: в «Машеньке» Ганин с трудом узнаёт себя на экране, в «Камере обскуре» (1933) Магда видит на экране своего окарикатуренного двойника, в «Bend Sinister» (1947) ребёнок смотрит с экрана на отца и не узнаёт его: реальный ребёнок в это время уже мёртв, и фильм показывают отцу как «замену». На лейтмотиве фотогенического движения построен роман Набокова «Король, дама, валет» (1928). Роман начинается с оптической иллюзии: движение поезда воспринимается как движение города, стрелка вокзальных часов «заводит» город. Этот «завод» кончается со смертью Марты, когда ломаются автоматы и останавливаются часы (ср. также начало романа, построенное Набоковым на «кинематографическом» чередовании сфокусированного/несфокусированного зрения). Чисто кинематографический приём уменьшения/увеличения вещей очень значим и в автобиографии Набокова.

Эта писательская техника служит, как представляется, одной цели: она особым образом «остраняет»⁸⁷ художественный мир произведения, уводит его от власти читательского произвола, зато целиком подчиняет власти демиурга-автора. Искусство, по Набокову, – это всегда уловка, метаморфоза, а не факт, не мёртвая модель: прямолинейная попытка «зафиксировать жизнь» даёт в итоге мёртвое тело, как в «Камере обскуре», «Отчаянии», «Лолите». Здесь, вероятно, будет правомерно обозначить очевидное сходство с теорией остранения Шкловского. Сравнивая два художественных метода, можно опереться на статью Ходасевича «О Сирине», где основной темой сириновского творчества названа «жизнь приёма». Другим аргументом может послужить переключка метафоры «искусство – ход коня» в «Даре» с названием книги Шкловского «Ход коня», которая вышла в Берлине в 1923 г. и,

⁸⁷ В. Александров пользуется выражением «потусторонность Набокова», которое, как кажется, близко выражению «остранённость Набокова» (Александров, В.Е. «Потусторонность» в «Даре» Набокова // В.В. Набоков: Pro et Contra. СПб., 1999. С. 375-394).

можно думать, не осталась незамеченной Набоковым⁸⁸. С другой стороны, как показал А. Ханзен-Леве в книге «Русский формализм», принцип «сдвига», «остранения», деавтоматизации восприятия или «обнажения приёма» гораздо шире формализма и в той или иной степени присущ разным типам модернистской поэтики. Шахматные метафоры, в том числе «ход коня», постоянны в набоковской прозе и не обязательно свидетельствуют о заимствовании у Шкловского. Наконец, существовал контекст европейского модернизма с его повышенным интересом к форме, который не был чужд и Набокову.

Представляет интерес возможность проследить и возможный культурный диалог Набокова и Розанова. Эта проблема, однако, получает по-набоковски «ускользающее» решение. Насколько известно, она освещена лишь А. Эткиндоном, причём исследователь, отмечая влияние на Набокова розановского труда «Люди лунного света» (1911), склонен акцентировать внимание на психоаналитической линии: «Для молодого Набокова "Люди лунного света" были источником теоретического понимания причуд сексуального бытия. В этой важной сфере "замечательный писатель" Розанов противостоял более позднему знакомству с "венским шарлатаном" Фрейдом. <...> На деле именно Розанов дал Набокову не только свою заглавную метафору, но и более общее понимание отношений между культурой, революцией и сексуальностью»⁸⁹. Имеются свидетельства и о прямых благожелательных высказываниях Набокова о Розанове, высказанных в ходе лекций американским студентам⁹⁰.

⁸⁸ Ср. описание О. Роненом сотрудничества-соперничества Набокова и Шкловского как «обыгрывания образов литературных приёмов, описанных Шкловским» в набоковской прозе (Ронен, О. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1999. N 4. С. 168-169).

⁸⁹ Эткинд, А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М., 2001. С. 398-399.

⁹⁰ Там же. С. 395.

Вернёмся к технике остранения. В «Бесконечном тупике» на ней акцентируется особое внимание. Хотя терминология Шкловского в этой характеристике отсутствует, описание творческого метода англо-русского писателя чрезвычайно близко теории русского формалиста: «Творческий замысел Набокова всегда *насилие, эксперимент над миром, овладение им*. Это характерно и для Достоевского, но у него больше субъективного. Его мир МОЛОЖЕ, он ещё недостаточно сотворён. А у Набокова – *завершение русского слова, седьмой день творения*» (I, 206). Характерно сделанное Одиноквым сравнение: «Набоков, наиболее совершенный русский писатель, законченный писатель, уже окончательно и вполне онтологически *выступает для своих персонажей Богом*» (I, 207).

Таким образом, Набоков внеаходим, потусторонен читательскому сознанию. Одинокв, однако, и в этой ситуации находит аналитическую лазейку. Если Берберова заимствует у Набокова мотив «судьбы вундеркинда» («Без заката»), Довлатов пародирует сам жизненный миф писателя («Жизнь коротка»), Толстая – мифологему «рая детства» («На златом крыльце сидели», «Любишь-не любишь», «Свидание с птицей»), Улицкая – метафизическую «потусторонность» («Казус Кукоцкого»), Крусанов, создавая «Укус ангела», обращается к «Аде», то Галковский, понимая любую относительность предпринимаемой пародии на набоковский стиль, заостряет внимание именно на набоковской «остранённости», возводит её в метод. В художественном мире «Бесконечного тупика» отсутствует смысловое пространство, располагающее к пародии, поскольку само произведение предельно отрефлексировано самим автором: в конце произведения он по набоковскому методу включает рецензии на «Бесконечный тупик», написанные в соответствии с различными идеологическими установками и намеренно однозначные. Следование за какой-либо из точек зрения нивелирует всю смысловую множественность «Бесконечного тупика», обедняет его идейно-тематический рисунок. Но и в основном корпусе примечаний,

даже не цитируя классиков, Галковский рассматривает текст сквозь призму литературных произведений, ведь то, что он наблюдает в реальной действительности, уже было – то в «Бесах», то в «Смерти Ивана Ильича», то в «Душечке» Чехова, то в «Истории болезни» Зощенко: «Это открыло возможность совсем иных типов понимания своей жизни. Я увидел совсем иной ритм своей жизни, лишь маскируемый микроскопическим дрожанием сиюминутного уровня» (I, 726).

Но неслучайно ключевым набоковским текстом «Бесконечного тупика» является именно «Дар». Можно думать, что акцент на трагическом несовпадении с судьбой Годунова-Чердынцева есть и скрытая тоска Одинокова по форме классического романа XIX века, ведь художественный замысел Фёдора (и, следовательно, замысел Набокова) – именно о классической форме: «Кое-что вообще намечается, – вот напишу классический роман, с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами... и с описанием природы», – обещает Годунов-Чердынцев матери⁹¹. Роман заканчивается онегинской строкой – кодом классической русской литературы. Метатекстуальность «Дара» наполняется новым смыслом – это уже не модернистская и тем более не постмодернистская, но классическая реалистическая метатекстуальность «Евгения Онегина». Таким образом, для автора «Бесконечного тупика» Набоков становится не только объектом подражания, но ориентиром, продолжающим традиции русской литературы. Точно также для самого Набокова столетие назад таким камертоном был Пушкин, а значит, преемственность продолжается или, цитируя «Дар», «и не кончается строка».

Итак, кажущаяся нетрадиционной в своей дерзости тема «Бесконечного тупика» получает классически стройное оформление. Её организующим началом является

⁹¹ Набоков, В.В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 314.

рефлексивность, медиативность русской культуры как одна из её характеризующих черт. Зарождение этого начала напрямую связано с деканонизацией существующих жанровых форм, преодолением устойчивого религиозного канона, которое первым наиболее последовательно осуществил в своём «Житии...» протопоп Аввакум. Наиболее последовательное воплощение «аввакумовского» идеологического дискурса видим, обращаясь к русской литературе XIX столетия. Заявленное Галковским формирование особой «метамифологии» русской культуры осуществляется уже в это время; в качестве наиболее показательных экспериментов в этой области можно назвать «Философические письма» Чаадаева и «Былое и думы» Герцена. Данный историко-литературный ряд включает в себя и одного из самых почитаемых Галковским авторов – Достоевского. Нужно говорить о двух произведениях, наиболее повлиявших на художественную идентичность «Бесконечного тупика». Это «Записки из подполья» (манера философствования «на русском языке») и «Дневник писателя» (опыт построения произведения в принципиально новой форме совмещения личного и общего, художественного и публицистического). Идея совмещения вымышленного и реального получит ещё более последовательное воплощение в творчестве наиболее значительного писателя и мыслителя уже XX столетия – Солженицына, чьё творчество также относится к идеологическому дискурсу русской литературы. Галковскому очевидным образом близка точка зрения Солженицына на совмещение документального и художественного осмысления русской истории и культуры. Анализ творчества Достоевского, тесная связь философского и художественного дискурсов закономерно подводят исследователя к рассмотрению творчества Розанова, играющего для автора «Бесконечного тупика» особое значение. Для соблюдения необходимой художественной дистанции, не мешающей самоопределению, Галковский одновременно и переживает розановский опыт, и «остраняет» его, сближаясь в этом с одним из самых убеждённых последователей розановского творчества

Шкловским. Выявляющийся здесь плавный переход от собственно философской практики к её эстетическому освоению заставляет обратить внимание на обусловленность идеологии «Бесконечного тупика» закономерностями развития художественного дискурса XX столетия, как в зарубежном изводе (модернизм Музиля и Джойса, постмодернизм Борхеса. Павича и Кортасара), так и в русском варианте (метатекстуальная традиция Битова/Набокова). Тем самым отчётливо «антикультурная» установка находит выражение в игре с освящёнными временем жанрами и подтекстами; сосредоточенность на собственной личности узнаваемо соотносится с устойчивыми формами автоописания.

Таким образом, поэтика «Бесконечного тупика» отражает в себе саму диалектику художественного развития дискурса отечественной словесности: от его исходной идеологической, «сконцентрированной» формы до свободного, непредубеждённого философствования, определяющегося уже чисто эстетическими критериями, и, наконец, чисто художественного воплощения, связанного с особыми эстетическими механизмами типа поэтики остранения. Диалектически восприняв эти типологические закономерности, Галковский вписывает свой предельно субъективный культурный нарциссизм в объективный, «нормальный» канон русской литературы, но вместе с тем производит сложную, интеллектуально тонкую, но созидательную деконструкцию классического русского сознания, возможно, более последовательную и полную по сравнению с известными опытами в этой области («Дар», «Пушкинский Дом»). Такая стратегия вполне объяснима, ведь «Бесконечный тупик» создан на рубеже культурных эпох и отчасти подвержен духу того исторического периода, в который писался. Вместе с тем размах и глубина предпринятого эксперимента заставляют говорить о несомненном жанровом новаторстве, к анализу которого мы и переходим.

Глава II. ЖАНРОВАЯ ИДЕОЛОГИЯ «БЕСКОНЕЧНОГО ТУПИКА»: ОТ КАНОНА К ПАРАДОКСУ И ОБРАТНО

2.1. Жанровая авторефлексия в «Бесконечном тупике»

Останавливаясь ранее на специфике жанра, мы пришли к необходимости понимания данной категории в аспекте её миромоделирующего потенциала. С этой точки зрения жанр обладает особыми средствами организации действительности, доступными только ему. Существенным в устанавливаемом соотношении «жанр – внетекстовая изображаемая действительность» является момент «завершения»: каждый жанр представляет сложную систему средств и способов овладения и завершения действительности⁹². Момент завершения позволяет определить характер эстетического преобразования «текущей действительности» и особенности функционирования жанра в ту или иную эпоху.

Как известно, в литературе Нового времени природа эстетического преобразования качественно переосмысливается: жанровое определение художественного произведения теперь является для автора не исходной точкой, а итогом творческого акта. Художественные тексты, прежде всего прозаические, развиваются на основе нехудожественных, смешанных явлений письменности (например, хроники, мемуаров) и обладают определённой жанровой формой, которая есть результат взаимодействия в литературном процессе художественных и нехудожественных жанров. Таким образом, жанровая форма – это прежде всего форма определённого *нехудожественного* жанрового образования (первичного жанра), на которую

⁹² Медведев, П.Н. Формальный метод в литературоведении // Бахтин, М.М. Тетралогия. М., 1998. С. 251.

ориентируется автор, преобразуя её в процессе создания художественного текста⁹³.

Отечественная литература двух последних десятилетий XX века демонстрирует выразительные примеры разнообразных способов моделирования жанровых форм. Многозначная реальность конца столетия сопротивляется стремлению воплотить её через одномерную жанровую структуру. В результате возникают синтетические жанры: *роман-сказка* («Белка» А. Кима), *повесть-эссе* («Смотрение тайн, или Последний рыцарь розы» Л. Бежина), *роман-мистерия* («Сбор грибов под музыку Баха» А. Кима), *роман-житие* («Дурочка» С. Василенко), *роман-хроника* («Дело моего отца» К. Икрамова), *роман-притча* («Отец-Лес» А. Кима), *роман-диссертация* («Корона Великого Княжества» В. Бутромеева). Особую жанровую тенденцию составляет стремление авторов к минимализации текста, что отражается в появлении «свёрнутых», редуцированных форм *мини-романа* («Записки из подполья» К. Лошкарёва), *маленького романа* («Спички» А. Бородыни), *ненаписанного романа* («Япония как она есть, или Путешествие из СССР» А. Битова, «Искренний художник» А. Слаповского), *короткого романа* («В трезвом уме» В. Кононова), *маленькой повести* («Уроки правнука Вовки» С. Залыгина, «Бог в городе» В. Пьецуха), *отрывка* («Новый Фауст» Л. Петрушевской), *эскиза* («Окнами на юг» З. Богуславской).

При этом способы взаимодействия жанровых структур оказываются самыми разнообразными. Произведение изначально может строиться по принципу пастиша, коллажа – ярким примером такой авторской стратегии является роман С. Соколова «Палисандрия» (1985), представляющий собой пародию на основные жанры современной развлекательной литературы: на исторический роман, роман эротический, детективный, мемуарный. Объединяющим началом при этом служит не рациональность объективной реальности, но

⁹³ См.: Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 428-472.

намеренно абсурдный ход: выбор жанровых решений диктуется логикой неких «записок юродивого» по мотивам несохранившегося шедевра «Васисуалий Лоханкин и русская революция».

Жанровая игра может быть и не столь прямолинейной. Так, читатель повести В. Пелевина «Жизнь насекомых» (1993) последовательное превращение персонажей то в разнообразных жуков, то вновь в людей объясняет для себя, по-видимому, прежде всего логикой жанра фантастического романа как наиболее близкого в современной литературной ситуации аналога. Однако не все за характеристичностью описанных метаморфоз увидят типично басенную символику – в настоящее время этот жанр уже не находится в активной зоне читательской памяти. Между тем, именно взаимодополнение классицистического жанра басни и современного модернистского дискурса придаёт объёмность авторскому замыслу.

Впрочем, интенции к деканонизации того или иного жанра могут изначально созревать в нём самом. Эту идею со всей присущей ему натуралистической убедительностью доказывает В. Сорокин в романе, который так и называется – «Роман» (1995). Заглавие является действительным обозначением жанра, но одновременно и именем главного героя. Весь роман, за исключением финала, строится как сплошной эклектичный набор цитат из классической русской литературы XIX века – «Отцы и дети» Тургенева, «Обрыв» Гончарова, «Гроза» Островского, «Мёртвые души» Гоголя и т.п. Роман – художник, приезжающий в деревню к дяде, где он охотится, обедает, встречает бывшую возлюбленную, влюбляется в дочь лесничего, женится на ней, играется свадьба, – то есть разыгрывается своеобразный лубок, состоящий из общих мест «реалистического» повествования XIX века. Однако финал произведения чисто сорокинский: Роман сходит с ума, вместе со своей молодой женой убивает всех жителей деревни, вынимает из них внутренности, складывает их в церкви, затем убивает и жену и, наконец, умирает сам. В смерти Романа, по мысли

автора, символически показан конец традиционного романного мышления XIX века, будто бы разрушившего самого себя.

Итак, в поэтике Нового времени ключевую роль играет не жанровый канон, но *жанровая модальность*, а для художественного текста XX века становится актуальным и такое понятие, как *прагмасемантика*. Если мы с точки зрения всего вышесказанного посмотрим на текст «Бесконечного тупика», то, прежде всего, должны будем констатировать, что это *прагматически маркированная книга*. Её прагматический эффект – в самой композиционной тактике: автор не только строит текст как нелинейный, но доводит его до предельной степени композиционной свободы. Тем самым Галковский словно даёт понять, что порывает с традицией архитектурной стройности классического русского романа. Такая авторская стратегия не может не вызвать соответствующей реакции критиков и исследователей: А. Генис называет «Бесконечный тупик» «руинами романа»⁹⁴, Н.Я. Григорьева полагает, что функция сносок в «Бесконечном тупике» – «разрушить жанр романа, ввести в него смертоносное брожение путём создания бесконечного числа микробов – саморазвивающихся текстов»⁹⁵.

Безусловно, если рассматривать текст Галковского, прислушиваясь к камертону классической традиции XIX века, то «Бесконечный тупик» может быть понят именно как попытка разрушения основ жанра. Но автор изначально демонстрирует принципиально иную возможность – возможность построения текста как комментария. Такую форму ему подсказывает сам характер русского мышления: «Как известно, существуют два вида комментариев: герменевтика, то есть "герметический" анализ текста, строгое следование его содержанию, и экзегетика – "мысли по поводу". Для еврейской и русской культур из-за их дуализма свойственно смешение первого и второго. Для еврея внешняя экзегетика оказывается по сути герменевтикой. Для

⁹⁴ Генис, А. Социалистический «Улисс», или Как читать постмодернистские книги // Литературная газета. 1993. № 44. С. 4.

⁹⁵ Григорьева, Н.Я. Сноска как реставрация // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 279.

русского – наоборот» (I, 274-275). Как мы помним, «Бесконечный тупик» – это национально ориентированный дискурс русского сознания, поэтому слова об экзегетике закономерно отнести на авторский счёт. Но как понимать выражение «мысли по поводу» в его конкретном жанровом смысле?

Здесь возможен целый ряд решений. В первую очередь, характерно замечание автора о своей «творческой лаборатории», в котором говорится о жанрах, лежащих в основе произведения: «Если уж зашла речь: я бы мог написать и IV часть. С соответствующим увеличением объёма. Да в значительной степени она уже написана. Так, *конспекты*, на которые я опирался, составят 1500 страниц. *Дневники* – около 500 (написанные конспективно, они легко разворачиваются в 10 раз). *Всякого рода рукописи*, не вошедшие в окончательный текст, – страниц 500...» (I, 871). Как мы помним, жанровая память «Бесконечного тупика» включает в себя традицию розановских рукописей, отрывочных замечаний-заметок, и отзвуки этой поэтики маргиналий различимы в тексте Галковского: «Читаешь Канта или Гегеля, а в голове туманом клубятся русские мысли. Совершенно непроизвольно. <...> И вот книга эта вся и есть русское восприятие Канта. *Я его читал и писал на полях эту книгу*» (I, 117).

Вместе с тем в формулировке «мысли по поводу» можно увидеть и иной, лично ориентированный, жанровый акцент. Обратим внимание на то, что автор неоднократно останавливает внимание на моментах, связанных с практикой ведения дневника (жанровой задачей которого и является, образно говоря, фиксация разноплановых «мыслей по поводу»). Так, рассуждая о характере национального сознания, Галковский пишет: «Да, например, русское мышление – "пластинка". Ну что тут поделаешь. Надо дать мысли крутиться. Иначе всё лопнет, треснет, разобьётся» (I, 39). Далее следует отсылка к примечанию № 64, в котором автор, развивая идею необходимости «дать мысли крутиться», иллюстрирует её примером собственной попытки ведения дневника: «Во мне, как

и в любом русском, проигрывается русская история. <...> Всё это понятно, но я не хочу сопротивляться. Однажды я решил дополнить свои сложные ветвящиеся дневники описанием снов. Первые два месяца всё было хорошо. <...> Прошло семь лет, но тетрадка со снами так и лежит непрочитанная. Сам отказ от чтения, откладывание его "на потом" был началом очень тяжёлого и болезненного состояния. <...> В результате вся система снов, вся подсознательная жизнь деформировалась, болела, но не пускала рассудок в свою область» (I, 80-81). Галковский резюмирует: «Это был урок. Нельзя противиться судьбе, нельзя противиться национальной идее. Так на роду написано. И я пытаюсь хоть что-то поправить в этой фантазмагории, хоть что-то в моём бедном разуме спасти. Укутать его в шёлковую мантию иронии» (I, 81).

Часто речь заходит и о чужих дневниках. Характерна история о том, как отец Одинокова читал дневники собственной племянницы и тем самым едва не довёл её до самоубийства: «Родственница 13-летней девочкой начала писать интимный дневник. На следующий день, придя из школы, она услышала голос своего дяди (отца), который вслух, с выражением читал под общий пьяный хохот найденный дневник. Она хотела повеситься. В уборной. Я её вполне понимаю» (I, 171). Эпизод интересен тем, что не только даёт представление о характере отца, но и вновь позволяет рассказчику вернуться к размышлениям о специфике национального сознания – неслучайно в текст вводится аллюзия на известное высказывание Достоевского: «По его мысли, *по мысли эпохи, к которой он принадлежал*, проблема "слезинки ребёнка" решалась просто. <...> У отца была звериная потребность проникнуть в душу чужого человека и разворошить её, разломать» (I, 169, 171). К этому же ряду можно отнести и замечание о дневниках Бунина – важность непосредственного экзистенциального опыта противопоставляется здесь фиктивности художественного вымысла: «Что же в эмиграции 33 года молчал? Писал рассказы и повестушки. Да по накалу дневника видно, он о революции мог бы такую книгу

написать... А не надо. Он и дневник лишь перед смертью опубликовал. И в дневнике этом на каждой странице хочется писать: "мало, мало, не так всё было, ещё хуже, ещё подлее". А он Нобелевскую премию за то, что написал то-то и то-то. За то, что НЕ НАПИСАЛ, вот за что ему премию дали» (I, 573).

Галковскому важно открыто позиционировать истинность содержания своего произведения – черту, которая является определяющей для жанра дневника: «Бесконечный тупик» «написан на основе действительных событий и собственно там нет никакого вымысла»⁹⁶. Как замечает И.С. Скоропанова, «с двенадцати лет Галковский вёл дневники, которые использовал при создании биографической линии романа, пунктиром проходящей через всё произведение и играющей роль сюжетного стержня»⁹⁷. Если мы, имея в виду именно дневниковый дискурс, обратимся к поэтике «Бесконечного тупика», то увидим некоторые очевидные соотношения. Это, во-первых, специфическая дробность текста: деление на примечания в определённом смысле соотносится с формой дневниковых заметок. Во-вторых, «Бесконечный тупик» – это, конечно, текст об Одинокове, более того, текст изначально эгоцентричный: *«Я говорю только о себе. Не о России, не о Розанове, а только о себе. <...>* Прямо не сказано ничего. И разверзается молчание» (II, 1171). В этом отношении показательна точка зрения М. Бутова, который полагает, что в основе гипертекста «Бесконечного тупика» лежит линейный принцип, придающий произведению необходимую цельность: *«...Мысли, записи расположены последовательно, как будто по течению времени, заносятся одна за другой, как в дневник: эта вчера, эта сегодня, – и только вторым порядком размечаются как комментарий, помещаются в гипертекстовую структуру. Именно напряжение между линейностью и гипертекстом здесь работает. Стоит от линейности отказаться вовсе <...> – и книга*

⁹⁶ Цит. по: Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000. С. 453.

⁹⁷ Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000. С. 453.

расслоится на пласты более-менее скучных рассуждений и жалоб на судьбу»⁹⁸. Здесь может возникнуть подозрение в противоречивой оценке художественной природы «Бесконечного тупика»: в каком смысле понятие линейности может соотноситься с понятием гипертекста? Однако способы организации художественной целостности гипертекста бывают различны. Действительно, в его основе может лежать принципиально внеструктурный способ организации целостности, когда автор вовсе не заботится о художественной логике (модель делёзовской ризомы). Но это лишь одно из возможных художественных решений, не исчерпывающее всей сложности явления, потому что в других случаях авторы конструируют гипертекст на основе *предварительно созданной* линейной структуры, имея в виду *целостную* модель. Её последующее переструктурирование позволяет им реализовывать внутренний креативный потенциал текста ещё более изящно и продуманно, чем авторам первого типа, имевших в виду только удачную случайность художественного воплощения. В качестве автора первого типа может быть назван, к примеру, Набоков, чей последний роман «Подлинник Лауры» создавался на отдельных каталожных карточках и существует лишь в таком хаотичном виде. К авторам «второго типа» может быть причислен Кортасар, автор романа «Игра в классики», организованного как чрезвычайно логичная структура с «двойным дном»: мы можем читать это произведение двумя возможными способами лишь благодаря тому, что обе сюжетных линии изначально существовали в единой целостности.

Что же касается предмета нашего исследования, то смысловую упорядоченность здесь задаёт линия жизни самого Одинокова, по экзистенциальным вехам которой он распределяет узоры художественной ткани «Бесконечного тупика»: «Я люблю жизнь и боюсь судьбы. Но под какой-то метроном моя жизнь втискивается в сюжет. А что такое

⁹⁸ Бутов, В. Отчуждение славой // Новый мир. 2000. № 2. С. 201.

"сюжет"? – Стилизованная судьба. Я хочу овладеть судьбой, но овладеваю лишь сюжетом. И кем становлюсь? – Увы, всё тем же писателем» (II, 1034).

Почему же «говоря только о себе», герой приходит к тому, что в итоге «разверзается молчание»? Дневник (как и черновик) – нечто, что в принципе не подлежит чтению, то, что читается без всякого на то права, когда хозяина текста уже нет, иначе говоря, это во многом *индивидуальный язык*, внутренняя речь литератора, элементы его бессознательного, то, что ясно только ему самому⁹⁹. Таким образом, молчание – признак дневникового дискурса в той степени, в какой этот дискурс можно понимать как индивидуальный язык писателя. Понятие «индивидуального языка», как известно, принадлежит Витгенштейну, и неслучайно, что заключительную пропозицию главного сочинения этого философа составляет высказывание «О чём невозможно говорить, о том следует молчать».

Полагая, что «Бесконечный тупик» наследует черты дневника, нам нужно признать, что это, конечно, беспрецедентный по концептуальному размаху дневник, выходящий за рамки жанра. Вспомним характерные примеры «энциклопедических» дневников, например, «Записные книжки» Вяземского или дневники Кафки. Эти авторы показательны в своей противоположности. Вяземский во многом был наследником французской литературы XVIII века, времени «Энциклопедии» Дидро, отсюда и широчайший содержательный диапазон его дневника: от исторических анекдотов до отчётов о лечебных купаниях. В дневниках Кафки, наоборот, внешний мир – продолжение панических страхов и нестойких надежд изначально заданного «я» автора. Тем не менее дневниковая природа текстов и Вяземского, и Кафки очевидна. Имея перед собой такие примеры, зададимся вопросом: в какой степени «Бесконечный тупик» зависим от дневниковой фактуры? Не есть ли само сочинение примечаний лишь шаг к ведению «дневника»? Действительно ли,

⁹⁹ См. об этом: Руднев, В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. П. М., 2000. С. 271.

организовав примечания хронологически, поставив дату в начале каждого из них, мы получим дневник?¹⁰⁰

Рассуждая таким образом, нельзя смешивать фрагментарный и дневниковый дискурс как явления одного ряда. Дневник, по-видимому, всегда фрагментарен, это определяют внеэстетические условия его создания, но фрагментарный текст, конечно, далеко не всегда восходит к дневниковому дискурсу. Различна и степень их художественной завершенности. Фрагмент в «Бесконечном тупике» – продукт авторской стратегии, связан с идеей «полноты», читателю фрагмента предлагается эту полноту «вообразить», достроить в сознании. Замечая, что свою книгу писал на полях сочинения Канта, и тем самым словно подсказывая очевидность жанрового решения, Галковский тут же замечает: «Вдуматься, в этом есть определённая логика, и, мысленно отдаляясь, *читатель (так задумано) должен сложить отдельные смысловые штрихи, "примечания"*» (II, 117). Автор рассчитывает на определённый эффект, он знает, чем закончится сюжет, осколок которого предложен читателю, ведь сюжет этот – его собственная судьба. Здесь можно возразить, что сюжетом дневника тоже является линия человеческой жизни. Разница, однако, в отборе материала. Тот, кто ведёт дневник, безусловно, отбирает события и мысли прошедшего дня, однако он не знает, что в конце концов получится из каждой вещи и ситуации, будет ли

¹⁰⁰ Особым вопросом является правомерность подобной реконструкции как угрозы нарушения художественной целостности. Однако произведения со сложной художественной организацией нередко сами подталкивают исследователей к подобного рода решениям. Ср., например, известную концепцию А.И. Соболевского-Н.К. Гудзия, трактовавших «Слово о полку Игореве» как хроникально-повествовательный текст и пришедших на этом основании к идее о перестановке страниц в рукописи, нарушившей правильную последовательность излагаемых событий (Гудзий, Н.К. О перестановке в начале текста «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве»: Сб. исследований и статей / Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.-Л., 1950. С. 249-254).

это иметь значение для жизни его и окружающих. Дневник имеет дело не с полнотой, а с протяжённостью, он вытянут вдоль временной оси, и читатель никогда не догадается, когда и какой будет последняя запись. Автор «Бесконечного тупика» же отбирает материал, намеренно следуя логике избранного сюжета, и сюжет этот подчиняется розановскому мифу, то есть тому, что по определению завершает реальность. Сама жизнь героя, которая легла в основу сюжета, выглядит удивительно законченной: «Мне кажется, моя жизнь очень последовательна. В некоторых пунктах она ужасна, но чего в ней нет, так это хаоса. Она закруглена и повторяема» (I, 959).

Дневник привязан к датам; сама последовательность цифр своим равномерным ритмом создаёт инерцию письма, и факт ведения записей оказывается важнее их содержания. Галковский же утверждает, что нить повествования он не теряет лишь «за счёт воли и отстранения, *предварительной разрушенности текста*» (II, 1171). Поэтому гипотетические трансформации текста «Бесконечного тупика» в дневниковый дискурс не представляются плодотворными, поскольку не соответствуют глубинной жанровой природе текста. Дневник, состоящий из одних фрагментов, не фиксирующий, а только рассуждающий, – это не настоящий дневник. Для того чтобы наглядно осознать разницу между «рассуждающим дневником» и дневником фиксационным, то есть образцом жанра, можно сопоставить «Бесконечный тупик» и, скажем, «Камер-фурьерский журнал» Ходасевича – яркий пример исключительно фиксационного дневника.

В темпоральном плане дневник связан с настоящим временем. Галковский же работает с идеей изначальной полноты, его текст обладает ретроспективной динамикой, поэтому речь идёт уже не о сиюминутной текстуализации, но о нарративизации, последовательном превращении своей жизни в повествование: «В чём же искупление "Тупика"? Может быть, в возможности соотнесения книги с моей вот-жизнью. И сама жизнь, её сегменты, будут соотнесены. А это и есть конечная цель любого существования» (I, 228).

Но несмотря на то, что «Бесконечный тупик» уже завершён в сознании автора, представлен в виде законченного целого, вся рефлексивная самодостаточность повествователя, свойственная дневниковому дискурсу, здесь сохранена, более того, всячески усилена: «Я нехороший. И мой мир плох. Но плох именно мой мир, а не мир вообще. Вообще мир хорош, светел, добр, благостен. Я плохой. А мир хороший. И я сам, как часть подлинного солнечного мира, хороший, плохой лишь я в реальности, причём реальности фиктивной, а не изначальной» (I, 213). Отделяя себя от реальности, автор «Бесконечного тупика», однако, размыкает субъектную структуру вовне, предполагает возможного читателя и в соответствии с этим вырабатывает особую речевую стратегию: «Почему же так получается: что я ни делаю, всё не так, всё смешно? И сам я это вполне понимаю. Начал писать о русской философии, с чем шёл-то, поступью какой, ну а в результате мысль разъехалась, вылез откуда-то пьяный отец на санках и закружилась карусель... <...> Вот и книга эта. Что она вызовет? Три-четыре смешные истории. Возможно, одну страшную <...>. И всё. Зачем же это всё? Контакты с окружающим миром у меня безнадежно испорчены. Они частью порваны, частью забиты паразитными издевательскими псевдиалогами. Я общаюсь не с другими, а с самим собой. Пожалуй, даже и не знаю – есть ли они, "другие"» (I, 163-164).

Обратим внимание на смысловые обертоны этой реплики. Намеренное уничтожение, которому подвергает себя Одинок, является необходимым компонентом его образа. Более того, сходство педалируемых акцентов даёт возможность предположить, что герой в описании своей жизни следует устойчивой жанровой модели. Подчёркивание комичности своего положения («что я ни делаю, всё не так, всё смешно»), заострение внимания на собственных ошибках («Начал писать о русской философии <...>, ну а в результате мысль разъехалась...») и, в итоге, признание бесполезности создаваемого труда («Вот и книга эта. Что она вызовет? Три-четыре смешные истории») – жизнь, изложенная таким образом,

органично ложится в русло нарративной схемы *«истории моих бедствий»*. В этой формулировке, послужившей заглавием одного из классических образцов исповеди – сочинения Петра Абеляра, метафорически выражена сама сущность жанра. Исповедь, будучи тесно связана с биографией, отражает не столько значительные вехи во внешней жизни человека, сколько коренные переломы в его внутреннем мире, которые можно назвать рождением души или, вернее, её пробуждением от духовного забвения. Но исповедь – это ещё и особая риторика самоуничтожения, которое является частью катарсиса, условием очищения сознания. Именно характерное самоуничтожение, специфический этико-эстетический уклон самоанализа позволяет говорить об исповедальности монолога Одинокова: *«Эта книга – мучительная попытка пробиться к людям через пустоту моего "я" – обернётся в реальность комариным писком. Самое БЛАГОРОДНОЕ в моём положении это покончить с собой. Итак, что меня спасает? Собственное неблагородство. Если бы я не пихал головой в живот какого-нибудь Владимира Сергеевича Соловьёва, не имеющего ко мне никакого отношения, давно бы болтаться мне в пролёте моста. На чём держится моя жизнь? – На оговорке»* (I, 164).

Оговорка, недосказанность – типичные характеристики исповедального слова, ибо сам дискурс держится не на прочности авторитарного высказывания, но на зыбкости одинокого сознания, на естественной непредумышленности проговаривания. Неслучайно поэтому большую часть биографического плана «Бесконечного тупика» составляют детские воспоминания Одинокова. Инфантилизм, «незамутнённость» детского сознания, обеспечивающие наивное восприятие реальности, отвечают самой сущности жанра, поскольку позволяют добиться предельной искренности изложения.

В доказательство этому рассмотрим следующий эпизод из воспоминаний Одинокова: *«Как-то я поехал с отцом на дачу. Мы сошли с перрона подмосковной станции и вдруг наткнулись на столик с книжной лотереей. Отец говорит: "Ну, давай, тяни"»*.

А сам отвёл продавца в сторону и о чём-то стал с ним шептаться. Я вытащил билет, а отец сразу взял и развернул: "Ого, выиграл! Лёгкая рука! Ну, давай книги выбирай, какие хочешь. Вот, кстати, смотри-ка, немецкий словарь лежит". Я сиял, счастливый. Но хотелось посмотреть на счастливый документ, подержать в руках. Отец не давал, дразнил. Но наконец дал и я с трудом, с запинкой прочитал витиеватые буквы: "Без выигрыша". Почему? Ошибка? Отец: "Соображать надо – на внешней стороне написано, специально, чтобы не догадались". Скомкал билетик, выбросил по ветру. Я поверил. Про билет я догадался в 16 лет. Про словарь – в 26. А сейчас думаю, не выдумал ли отец и продавца? Может быть, и отца кто-нибудь выдумал, а?» (I, 229).

Логика восприятия этой ситуации представляет собой наглядный пример художественной логики исповедального дискурса. Толчком к развитию действия является случайность: «*вдруг* наткнулись на столик с книжной лотереей». Ключевая реалья – лотерея – уже предполагает критичное отношение, но главное действующее лицо – маленький Одинокоев – в силу детской наивности готов поверить и в вероятность выигрыша. Дальнейшие события разворачиваются с учётом этого допущения: оно позволяет отцу не только вполне открыто договориться с продавцом, но и переубедить сына в очевидности надписи на лотерейном билете. Сама логика сюжета здесь основана на детском знании/незнании, и, как следствие, – на обмане (по Фрейденберг, древнейшем сюжетном механизме¹⁰¹).

Нас, впрочем, интересует сейчас не столько архетипическая семантика эпизода, сколько его конкретная мотивация. Она такова, что отцовский обман мог осуществиться только с поправкой на наивное детское сознание. Однако то, что именно этот эпизод вспомнился главному герою и был столь подробно рассказан, также есть исповедальная интенция. Ведь этот жанр изначально предполагает своего рода личностный

¹⁰¹ Фрейденберг, О.М. Происхождение литературной интриги // Учёные записки Тартуского университета. 1973. № 308. С. 497-512.

эксгибиционизм, предельную артикуляцию жизненного плана. Значение имеет именно постепенное осознание Одиноким истинного смысла случая, пробуждающееся понимание того, что его обманули: «Про билет я догадался в 16 лет. Про словарь – в 26». Идея униженного сознания, обиды, акцентирование внимания именно на бедствиях – отличительная этико-эстетическая характеристика исповеди, которая может принимать и гипертрофированный характер. Для сравнения приведём показательный пример из уже упоминавшегося сочинения Абеяра. Как мы помним, у ученицы Абеяра Элоизы родился ребёнок, учитель и ученица тайно обвенчались, и дядя девушки, каноник Фульбер, столь неосторожно доверивший философу свою племянницу, отомстил ему: однажды ночью слуги Фульбера оскостили Абеяра. Обратим внимание на то, что пишет Абеяра в этой связи. Личная трагедия расширяется здесь до размеров национального бедствия: он испытал жесточайшее горе, но наутро после расправы с ним о произошедшем узнал *весь Париж* и многие пришли к Абеяру, чтобы высказать своё сочувствие. Насколько *весь Париж* всколыхнуло это событие, нам трудно сказать; при чтении текста Абеяра может создаться впечатление, будто все парижане были очень этим взволнованы, что вызывает, конечно, некоторые сомнения. При этом герой повествования, по его словам, страдал не столько физически, сколько от *стыда*. Гиперболичность описываемых событий, эгоцентричность Абеяра, акцентирование внимания именно на чувствах стыда, позора, обиды – всё это типичная «эксгибиционистская» риторика исповеди.

В случае же с Одиноким «догадывание» приобретает подлинно метафизическое значение: «Может быть, и отца кто-нибудь выдумал, а?» Неслучайно далее следует отсылка к примечанию № 601, в котором Одинокое рассуждает о своём сходстве с набоковским Лужиным: «Я Лужин, но со странной особенностью – я играю не в шахматы, а в жизнь. <...> Но у набоковского героя разрыв с собой, возможная трансформация своего дара и, следовательно, хоть какая-то компенсация,

обнаруживаемость из реальности. Мой же дар никак не проявляется в мире, он абсолютен и невинен. *Но именно поэтому так нужен прорыв, спасительное определение.* <...> мой выигрыш это сны и, чтобы сны выиграли, нужно их *шарлатанское признание*» (II, 676). Необходимость признания здесь – чаяние исповедующегося героя, единственно возможный способ верификации собственных слов.

Однако слово героя «Бесконечного тупика» – это всё же не прямое слово исповедального признания. Неслучайно ему «дороги слова Ремизова: "Самое недостоверное исповедь человека. Достоверно только "непрямое" высказывание, где не может быть ни умолчаний по стыдливости, ни рисовки "подымай выше". И самое достоверное в таком высказывании то, что неосознанно, что напархивает из ничего, без основания и беспричинно, а это то самое, что определяется словом "сочиняет"» (I, 107). На основании этого Одинокоев делает вывод: «В исповеди следует сделать недостоверной ПОДОПЛЁКУ. Тогда исповедь почти совпадёт с истиной. Ибо её текст обернётся контекстом и сном» (I, 107). Контекст (который в данном случае можно понимать как интертекст) и сновидение – феномены, противопоставленные естественному языку: сон десемiotичен, а интертекст, напротив, гиперсемiotичен, поэтому описание своей жизни с их помощью скорее заслоняет реальный план. В «Бесконечном тупике», однако, именно игра на прагматике между вымышленным и реальным планом определяет модель мира, сюжетную логику. Так, описывая в примечании № 385 похороны отца, Одинокоев сравнивает их фарсовый характер с соответствующим эпизодом из «Душечки» Чехова. За этим сравнением кроется трагическая неспособность героя провести разграничение между прошлым вымышленным и прошлым реальным: «Но раз похорон не было, значит, отец жив. Отец не умер, не успокоился. Его плачущая тень бродит по земле, стучит в моё окно: "Сынок, где ты, помоги мне". А иногда кажется: он ласково улыбается, зовёт меня» (I, 408). В итоге разграничение вымысла и реальности оказывается и вовсе несущественным: «Положим, всё это и

бред. Но на бред этот осаждается и накручивается реальность, как при сборке клетки и организма вокруг молекулы дезоксирибонуклеиновой кислоты. Накрошенная бритвенными осколками фантазия высыпается в реальность и режет, кромсает её на мельчайшие частицы» (I, 66).

Гипертрофированный мотив исповедального «проговаривания», по Одинокovu, является отличительным признаком русского сознания: «Не в силах оборвать свою речь, русский, раз начав говорить, говорит до конца – это поток слов, доходящий в конце концов до истощающего саморазрушения. Если с этой точки зрения посмотреть на "Бесконечный тупик" (основной текст), то его можно представить как своеобразную филологическую катастрофу. <...> В результате происходит разрушение ткани повествования и даже некоторая деструкция основной идеи» (I, 7-8). Слово героя – это, так сказать, единственный экстенционал художественного высказывания исповеди, отчего оно оказывается принципиально непроверяемым, деструктивным. Это также закономерность жанра: общая оправдательная биографичность позволяет авторам исказить правду (насколько можно понять, «Исповедь» Руссо, например, во многом лжива). Вопрос о степени истинности художественного плана исповеди имеет поэтому особое значение, решается исследователями по-разному: сквозь призму авторских понятий *автобиографического воображаемого*¹⁰², *маргинализованного опыта*, опосредующего содержательный план произведения¹⁰³, наконец, в сугубо лингвистическом контексте (теория языковых игр

¹⁰² Арлаускайте, Н. Поэтика частного пространства Марины Цветаевой: пространство повседневности // Новое литературное обозрение. 2004. № 68. С. 148-154.

¹⁰³ Михайлин, В. Бойцы вспоминают минувшие дни: Интерпретация маргинального опыта в литературном тексте (Традиционная совместимость несовместимого) // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 205-209.

Витгенштейна и концепция речевых жанров Бахтина, а отчасти и античная теория Фрейденаберга¹⁰⁴).

Но какой же выход имеет исповедальное слово Одинокова, загромождённое интертекстуальными отступлениями, цитатами, реминисценциями? Выход подсказывает сам персонаж: «Я трансформирую в реальность свой внутренний опыт при помощи косвенных цитат. Каждая цитата – зеркальце, отбрасывающее на меня солнечный зайчик. В результате сквозь словесный туман проступают смутные контуры моего сознания. Прямо не сказано ничего. *И разверзается молчание*» (II, 1171). Мотив молчания можно понимать по-разному. Во-первых, как уже было сказано выше, это может быть следствие непонятого Другим¹⁰⁵ индивидуального языка Одинокова. Во-вторых, это вынужденное молчание героя, которому просто нечего сказать за частоколом цитат: «Но стоило мне прикоснуться к живой в памяти реальности, как она свернулась колючим шаром и превратилась в жеманную стилизацию. <...> Действительно, при удивительном истончении ажурной решётки стиля она перестаёт замечаться и притворение переходит вроде бы в претворение» (II, 1020). Поэтому по ходу повествования Одинокоев, по его словам, «превращается в бесцельную стилизацию, идиотски обыгрывающую собственную гениальность» (II, 1016).

Такое толкование, учитывая тотальную интертекстуальность «Бесконечного тупика», действительно можно было бы принять за окончательное, если бы в следующем примечании герой не заявил: «"Обознатушки-перепрятушки". Я говорю только о себе» (II, 1021). Таким образом, молчание Одинокова всё же имеет своим центром эгоцентричность собственного «Я». Чтобы понять истинную

¹⁰⁴ О связи этих концепций см.: Руднев, В. Божественный Людвиг. Витгенштейн: Формы жизни. М., 2002. С. 34.

¹⁰⁵ Понятие «Другой» здесь понимается в широком, лакановском, смысле, в духе книги: Лакан, Ж. Семинары: Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). М., 1998.

природу этого молчания, вспомним особенности исповеди в целом. Этот жанр в равной степени опирается и на сакральный, и на профанный план, и оба плана диктуют собственные речевые стратегии. В таинстве покаяния христианин свидетельствует словом о своей «умопремене», обращении, признаёт свою греховность. Автор литературной исповеди также свидетельствует словом о своём пути, опыте и состоянии души.

Но, несмотря на это сходство, исповедь церковная и литературная противоположны по своим целям. Можно обозначить это противостояние как стремление к двум пределам речи: полноте слова (в литературной исповеди) и полноте молчания (в таинстве покаяния)¹⁰⁶. Как кажется, коллизия проговаривания/молчания в «Бесконечном тупике» объясняется именно этой разницей между сакральным и светским, заложенной в самой памяти жанра. Однако она подготовлена и конкретно-исторической генеалогией. Как было показано в предыдущей главе, одним из предшественников Галковского в жанровом плане является Розанов – философ, создавший новый, «тотальный» род словесности, вовлечший в сферу писательского интереса практически все сферы человеческой жизни, взорвавший русскую литературу свободой мышления, в исповедальном рвении успевший сказать обо всём и со всех точек зрения. После него избегаемой темой в отечественной словесности остался, вероятно, только дискурс деструктивного сознания, но и этот тематический рубеж был впоследствии успешно преодолен в творчестве Саши Соколова («Школа для дураков») и Вен. Ерофеева («Москва-Петушки», «Записки психопата»).

Парадокс Розанова заключается в том, что, сказав обо всём, он, в сущности, не сказал ничего, если иметь в виду не яркость отдельных реплик «Уединённого», но сумму всех высказываний, итог творчества. Предельная полнота слова

¹⁰⁶ См. об этом: Михайлова, М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. СПб., 1997. С. 9.

литературной исповеди обрушилась в молчащее таинство исповеди сакральной, христианской. Это признаёт и Галковский, самый верный почитатель Розанова в современной литературе. Пытаясь отыскать в его сочинениях общенациональный смысл русского сознания, писатель заключает: «Вязь розановского мышления удивительна. Все свои основные мысли он продумал в 80-х годах, а изложил в 90-х. Дальше, 900-е и 10-е – инерция, злорадно кривящаяся и закругляющая монотонные темы. Содержание книг Розанова равно нулю. *Он действительно НИЧЕГО НЕ СКАЗАЛ и ушёл в иной мир великим молчуном*» (I, 505).

Но и сам Галковский, окружая «Исходный текст» рядами многослойных комментариев, возводя примечание на примечание, сознательно сводит содержание своей книги к абсолютному нулю, «бесконечному тупику». Он пишет в одной из авторецензий: «Великий Одинокий океан порождает для испытываемого читателя целую вереницу фантомов, которые, вереща, кривляясь и высовывая языки, загоняют его в бесконечный тупик последнего молчания» (II, 1062). Истоки этой метафизической воронки не только в литературной традиции, но и в судьбе героя: «В моём родительском мифе трагедия художественной природы отца – в страстном желании слова, выговаривания. Мир отца это русский мир в его болезненном развитии, в усложнённом распускании. Молчаливый мир матери неразвёрнут, но очень ненапряжён, естествен. Во мне произошло какое-то перекрещивание. Мир отца стал материей, а материнское начало – формой» (I, 228).

Обратим внимание на явный дуализм этой судьбы: мир отца это проговариваемое слово, мир матери – молчание. Не менее важно, однако, то, что Одинокое ведёт здесь речь именно о *мифе*. В следующем абзаце герой замечает: «Вот и эта книга. В сущности, всё должно было бы кончиться на первой странице. Ведь только человек, уверенный в собственной гениальности, *может взяться за создание метамифологии (то есть мифологии, в которой потенциально возможно существование самосознания) породившей его цивилизации*. Я, Одинокое,

должен выступить в виде квинтэссенции национальной идеи, выразить её с максимальной интенсивностью и ясностью. Путь этот есть прежде всего путь собственного унижения, покаяния. <...> Вобрать эту априорную установку внутрь постепенно распадающегося повествования, сделать её анализ одной из форм этого распада» (I, 228).

Это чрезвычайно насыщенное высказывание можно считать ключевым для понимания миромоделирующих механизмов «Бесконечного тупика». Постараемся последовательно проанализировать каждый из смысловых узлов реплики. Итак, что лежит в основе исповедального проговаривания героя? Противоречие между Словом отца и Молчанием матери. При этом фигуры родителей уже вовлечены Одиноквым в пространство некоего «родительского мифа». Это словосочетание кажется не вполне ясным, пока мы не перейдём к следующему абзацу. Здесь идея покаяния сдвигается на второй план, потесняется понятием мифа, который начинает пониматься более широко. Связь с исповедальной открытостью – только в повторяющемся мотиве собственной гениальности как условия для более глобальной задачи, создания метамифологии, то есть мифологии, «в которой *потенциально возможно существование самосознания*». Вспомним, что отличительная особенность мифа – это именно отсутствие индивидуализированного сознания. Соответственно и в языке мифологической эпохи нет противопоставления настоящего, прошлого и будущего, мифологическая модель мира не знает противопоставления текста и реальности, это досемиотическая стадия сознания. Текст возникает при демифологизации мышления. Поэтому описание мифологии возможно только в надличностной метапозиции, которую занимает Одинокв.

Но в процитированной фразе героя есть и другое важное слово, перетягивающее на себя значительную часть смысла, – «самосознание». В контексте всего вышесказанного речь может идти не только об описании национальной мифологии, но и о попытке описания собственного сознания, которая и воплощается в прослеженных чертах исповедального дискурса.

Анализ своего сознания – путь к постижению мифологии: «По-русски самоанализ, покаяние – всегда глубоко, а собственно анализ, обвинение – плоско и мелко. Но нужен и анализ. Как его дать? Точнее, как придать ему необходимую глубину? – Через критику собственной личности, через вторичную субъективацию» (I, 612). В условиях постмифологического сознания, то есть сознания современного человека, последовательная реконструкция своего хода мышления и оказывается единственным способом создания мифа: ключевой становится позиция рассказчика-наблюдателя, на совести которого правдивость того, о чём он рассказывает¹⁰⁷.

Итак, Одинокое не только пытается создать метамифологию, но и предпринимает попытку описать собственное сознание, воплощает идею метасознания. Но если по отношению к мифу возможна метапозиция, то по отношению к сознанию вероятность какой-либо метатеории терпит существенную корректировку: мы не можем думать о сознании как о чём-то другом, ином, чем сознание, но можем думать о чём угодно другим как о сознании (ключевой тезис работы «Три беседы о метатеории сознания» Пятигорского и Мамардашвили). Мы не знаем, читал ли Галковский «Три беседы о метатеории сознания», но в данном случае он, как кажется, вплотную подводит нас к идее, которую сформулировали авторы этой книги, – проблеме метаописания собственного сознания.

Каков же в этом случае путь описания национальной мифологии? Возможностей жанра исповеди тут уже явно недостаточно. Интенции этого жанра являются, безусловно, исходными, ведь «путь» Одинокоева («путь *собственного унижения, покаяния*») – это, конечно, путь исповедальный.

¹⁰⁷ Неслучайно А.М. Пятигорский рассматривает «обсервационную философию» (философию наблюдателя) и проблемы мифа в одном аналитическом контексте. См.: Пятигорский, А.М. Мышление и наблюдение: Четыре лекции по обсервационной философии. Riga, 2002; Пятигорский, А.М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. М., 1996.

Однако исповедуется всё же не автор «Бесконечного тупика» Галковский, но его «личностное начало» Одинок. Вымышленность этого образа подчёркнуто условна, ибо реалии, составляющие основу сюжета (переселение на окраину Москвы, детство в рабочем квартале, образ отца, его болезнь и смерть), автобиографичны; сходство усиливается и тем, что Одинокова – девичья фамилия матери писателя.

Вместе с тем Галковский постоянно подчёркивает существующую границу между авторским «Я» и Одиноким, отстраняет от себя героя, смотрит на него со стороны, холодно констатируя: «Катастрофа "Бесконечного тупика". Одинок превращается в бесцельную стилизацию, идиотски обыгрывающую собственную гениальность» (II, 1016). Тем самым даёт о себе знать объективно присутствующая в произведении направляющая активность некоего автора-творца, который, оценивая своего героя с чисто художественной точки зрения (как стилизацию), берёт на себя ответственность за эстетическую составляющую (ср.: по Бахтину автор – именно «эстетически деятельный субъект») в противоположность герою, деятельность которого, как мы видели, имеет жизненные, а не эстетические цели¹⁰⁸.

Вовлечение в монолог «Я» действительно существующего автора не только не возвращает художественный мир «Бесконечного тупика» в строгие координаты реальности, но, напротив, в ещё большей степени размывает её границы: «В моей жизни нет цели – следовательно, она легко наполняется смыслом. *А наиболее элементарный смысл того или иного явления – пародия. Но я пародия мыслящая.* <...> Не случайно в центре Розанов, хотя Розанов-то не открывает и не замыкает цепь. <...> Но и разочарование тут, может быть, наиболее глубокое. Менее всего мне хотелось бы

¹⁰⁸ Ср. о подобной позиции «всеведущего», «имманентного» автора в: Скафтымов, А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов, А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 23-32.

высмеивать своим существованием В.В. Розанова. *Но я есть... Или нет меня?...*) (II, 1033-1034).

И всё же по отношению к «Я», реальному Дмитрию Евгеньевичу Галковскому, Одинокое является внеположным, *трансгредивентным* началом¹⁰⁹. Но жанр исповеди, как установил Бахтин, каких-либо внеположных автору элементов не предполагает: «В самоотчёт-исповедь входит только то, что я сам о себе могу сказать (принципиально, а не фактически, конечно); он имманентен нравственно поступающему сознанию, не выходит за его принципиальные пределы, все трансгредивентные самосознанию моменты исключаются»¹¹⁰. Зачем же понадобилось вводить трансгредивентный авторскому сознанию элемент, вымышленного героя, если он практически не отличим от автора, но своим присутствием нарушает чистоту жанра, чего Галковский не может не понимать?

Вероятно, автор, создавая художественный мир, стремится к иному миромоделирующему уровню, к иному коду описания. К какому же жанровому решению он хотел приблизиться? Для того чтобы увидеть пока ещё неясно проглядывающие контуры этого жанра, вернёмся к ключевому для нас примечанию № 224 и ещё раз обратим внимание на содержащиеся в нём важнейшие понятия. Во-первых, это понятие мифа – частного, семейного и вырастающего из него общего, национального. Во-вторых, это трансгредивентный мифу Одинокое. Миромоделирующим механизмом является рефлексивный путь сознания этого персонажа, находящегося в центре мифа, но в то же время свободного по отношению к нему настолько, что возникает возможность самостоятельной работы

¹⁰⁹ Насколько известно, первым обратившим внимание на трансгредивентность Одинокое и сделавшим выводы о романном плане «Бесконечного тупика», был В.П. Руднев (Руднев, В.П. *Философия русского литературного языка в «Бесконечном тупике»* Д.Е. Галковского // *Логос*. 1993. № 4. С. 297-298).

¹¹⁰ Бахтин, М.М. *Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою* // Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества*. М., 1986. С. 131-132.

мысли, метаописания. Именно трансгредиентность, внеположенность героя и, как следствие, соотношение устойчивого национального мифа и динамического, рефлексированного сознания имеет здесь главное значение, определяет характер взаимодействий между ключевыми элементами художественного мира.

Что напоминает эта корреляция мифа/сознания? Она напоминает те закономерности, которые существуют между абсолютным прошлым предания (а миф и есть предание) с незавершённым настоящим, текущей современностью (воплощённом в сознании персонажа). Здесь мы, конечно, вплотную приближаемся к бахтинской идее соотношения эпоса и романа и, следовательно, к возможности охарактеризовать художественное мышление автора как близкое к романному. Вместе с тем, это не застывший в своей данности вывод, а следствие живой логики художественного развития: эгоцентрическая направленность субъекта повествования, с которой мы начали анализ модели мира «Бесконечного тупика», необходима, как выяснилось, не столько для самоцельного исповедального покаяния, сколько для размыкания текста в более широкое жанровое пространство. Автор не ограничивает предмет изображения только пределами своего сознания, ибо для него важна именно идея соотношения себя и мира, определение своего места в нём. И здесь бахтинская теория, показавшая характер взаимодействия двух типов сознания, получает, как кажется, прямое практическое воплощение, так сказать, проверяется жизнью, поскольку в «Бесконечном тупике» именно миф в его исходном варианте и рефлексированное сознание внутри него находятся в центре проблематики, определяют сюжетную логику. В главной коллизии своей судьбы Галковский метонимически воплощает парадигмальную закономерность смены сознаний – эпического на романное. В «Бесконечном тупике» эта закономерность выражена в тысячестраничном, огромном с точки зрения размеров художественного произведения, но с точки зрения тысячелетий культуры всё же локальном уровне.

Важно обратить внимание на неслучайную артикуляцию «первичного» жанрового слоя произведения, элементов дневникового и исповедального дискурсов. Именно он подготавливает воплощение намеченных романских интенций, которое происходит вначале всё же не в национальном, а в семейном, биографическом мифе. Это легко объяснимо: ведь только частная, незавершённая жизнь и может служить миромоделирующей основой для зарождения романского плана, который весь держится на этой незавершённости.

Итак, в начале мы исходили из того, что имеется некий замкнутый дискурс и некая, тоже замкнутая в себе реальность «Бесконечного тупика». Затем мы подошли к ситуации, когда в рамках одного художественного дискурса возникает другой, и задались вопросом: как отличить одно от другого? Резюмируем: соотношение первичного и романского жанровых планов можно описать как соотношение взаимообуславливающих дискурсов, которое, как видно из вышеизложенного, строится не как простое включение, а скорее как сложное пересечение: ключевая концептуальная инстанция – миф – связана одновременно и с исповедальным планом («путь покаяния»), и с романским («мифология, в которой потенциально возможно существование самосознания»). Семантические «швы», где кончается текст первого порядка и начинается текст второго порядка, «стёрты», синтезированы, один из таких синтезирующих центров – рассмотренное примечание № 224. При этом соотносятся не только жанровые модели, но и категории реальности/вымысла, что было описано выше.

Такой характер взаимодействия подготовлен самой композицией «Бесконечного тупика», представляющего собой текст в тесте. Прагматика этой композиционной формы, обычной для художественного сознания XX века, принципиально не предполагает чёткое различие дискурсов, напротив, «работает» на идее их плавного перетекания.

Аналогичный пример видим, например, в другом репрезентативном для русского сознания конца 90-х годов произведении – романе «Чапаев и Пустота», в котором Пелевин

обыгрывает правомерность статуса сновидения как самостоятельного «текста»: «реальные» главы о революции чередуются со снами главного героя Петра Пустоты, которые, в свою очередь, имеют собственное измерение, соответствуя трём гипнотическим сеансам психиатра Тимура Тимуровича с Просто Марией, Сердюком и Володиным. Ср. ещё более запутанную ситуацию в фильме Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии», когда герои, сидящие за столом, вдруг обнаруживают, что их показывают на сцене, что они – актёры; все в ужасе разбегаются, кроме одного, который в этот момент просыпается: оказывается, что он всё это видел во сне.

Подобная корреляция первичных и литературных жанров обоснована и закономерна: текст может, как известно, особенно в межпарадигмальные эпохи, быть в «плавающем» междужанровом состоянии, находиться между обыденным дискурсом и литературным. Ведь в качестве исходного материала художественная проза неизменно берёт обыденную речевую деятельность – в той же мере, в какой язык в качестве строительного материала берёт саму реальность (ср. концепцию языка как отражения реальности в «Логико-философском трактате» Витгенштейна). В силу этого жанровая модель «Бесконечного тупика» может быть адекватно воплощена только с опорой на поэтику первичных жанров.

Далее мы проследим, какое концептуальное наполнение получает первичный, родительский миф «Бесконечного тупика», то есть биографический план, изначально опирающийся на исповедальность, но уже заключающий в себе типично романное противоречие между словом предания и незавершённой сознанием главного героя произведения.

2.2. «Романное» мышление и его жанровые воплощения в «Бесконечном тупике»

2.2.1. Биографический план содержания и романная модель мира

Анализируя траектории миромоделирующих координат «Бесконечного тупика», мы увидели, что они не только опосредуются исходной концептуальной моделью – мифологической. Национальный миф, представляющий для главного героя искомую цель, «подсвечивается» в сознании Одинокова фигурой безусловного духовного учителя Розанова. Для того, чтобы описать этот миф, необходимо занять метапозицию, или, как выражается сам Одинок, осуществить рационализацию мифа. Эта рационализация заключается, по словам персонажа, «прежде всего во вторичном упорядочении ассоциаций и создании максимально плотной смысловой переплетённости, порождающей антропоморфность фантазий (*то есть явный мифологизм*). Текст превращается в личность или, точнее, в целую группу личностей, находящихся в драматическом взаимодействии. Иными словами, *в отличие от Розанова миф Одинокова гораздо более порождён*, то есть более приемлем и адаптирован к восприятию» (I, 3).

Между тем «миф Одинокова» предстаёт очень условным понятием с точки зрения первоначальной природы мифа, или, вернее, того описания, которое предлагается нам в «Первобытном мышлении» Леви-Брюля, «Золотой ветви» Фрезера и других фундаментальных трудах по этой области знания. Как было показано выше, в этом мифе гораздо более актуально его соотношение с незавершённым сознанием Одинокова. Такое положение дел подводит нас к проблеме романного плана. Это подтверждается ещё и тем, что глобальный национальный миф опосредуется у Одинокова мифом семейным, автобиографическим, мифом, в котором и происходит зарождение незавершённого сознания. Каким образом существует весь этот сложный мифологический

ансамбль и какое жанровое решение он формирует, нам и предстоит выяснить.

Включение в художественную ткань «Бесконечного тупика» мотива семейного мифа происходит в полном соответствии с лейтмотивной техникой текста в тексте. Размышляя в примечании № 6 о «художественной природе» русской истории, Одинокоев ассоциативно вспоминает своего отца, который, по его словам, и был «ерундой с искусством» (этот эпизод более подробно анализировался в параграфе 2.2.2.). Упоминания оказывается достаточно, чтобы фигура отца завладела памятью главного героя, которому остаётся только констатировать: «Он выкатился на страницы этой книги и теперь будет в ритме танго смерти, вплетаясь и снова выскальзывая из повествования, приближаться к концу головокружительного слалома – к концу "Бесконечного тупика"» (I, 29).

О том, почему Одинокоев в самом начале повествования об отце акцентирует внимание на ритме смерти, нам ещё предстоит сказать. Пока же отметим неслучайность того, что семейный миф организует именно образ *отца* – этой фигуре в мифологии всегда принадлежала одна из главных ролей, роль учителя, наставника, помогающего осваивать окружающий мир. Поэтому писатели XX века, художественному мышлению которых свойственны элементы неомифологического сознания, активно использовали этот образ с разной степенью завуалированности: от очевидной («Петербург» Белого, «Улисс» Джойса, «Письмо отцу» Кафки) до более скрытой («Замок», «Процесс» Кафки, «Школа для дураков» Соколова). Чувство, являющееся определяющим в данном мифе, – чувство *доверия* к отцу, именно оно является отправной точкой как для положительной интерпретации, так и для отрицательной (нарушение доверия). Родительский миф Одинокоева последовательно запечатлевает обе стадии. Характерно, что, говоря о доверии, герой связывает это чувство с произведением одного из самых «мифологических» русских писателей: «Какое основное качество героя "Записок из подполья"? <...> Основа его

внутренней жизни – колоссальный заряд первичного доверия к миру, ласковой открытости. <...> Я подростком неосознанно воспроизводил закруглённость Достоевского. <...> А если брать ещё более раннее время – детство – то здесь основное качество – это доверчивость. Доверчивость нерасчлнённая, доверчивость "вообще", "к миру". И первое расширяющееся трагическое несоответствие – пожирание "миром" доверия» (I, 30).

Замечание о нерасчлнённости доверия весьма важно: нерасчлнённость, синкретичность – это основа мифа, то, что не позволяет ему распасться. Окружающая Одинокова действительность словно намеренно стремится разрушить семейный миф главного героя: «Мифологизируя элементарную цепь событий, скажу, что начало недоверия – выселение из собственно Москвы на рабочую окраину, в мир, *живущий как раз по законам недоверчивости*» (I, 31). Однако и после этого события нерасчлнённость доверия продолжает оставаться незабываемой, ибо в её основе – непоколебимая фигура отца: «Потом дети рабочих швыряли меня в костёр (раскалённая зола, толкнули – и упал на руки), брызгали за шиворот горячей резиной, кидали в меня иглами. Сейчас я понимаю, что дешёво отделался почти случайно. *Но самое удивительное, что совсем не было чувства злобы, загнанности. Я жил спокойно, радостно и на следующий день забывал о своих мучениях. Отдельные осколки никак не складывались в единую картину-состояние. Отношение к миру было неизменно радостное*» (I, 31).

Поэтому роковой трещиной в мифе становится именно потеря доверия к тому, кто даёт возможность существования этого мифа. Одинокоев задаётся вопросом: «Когда начался кризис доверия к отцу, первая трещина?» Ответом служит одно из самых ярких и чрезвычайно важных для художественной идеологии произведения воспоминаний, которое поэтому необходимо привести с минимальными купюрами:

«Выпал первый, мягкий и тяжёлый, снег. Я скатывал его из маленького снежка в огромный шар. <...> Мать заорала в форточку. Я пришёл домой, и ещё наорала. А тут смотрю, в комнате отец под роялем лежит. В какой-то сине-свекольной

луже. Я так и ахнул. Стал руки ломать: "Папочка умирает". Сестрёнка маленькая закричала – слов не понимала ещё, но, глядя на меня, почувствовала, что что-то плохо. Отец же потихоньку шевелился. Блевотины было много, и он в ней как-то подплыл и, шевелясь, немножко продвигался глубже под рояль. По поверхности шли саночные волны. Мать, ещё больше разозлённая плачем сестры, заорала: "Замолчи, дурак, ничего с ТВОИМ "папочкой" не сделается". "С твоим". Значит он мой. И больше ничей? Тут возникла возможность расчленения, оценки. Отношения с отцом стали приобретать черты дурашливого комизма. Постепенно установилась схема смертельно опасной игры» (I, 31-32).

В этом воспоминании можно заметить ряд характерных деталей, последовательность которых передаёт логику начинающегося разрушения семейного мифа. Первое действие героя – скатывание снега в «огромный шар» – словно символизирует собственноручное творение гармоничности из неодухотворённой материи. Мифологический подтекст, как кажется, подтверждается тем, что основой создаваемой формы является закруглённость (символ гармоничности), а материей – снег, то есть замёрзшая вода, которая, имея в структуре мифологического знания стойкие эсхатологические рецепции («потоп»), также связана с зачатием и рождением, основой жизни¹¹¹, служит символом возрождения после смерти на новой основе (как живая вода в фольклоре).

Этот мифологический круг, однако, разрушается одним из его участников, реплика которого словно специально выражена в грубой форме: «Мать заорала в форточку». Далее деструктивные элементы только нарастают: «Я пришёл домой, и ещё наорала. А тут смотрю, в комнате отец под роялем лежит. В какой-то сине-свекольной луже». Растерянность, оторопь, основанные на незнании истинного смысла ситуации, выражаются в гиперинтерпретации происходящего, полагании худшего («Стал руки ломать: "Папочка умирает"»), однако

¹¹¹ Ср.: Кейпер, Ф.Б.Я. Космогония и зачатие: к постановке вопроса // Кейпер, Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. М., 1986. С. 112-146.

далее воплощаются лишь в профанирующей вымышленный трагизм натуралистичности: «Блевотины было много, и он в ней как-то подплыл...» Упомянутые в этом контексте «саночные волны» заставляют вспомнить детали первого эпизода, в котором появляется отец: тогда он катался на санках по растаявшему катку, и волны расходились по воде. Теперь эта же деталь получает сниженное, откровенно натуралистическое воплощение и соответствующим образом корректирует понимание образа отца: если действия в эпизоде на катке ещё могли вызывать некое сочувствие, то теперь читатель может испытывать лишь откровенно физиологическое отвращение.

Далее следует очень важное психологическое замечание, подталкивающее Одинокова к роковому осознанию: «Мать <...> заорала: "Замолчи, дурак, ничего с ТВОИМ "папочкой" не сделается"». Случайно обронённое слово рождает далеко идущее логическое заключение: «"С твоим". Значит он мой. И больше ничей?». Именно здесь, по словам повествователя, «возникла возможность *расчленения, оценки*». На смену основанному на доверии синкретизму приходит аналитизм, разъединяющий миф на отдельные части. Зазор между ними делает возможным появление снижающего подтекста, искажения, протеста, пародийности: «отношения с отцом стали приобретать черты дурашливого *комизма*».

Однако та «схема смертельно опасной игры», которая, по словам Одинокова, устанавливается с этого времени и свидетельствует о начале разрушения мифологического круга, всё ещё допускает отдельные гармонизирующие эпизоды: «Чувство уюта: я мою с отцом руки. <...> Это называется "папа пришёл с работы" и "ужин". Мыть руки – праздник. И еда праздник. Больше всего я любил варёный лук, морковь в супе и сырые яйца. Отец знал, что это невкусно, и специально воспитал у меня вкус к этим малосъедобным вещам. "М-м, какая прелесть. Яичко сырое". И высасывал его, закатив глаза: "Ат-тлич-нейше!" (Любимое вообще слово.) – "Папочка, я тоже хочу!" А суп, макароны, яблоки ел нехотя (худой, малокровный). Отцу обыгрывать вполне съедобные вещи было

неинтересно. *Негде развернуться художеству»* (I, 119). Художество отца здесь ещё не разрушает семейный космос, скорее поддерживает гармонию, характер воплощения которой в процитированном эпизоде позволяет, как кажется, усматривать некоторые элементы идиллического жанра. Так, «конкретный пространственный уголок, где жили отцы, будут жить дети и внуки» (Бахтин), идиллический символ целостности бытия, воплощён у Галковского в хронотопе типовой советской квартиры, цикличность идиллического времени выражается в устойчивом распорядке дня семьи («Это называется "папа пришёл с работы" и "ужин"»). Интересно, что даже развитие темы невкусной еды по-своему оправдано «памятью» идиллического жанра: «Еда и питье носят в идиллии или общественный характер, или – чаще всего – семейный характер, за едой сходятся поколения, возрасты. Типично для идиллии соседство еды и детей»¹¹².

При этом, как замечает Одинокоев, семейный быт «был непоправимо испорчен в самой своей основе его пьянством, мягко говоря, "неуравновешенностью" матери и полубарачной-полумещанской обстановкой во дворе и в школе. Я жил в смешанном и смешном мире... Но по своей самой-самой ранней, самой *бессловесной* сути всё-таки мир был строен и радостен. Забыто радостен» (I, 120). Акцентирование бессловесной сути мира-мифа неслучайно. Во-первых, истинный миф действительно бессловесен, слово и действие в нём неразличимы. Кроме того, для Галковского слово-Логос, хотя и занимает ключевое место в картине мира, тем не менее выполняет по отношению к реальности скорее разрушительную функцию. Поэтому гармоничный мир для Одинокоева – это мир бессловесный, невысказанный, молчаливый. Далее мы вернёмся к особому значению этого мотива.

Решающее расхождение с мифом и становление самостоятельно мыслящего сознания связано с эпизодом,

¹¹² Бахтин, М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин, М.М. *Литературно-критические статьи*. М., 1986. С. 142.

который играет в «Бесконечном тупике» ключевую роль, – смертью отца.

Описывая предшествующую смерти болезнь, Одинокоев акцентирует внимание, что реальные события развивались вовсе не так, как может ожидать читатель, воспитанный на нравственно-этических клише русской классической литературы: «Отец заболел, когда я пошёл в 9-й класс. <...> Преувеличенная беззаботность врача, попав в вывернутое логическое поле отца, конечно, трансформировалась в прямую и страшную угрозу. <...> Ему сделали операцию... *Чехов или Толстой, верные канонам реализма, на этом бы и закончили своё повествование.* Но национальная идея, цинично породившая такой законченный реализм-обыкновенизм, должна, конечно, осуществляться в реальности совершенно по другим принципам» (I, 230-231).

Уже здесь наблюдается расхождение с одним из самых важных для русского сознания мифов – мифом русской литературы. Создавая литературное произведение, Одинокоев, тем не менее, не следует за «словом предания», «законченным реализмом-обыкновенизмом», установившимся реалистическим каноном, но включает в «Бесконечный тупик» незавершённое «живое слово современности», оказывающееся реалистичнее описаний Толстого и Достоевского. Смерти отца предшествует абсолютно нелогичный с точки зрения законов литературы, но жуткий в своей правдивости эпизод: накануне смерти отца одноклассники в шутку повесили Одинокоева за шиворот пиджака на вешалку и стали её раскачивать. Приведём этот эпизод с минимальными купюрами: *«И настолько это всё было нереально, что я даже почти не сопротивлялся, когда вешали, а когда повесили, я вообще висел просто и смотрел на них, в сторону. <...> Я помню только, что там – а это было внизу, в раздевалке, конечно, – там внизу на лавочке сидела маленькая девочка, второклашка наверно, и она смотрела, как все эти здоровые парни и девки гоготали, и ей было не смешно, а страшно. Ну, не страшно, а "испуганно" как-то. Она почему-то испугалась. И я ей с вешалки улыбнулся. А она как-то*

оцепенело, разинув рот, смотрела на меня. А потом... Потом я не помню ничего. <...> У меня просто не было сил не то чтобы осмыслить, но хотя бы воспринять происходящее. И лишь потом, после смерти отца уже, все эти факты: толпа, вешалка, девочка, умирающий дома отец – всё это слилось в единый неразрывный узел, в символ. История с вешалкой мучительна. У меня горе, трагедия, а всем наплевать. Неинтересно это. <...> *Это сочетание порождает нелепость ситуации»* (I, 234).

Пределная реалистичность делает необъяснимый кульбит и оборачивается нелепостью, подозрением в вымышленном жутком кощунстве главного героя. Именно эта полярная ситуация окончательно нарушает хрупкую логику жизни Одинокова, выталкивает его из мира в «безвоздушное» экзистенциальное пространство: «Это момент страшного унижения, с которого и началось моё индивидуальное существование. <...> *До этого я как личность стоял на грани между бытием и небытием.* <...> Я не понимал своего положения – видел конкретные проявления, а сути не видал. Её и нельзя было увидеть. *Ибо как только я её увидел, она исчезла, и я прямо с вешалки упал в мир бытийственный, вечный.* <...> Именно с тех пор я обрёл дар молчания. Замолчав же, я стал слышать себя» (I, 391-392).

Выпадение из мифа тесно связано с тем, кто составлял его основу – в самом факте разрушения заключён последний урок отца: «И вот смерть отца, её ужас, комизм и нелепость и воплотились навсегда в образе "вешалки": я, нелепо раскачивающийся посреди толпы школьников. Здесь произошла идентификация с отцом. *Я как бы вобрал в себя его предсмертный опыт. И тем самым выломился, выпал из этого мира.* Я понял, что в этом мире я всегда буду никчёмным дураком, и всё у меня будет из рук валиться, и меня всю жизнь будут раскачивать на вешалке, как раскачивали моего отца» (I, 234). Отец Одинокова выполняет здесь роль своего рода фигуры-медиатора, он в равной мере принадлежит и миру мифа, и миру незавершённой современности, ибо сам наделён таким незавершённым сознанием, которое выражается в его

фиглярстве, намеренно маргинальном поведении. Поэтому реплика Одинокова о своём новом статусе («всегда буду никчёмным дураком») – выражение своей новой позиции по отношению к неподвижному слову предания, реакция свободно рефлектирующего сознания, несовпадение с самим собой и с миром, незавершённость. В функциональном плане номинация «дурак» принадлежит к тому же ряду, к которому относятся понятия «трикстер», «юродивый»: «Моя личность незавершена, она обнимает, всасывает в себя весь мир, и я никак не могу понять, что окружающие меня люди очень часто тоже являются некими личностями – замкнутыми на себя и относительно неизменными душами-монадами. <...> Отсюда ощущение неестественности и альтернативности данной конкретной формы общения. <...> Элементарным выходом этого ощущения в реальность является фиглярничество, комедиантство, стремление к агрессивному навязыванию окружающим только что выдуманного стереотипа своего поведения. При этом реальность как-то расплзается» (I, 609).

Однако выталкивание из семейного мифа означает и переход на более сложный концептуальный уровень – уровень национального сознания, также в свою очередь являющийся мифом: «Отец подарил мне трагедию. Может быть, умирая, он инстинктивно, последним своим "ходом конём" *вытолкнул меня из обыденной жизни.* <...> Может быть, именно это-то разрушение и явилось созиданием, так что и самой своей смертью отец лишь до конца довершил дело воссоздания такого совершенно необыкновенного, выдуманного и задуманного человека, каковым я являюсь (являюсь уже для самого себя, своей самозаглушечностью). Человека – *живого воплощения национальной идеи*» (I, 394).

Здесь, кажется, нельзя не вспомнить статьи Мандельштама «Конец романа», в которой поэт, размышляя о соотношении биографии и означенного жанра, приходил к выводу, что кризис романа кроется именно в разрушении биографического дискурса: поскольку «мера романа – человеческая биография или система биографий», то

«дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше, чем распыления – катастрофической гибелью биографии»¹¹³. Симптоматично, что общелитературные изыскания в данном случае также подтвердились самой национальной идеей в её предельно извращённой форме: спустя шесть лет Мандельштам благодарил революцию за то, что она «отняла у него биографию»¹¹⁴.

Национальная идея в «Бесконечном тупике» – очень широкое понятие, включающее в себя представление не только о русской ментальности, но и о русской словесности, сформировавшей эту ментальность. Поэтому национальный миф для Одинокова – это и миф о русской литературе, и по отношению к этому мифу герой ставит себя в совершенно особое положение. Изначально это ситуация несовпадения: «Рак, паралич, инфаркт, вообще все эти ужасы – *подобное нагромождение несчастий с точки зрения литературной выглядит как дешёвый сентиментальный роман*» (I, 232-233). Поэтому сюжет «Бесконечного тупика» дешифруется не реалистическим кодом (в этом случае столкновение реальности событий с методом реалистического их изображения лишь усиливает ощущение абсурда), но жанром анекдота: «На поминках отца рассказали анекдот про Чапаева. <...> И рассказчик громко захохотал. И я тоже засмеялся, внутри убеждая себя – ну что, ничего, это он так» (I, 407-408). Ощущение абсурдности здесь не пропадает, но словно уравновешивается другим абсурдом, который несёт в себе ситуация рассказывания анекдота на похоронах. Апелляция же к реальности кажется Одинокovu бессмысленной, усугубляющей истинное положение вещей.

В силу этого и позиция персонажа по отношению к предшествующей литературной традиции больше не

¹¹³ Мандельштам, О.Э. Конец романа // Мандельштам, О.Э. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 536, 537.

¹¹⁴ Мандельштам, О.Э. Поэт о себе // Мандельштам, О.Э. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 643.

предполагает благоговейную ценностную дистанцию. Напротив, на литературу возлагается прямая вина за подготовку революционного взрыва путём возбуждения отвращения к реальности. Развивая идеи своего главного учителя Розанова, Одинокое заявляет о том, что отечественная словесность изначально несёт в себе антигосударственное, деструктивное начало. Герой не только отказывает ей в правдивом изображении жизни и любви к людям, но развенчивает это представление примером из собственной судьбы – фактом смерти отца и предшествовавших этому событию обстоятельств: «Сейчас мне ясно. Просто это трагедия по-русски. <...> А вот уже впереди появился серый квадратик с редкой, но размашистой бородёнкой, злыми глазками под седыми кустиками бровей и глупым носом. Ба, да это Лев Николаевич Толстой! Здравствуйте, здравствуйте. Толстой коротким толчком отталкивает меня от отцовского гроба: "Пшёл, щ-щенок!" – и, смачно сопя, начинает вымерять отцовский труп линейкой: пройдёт-непройдёт. И вот уже, цепко схватив, тащит его куда-то. "Толстоносенький Толстой", чёртова кукла. Если сопоставить смерть отца и "Смерть Ивана Ильича" – то какое глубокое, ужасное сходство. <...> *И вот на этом примере уникальной сопоставленности реального мира и мира реализма я заявляю: русская литература, в своей гуще, в толстом русле толстовства, – это просто издевательство над человеком*» (I, 392-393).

С литературой Одинокое борется её же средствами: поверяет реальной действительностью, сталкивает два мифа, семейный и национальный, в пространстве собственного сознания. В результате предмет серьёзного литературного изображения, говоря словами Бахтина, дан в «Бесконечном тупике» без всякой дистанции, в зоне непосредственного и грубого контакта. Вспомним высказывание исследователя: «Через контакт с настоящим предмет вовлекается в незавершённый процесс становления мира, и на него накладывается печать незавершённости. <...> В этом незавершённом контексте *утрачивается смысловая*

неизменность предмета: его смысл и значение обновляются и растут по мере дальнейшего развёртывания контекста. В структуре художественного образа это приводит к коренным изменениям. Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение – в той или иной форме и степени – к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы – автор и читатели – существенно причастны»¹¹⁵.

Будучи личностно осмыслены главным героем, факты русской литературы в «Бесконечном тупике» действительно утрачивают свою смысловую неизменность, более того, обретают новую перспективу осмысления, поворачиваются неожиданной стороной, позволяют увидеть привычное с непривычной стороны. Лаконизм таких высказываний, их принципиальная «оборванность», тезисность только стимулируют читательское мышление, взрывают спокойную трясику ленивой мысли. Вот, например, как размышляет Одинокоев о жизненных коллизиях Достоевского: «Ну а если бы Достоевского, так поумневшего, так просветлённого после каторги, тогда, в 1849 году, расстреляли, довели бы церемонию казни до конца? И "Бесов" бы никто не написал. Не было бы "Бесов". Но и "бесов" тоже бы не было (и Крымскую войну, может, выиграли бы). Вот соединение какое "революции" и "свободолюбивой культуры"» (I, 49). Характер рассуждений Одинокоева может быть выражен известной фразой Аристотеля о том, что философствование начинается с удивления. Можно добавить: и заканчивается. Ещё большим удивлением.

Важно, однако, понять, что, пытаясь развенчать миф русской классики, Галковский не справляет по отечественной словесности поминки, как это было принято у многих писателей 90-х годов, а скорее разрушает многочисленные стереотипы, касающиеся русской литературы XIX-XX веков, утвердившиеся в массовом сознании под воздействием марксистско-ленинской идеологии, советской литературоведческой науки. Потому образ

¹¹⁵ Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 417-418. Курсив наш. – С.О.

интеллектуала-разоблачителя, в соответствии со словами Бахтина, и получает отношение к продолжающемуся событию жизни, идеологическому процессу, к которому существенно причастен и современный читатель. В этом также заключается отличие типа художественного сознания Галковского от постмодернистской эстетики, которая определяется идеей конца истории, но не её продолжительности.

Позиция Одинокова тем более притягательна, необычна и провокативна, что слово персонажа никогда не оказывается раз и навсегда заданным, застывшим в своей авторитетности. Напротив, говоря о риторике Одинокова, в пору вспомнить ещё один бахтинский тезис, подчёркивающий особенности романного жанра, – тезис о трёхмерности слова романа. Слово героя «Бесконечного тупика» многомерно, оно лежит в нескольких плоскостях: это слово персонажа, но это и слово автора, о присутствии которого в художественном пространстве произведения мы не должны забывать. Кроме того, это слово, существующее в интертекстуальном режиме, сталкивающееся с целым рядом противоречивых цитат-мнений, слово, доказывающееся словом же, другой цитатой. Отсюда и неоднозначность одиноковских суждений, переливающихся красками многочисленных смысловых возможностей. Показательна в этом отношении, например, линия размышлений, посвящённая Чехову. Громко заявляя в одном из примечаний: «Именно в Таганроге Чехов приобрел свое "лицемерие" и свою способность "скромно и умно" выполнять функции клоуна. Чехов это "испуганный русский"» (II, 781) – Одинокоев делает ссылку на примечание № 717, в котором словно оправдывает классика: «Кроме физиологической и этнической несообразности, Чехов жил в несообразном культурно-религиозном мире. Это русский в великой русской Масонии, имеющей скоро быть Совдепией. Конечно, Чехов получил чисто религиозное воспитание, но потом, в гимназии – чисто атеистическое. Он пел в церковном хоре и тут же, в гимназии, все открыто смеялись над религией. Чехов попал не в своё время, не в свою эпоху. Сообразный Чехову мир погибал,

уходил в прошлое. *Чехов это человек, над которым в детстве ещё надсмелись и надругались, оплевали самое дорогое, проткнули сердце соломинкой и высосали, а потом выбросили на помойку – живи»* (II, 802-803). Это оправдание растягивается на несколько страниц и даёт основания усмотреть в последнем предложении цитаты черты сходства с обстоятельствами судьбы самого Одинокова.

Идея литературы как зеркального отражения жизни в данном случае приобретает особое, зловещее звучание. Методом «от противного» герой доказывает бессмысленность борьбы с литературой, под каким бы знаменем эта борьба не осуществлялась. Однако в насквозь олитературенной смерти отца есть и спасительное отличие: «Это не "смерть Ивана Ильича", а "смерть Отца". Поцелуй отца не укладывается в схему. И то, что я сейчас о нём пишу, не укладывается. КАК его смерть трансформировалась в эти строки?? Фантастика. Есть в его бессмысленном и растроченном существовании какой-то неясный смысл, какой-то ритм и осмысленно замкнутая бесконечность» (I, 393). В тесном сопряжении судьбы Одинокова с всепроникающим мифом отечественной словесности возникает необходимый смысложизненный зазор, позволяющий осознать своё отличие, очеловечивающую незавершённость сознания, дающий возможность обратить внимание на вопросы, которые нельзя считать решёнными, разрушающий идеализированно-упрощённые писательские имиджи, побуждающий задуматься о самой специфике литературы.

Именно незавершённостью сознания главного героя объясняется специфика финала «Бесконечного тупика»: «Недоумение. Скука. Смерть... Но всё же. Всё же предпринята безумная попытка сопротивления. И вдруг она удастся, и произойдёт чудо, и реальность изогнётся фантастически причудливым образом, и я, ласково окутанный родным пространством, буду перенесён в иной, подлинный мир. <...> Попаду ли я в фантастическое пространство, а в общем-то, с другой-то стороны, единственно подлинное и естественное?

Или же я фатально обречён на существование в сером и унылом "реальном мире"? Ответ на этот вопрос неизбежен, ибо само отсутствие ответа есть ответ самый красноречивый, самый абсолютный и самый безнадежный» (II, 1077). Перед нами типичный открытый финал с его риторикой неоднозначности, неотвеченными «проклятыми» вопросами бытия, интонацией растерянности. В проартикулированном, досказанном, продуманном мифе такой тип финала, конечно, невозможен.

Таким образом, в ходе анализа одной из самых важных смысловых структур произведения – автобиографического мифа Одинокова – выявился целый ряд последовательно проявляющихся миромоделирующих закономерностей. Во-первых, это выпадение героя из изначально заданного семейного континуума, мифологическо-психофизиологического круга. Этот конфликт воплощён в истории отношений с отцом, ключевой фигурой семейного мифа. Результатом этого становится несовпадение с более широким, национальным мифом русской словесности, который роковым образом отображается в семейном мифе. Однако обретший необходимую самостоятельность Одинокоев уже не следует вслед за идеологическими канонами отечественной литературы, но сам вовлекает её в зону максимально близкого, фамиллярного контакта: литература для него не более ценна, чем его собственная современность и центральное её событие – смерть отца. Отсюда особая идеологическая трёхмерность художественного пространства произведения, «двуголосое слово» автора-персонажа, диалогическое взаимоосвещение различных культурных языков, а не «благоговейная установка потомка» (Бахтин) по отношению к бесконечно ценному эпическому преданию.

Как можно заметить, будучи выделенными и осознанными в общетеоретическом контексте, эти особенности миромоделирующего плана напрямую соотносятся с соответствующими свойствами романного жанра в том виде, в котором их сформулировал Бахтин в своей статье «Эпос и роман»: 1) незавершённое настоящее; 2) зона максимально

близкого контакта; 3) стилистическая трёхмерность. Поэтому на данном этапе исследования мы можем говорить об очевидном проявлении романного плана «Бесконечного тупика». Романские интенции предусматриваются исходной коллизией, лежащей в основе проблематики произведения, – соотношением национальной идеи как глобальной мифологемы и осмысливающего эту мифологему сознания. Построение метамифологии становится возможным с обретением особой, метатекстуальной позиции по отношению к мифу, а эта позиция может сформироваться только посредством выпадения героя из мифологического пространства. История зарождения сознания неслучайно связана с семейным мифом «Бесконечного тупика» – именно биографический дискурс органично связан с самой идеей романного мышления.

Далее мы рассмотрим, какое развитие получают мифологический и биографический планы «Бесконечного тупика», какие жанровые следствия их взаимодействие формирует и какие изменения претерпевает романная основа произведения.

2.2.2. Романная модель мира «Бесконечного тупика»: культурфилософская и мифопоэтическая проблематика

2.2.2.1. Мифопоэтика как составляющая романной модели мира «Бесконечного тупика»

Обозначив контуры романной модели мира «Бесконечного тупика», обратимся к вопросу её сюжетно-композиционного воплощения. Это позволит наполнить расхожее определение «роман-комментарий» более конкретным смыслом, обозначить границы этого дискурса в жанровом поле произведения.

Несмотря на то, что прагматическое членение «Бесконечного тупика» предельно подробно и примечания, включающие либо авторский текст, либо чужие цитаты, часто

полифонически контрастны друг другу, в тексте можно выделить две сюжетные линии, устойчиво развиваемые на протяжении всего повествования и определяющие течение мысли главного героя. Первая включает отношения Одинокова с отцом и представляет уже рассматривавшийся нами семейный миф. Эта сюжетная линия многосоставна. На первый взгляд, описываемые взаимоотношения отца и сына протекают в устойчивом жанровом русле *отеческих наставлений*. Из эпизода в эпизод повторяется общая композиционная модель, сводимая к нескольким элементам: «незнакомая ситуация, вызывающая неуверенность у маленького Одинокова»; «поступок отца, снимающий возникшее противоречие»; «обретение Одиноквым нового знания, сопровождаемое морализаторством отца».

В качестве примера приведём один из наиболее показательных эпизодов: «Ещё об отце в пионерлагере. Он работал там художником, и у него был отдельный домик. <...> Рядом с домиком была огромная муравьиная куча (мне выше головы). Мы с отцом немножко, чуть-чуть поджигали муравейник с одного конца и потом сразу гасили. <...> Муравьи сами гасили огонь своими телами. Отец *объяснял*, очень хвалил: "Сам погибай, а товарищей выручай". Вообще *объяснял* устройство муравейника, *заранее предсказывал* поведение его обитателей. *Он здесь выступал немножко Богом*, и я был поражён столь сложной и мудрой игрушкой» (I, 450, 469).

Можно сказать, что этот эпизод словно намеренно построен на общих местах советского дискурса: действие происходит в типичной обстановке пионерлагеря; примером для поучения становится жизнь муравьёв, традиционно символизирующих трудолюбие, братство, взаимопомощь; наставление отца выражается банальной пословицей, но в глазах Одинокова он предстаёт настоящим демиургом, Богом, чему есть прямые указания в тексте.

Клишированность поучения, то есть известная содержательная пустота фразы, здесь ещё не вызывает читательских подозрений. Однако если мы обратимся к другим

эпизодам, то увидим, что всё наставничество отца построено на абсурдных ситуациях. В доказательство проанализируем один из наиболее интересных в этом отношении примеров. Характерно, что воспитательный антураж остаётся тем же, действие вновь происходит в пионерлагере:

«Мне было семь лет, отец устроился художником в пионерский лагерь, я жил "при нём". Однажды сижу в пустой столовой и ем борщ. А напротив отец в "аттличнейшем" состоянии. Смотрит, как я ем. И вдруг рука отца высовывается с пальцем, свёрнутым улиткой, и щёлк – улитка стремительно распрямляется. У меня из глаз посыпались искры, а потом – слёзы. Передо мной стоит огромная тарелка красного борща, и в неё капают слёзы. Повариха, рядом сидевшая, так и взвилась: "Ну чего, дурак пьяный, над ребёнком куражишься! Совсем, что ли, в голову ударило!" Я, как всегда, отца бросился защищать: "Мой папочка хороший, вы не понимаете, он шутит!" Повариха зачем-то стала вытирать глаза, а потом ушла куда-то и вынесла мне печенья, леденцов и два стакана компота из сухофруктов. Я ем, а отец: "Ну что, сынок, конфеты-то вкусные?"» (I, 168-169).

При сохранении традиционной структуры наставления ключевой этап – собственно отцовский урок – здесь принимает совершенно противоположный характер. Если в традиционном наставлении сын извлекает житейский смысл из полноты мудрости отеческого урока (яркий пример – были Л.Н. Толстого), то в «Бесконечном тупике» Одинокоев проваливается в пустоту абсурда отцовского поведения, тщетно пытаясь зацепиться за края ускользающей логики. При этом смысл назидания, совершенно непонятный и для героя, и для читателя, ещё более запутан «заботливым» вопросом отца.

Примечательно, что в этой сцене отчётливо явлен кафкианский контекст, выразительная прагматика абсурдного общения отца и сына, в частности, мотивы рассказа «Приговор», кульминацией которого является эпизод, когда дряхлый, немощный отец после продолжительной и довольно пристрастной беседы с сыном кричит ему (неизвестно из-за чего): «Я приговариваю тебя к казни – казни водой» – и сын

после этого немедленно бежит топиться. Здесь подчёркивается сама сущность «гиперуспешного» речевого акта (отец даёт приказ, на исполнение которого не приходится рассчитывать с точки зрения обыденной логики, но сын моментально его выполняет) и одновременно происходит прорыв в безмолвность абсурдного действия.

В чём смысл «прививания» ребёнку намеренно искажённой реальности? На этот эпизод можно взглянуть с разных точек зрения. Наиболее очевидной, конечно, является психоаналитическая интерпретация, потому что здесь сразу вспоминаются знаменитые изыскания Анны Фрейд, по мнению которой внушение маленьким детям отрицания реальности (составляющего, согласно З. Фрейду, существо психоза) встречается в родительской практике чрезвычайно часто, когда, например, маленькому ребёнку говорят: «Ну, ты стал совсем взрослый, такой же большой и умный, как папа» или подобные фразы.

Вместе с тем в приведённом тексте скрыты более глубокие соответствия. Обратимся к продолжению описанного воспоминания. Одинокое замечает: «А я сейчас *забыл и вкус весело крошащихся во рту леденцов, и сладкую кашку макаемого в компот печенья. Помню это вообще, по ассоциации*. А вот красное корытце борща с падающими туда горячими прозрачными каплями, и тупая боль в макушке, и недоумённо-мучительный поиск оправдания: за что? что же я такого сделал? а ведь "сделал", просто так не может же быть щелбан-молоток... Компот не ответил на вопрос, а лишь отвлек от него. *Ответ сложился через десятилетия*» (I, 169).

Как кажется, тон и акценты этого воспоминания не могут не напомнить знаменитый эпизод с чаепитием из первого тома эпопеи Пруста «В поисках утраченного времени»: «И вдруг воспоминание ожило. То был *вкус кусочка бисквита*, которым в Комбре каждое воскресное утро <...> угощала меня, размочив его в чаю или в липовом цветке, тётя Леония, когда я приходил к ней поздороваться. Самый вид бисквита ничего не пробуждал во мне до тех пор, *пока я его не попробовал* <...>. И как только я

вновь ощутил вкус размоченного в липовом чаю бисквита, которым меня угощала тетя <...>, в то же мгновение старый серый дом фасадом на улицу, куда выходили окна тётинной комнаты, пристроился, как декорация, к флигельку окнами в сад, выстроенному за домом для моих родителей (только этот обломок старины и жил до сих пор в моей памяти). <...> Все цветы в нашем саду и в парке Свана, кувшинки Вивоны, почтенные жители города, их домики, церковь – весь Комбре и его окрестности, – всё, что имеет форму и обладает плотностью – город и сады, – выплыло из чашки чаю»¹¹⁶. Оба воспоминания – и Одинокова, и героя Пруста – строятся с использованием одинакового нарративного кода. В основе лежит «психофизиологическое» восприятие пищи, акцентирующее внимание на осознании, вкусе: в «Бесконечном тупике» это «тарелка красного борща, и в неё капают слёзы»; «забыл вкус весело крошащихся во рту леденцов и сладкую кашницу макаемого в компот печенья», у Пруста – вкус бисквита («Самый вид бисквита ничего не пробуждал во мне до тех пор, пока я его не попробовал»). В свою очередь осознательные рецепции тесно связаны с техникой воспоминания: Одинокоев забыл вкус еды, но помнит переживаемое чувство боли и обиды; для героя Пруста, напротив, толчком к воспоминанию становится испробованный бисквит. При этом в обоих случаях память размыкается в большое историческое время: для Одинокова «ответ сложился через десятилетия»; у прустовского персонажа из чашки чаю выплывает весь Комбре и его окрестности. За текстуальными совпадениями кроется и более общая семантика. Изображённые сквозь призму чувственно воспринимаемых воспоминаний, означенные эпизоды «Бесконечного тупика» и «По направлению к Свану» сходятся в тематическом контрапункте утраченного детства, схожим образом олицетворяют попытку обретения общего языка воспоминания.

¹¹⁶ Пруст, М. По направлению к Свану. М., 1992. С. 43-44.

На каком языке в таком случае говорит отец Одинокова? Исходя из признания немотивированности его действий, правомерно признать, что это язык абсурда. Однако данный эпизод включает в себе и ключ к этому языку. Мы не можем извлечь его ни из действий и слов отца, ни тем более из поведения Одинокова. Но следует обратить внимание на то, что является лейтмотивом фактического унижения главного героя. Это тема еды, не только служащая фоном развития действия, но и настойчиво педалирующаяся героем в пределах небольшого текстового пространства. Ср.: *огромная тарелка красного борща, печенье, леденцы и два стакана компота из сухофруктов, наконец, вкус «весело крошащихся во рту леденцов и сладкая каша макаемого в компот печенья»*. Что всё это значит? Чтобы адекватно описать логику соотношения мотива насилия и мотива пищи, представляется продуктивным вспомнить функциональный параллелизм акта еды и жертвоприношения, существовавший в мифологическом сознании. В мифе плоть и кровь жертвы прямо соотносились с пищей и питьём в обряде еды (хлеб и вино в евхаристии и пр.). Итогом этого параллелизма являлось обращение к новой жизни, новому рождению. Такое толкование, как кажется, делает эпизод «Бесконечного тупика» более ясным и наполняет абсурдные, на первый взгляд, действия отца глубинным смыслом: неожиданное наказание превращается в сниженный вариант инициации, а кажущийся издевательским вопрос отца о конфетах на самом деле оборачивается логичной кодой этого действия: Одинокоев прошёл «инициацию» и «заслужил» предложенные поваром продукты.

Такая интерпретация подтверждается тем, что на всём протяжении повествования Галковский не забывает подчёркивать мифологическую креативность своей идеологии, опору на иррациональные структуры: план содержания «Бесконечного тупика» образуют именно мифы – «родительский», розановский, национальный. Рациональность же осмысления мифа заключается, по словам автора, «во вторичном упорядочении ассоциаций и создании *максимально*

плотной смысловой переплетённости, порождающей *антропоморфность* фантазий (то есть *явный мифологизм*)» (I, 3). Из авторского замечания правомерно заключить, что мифологический канал играет в произведении не меньшую роль, чем логический. Слова о «максимально плотной смысловой переплетённости» заставляют подойти к эпизодам, подобным проанализированному выше, более внимательно. Всё это и обуславливает соответствующий взгляд на культурную прагмасемантику «Бесконечного тупика».

В режиме коммуникативной неуспешности/гиперуспешности выдержано большинство отцовских наставлений. Расширяющаяся речевая пропасть приводит к тому, что отец и сын вообще начинают существовать в разных языковых реальностях: «А вот отец приходит привычно пьяный, небритый, но непривычно тихий, со *страшными безумными глазами*. Садится в уголке на стул и беззвучно плачет: "Я маму сейчас видел". Дело ясное. Маму задавил трамвай. Он её увидел и пришёл. Волосы поднялись на голове, хожу по комнате ни жив ни мёртв, думаю, куда сестру деть. Скоро приходит мать. Оказалось, отец видел старушку, похожую на умершую три года назад бабушку» (I, 170).

Кстати, характерно, что образ матери занимает в «Бесконечном тупике» несравнимо меньшее место, чем образ отца: «Я всё про отца, про отца писал, а про мать-то и забыл», – на середине повествования спохватывается Одинокоев (I, 227). Впрочем, если следовать психоаналитической интерпретации, к которой побуждает и сам автор, то эта особенность легко объяснима: в психоанализе образ матери играет роль не менее зловещую, чем образ отца, он напрямую связан с травматическим опытом рождения и зачастую соотносится с негативными идеями ужаса, отвращения¹¹⁷. Неудивительно

¹¹⁷ См.: Кристева, Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. Харьков, 2003; вспомним и фрейдовские идеи сопоставления мёртвого голоса Отца и примитивной материнской системы языка чувств, изложенные в культурологической работе «Человек Моисей и монотеистическая религия».

поэтому, что фигура матери бессознательно замалчивается, игнорируется героем.

Примечательно, что и сам Одинокоев склонен понимать историю своего детства как процесс постепенной инициации. Одним из главных эпизодов в этом отношении является «случай с порнографическим рисунком», также построенный на идее отцовского непонимания: «Однажды в воскресенье он картонно, выделанно вынес на негнущихся руках мой пиджачок, театральным жестом залез в его карман и вытащил листок бумаги. Матери: "Вот, посмотри, чем наш сын занимается вместо уроков". На листке была изображена обнажённая женщина. Я её изгиб бёдер свёл под копирку из старой книги. *Не знаю, что мерещилось* отцу во столь легко объясняемом Фрейдом запале. <...> На деле это вылилось в то, что я впервые набросился на отца с кулаками» (I, 170-171).

История с рисунком, оказавшимся, по словам героя, лишь срисованной фигурой из антропометрической таблицы, получает закономерное (с точки зрения искажённой детской реальности) продолжение: «Вот и проблему "рисунка" я стал решать по-русски основательно, серьёзно, в стиле "спокойно, товарищи, все по местам, последний парад наступает". Начало существования в качестве изгоя было положено, как и положено, филологической адаптацией. Человек, который "рисует голых баб", конечно, *не может иметь нормального имени*. Он должен носить кличку. Какую? Смешную, жалкую и агрессивно-нелепую. В классе я сообщил, что меня зовут "Килька"» (I, 502).

Вновь обратим внимание на сложную мифологическую вязь этого эпизода. Почему обретение героем нового статуса «изгоя» сопровождается, в первую очередь, сменой имени? Собственное имя непосредственно замещает своего носителя. Оно, стало быть, по необходимости ассоциируется с ним, коннотирует ему¹¹⁸. Поэтому «значение» имени собственного,

¹¹⁸ См. об этом классическую статью: Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А. Миф – имя – культура // Лотман, Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, 1992. С. 58-75.

или его парасемантика, строится исключительно из тех ассоциаций, которые вызывает у кого-либо его носитель – отсюда нарочитая сниженность клички. Но мотив обретения имени получает далее и более глубокое, мифопоэтическое толкование. В другом примечании Одинокоев продолжает: «Унижение (роль классного шута и изгоя) было, с другой стороны, *бессознательной инициацией*. Тут проявился *крайне ритмизированный характер моего бытия*. Конечно, опыт был жесток, но в результате я приобрёл колоссальную выносливость к любым видам и формам унижения, а также совершенную невнушаемость извне» (I, 614). Дополняющие тему нового имени мотивы инициации и ритмизированного бытия вновь вплотную подводят нас к мифологическому плану «Бесконечного тупика». Герой получает новое имя, чтобы закрепиться в новом, враждебном пространстве.

Если мы примем во внимание эти лейтмотивы, то станет понятно, почему Одинокоев акцентирует внимание на идее пути, пространственного преодоления: «Я, Одинокоев, должен выступить в виде квинтэссенции национальной идеи, выразить её с максимальной интенсивностью и ясностью. Путь этот есть прежде всего путь собственного унижения, покаяния» (I, 228). Рефлектируя над собственной манерой изложения, герой замечает: «Это всё фантастика. Тут важно передать зыбкость почвы, оборачиваемость языка. <...> Открывающийся путь ведёт в две стороны истины объективной и субъективной. Эти пути должны в подсознании перекрещиваться, и всё же их два» (I, 46). Путь – это, конечно, традиционный символ инициации: динамический, связанный с максимальным риском образ оптимально отвечает вероятностному характеру постигаемого мифопоэтическим сознанием мира¹¹⁹. Закономерно поэтому, что особую роль в модели мира «Бесконечного тупика» занимает «трудное», преодолеваемое пространство: «Меня всегда *пугала*

¹¹⁹ Симптоматична, конечно, и проявляющаяся здесь связь хронотопа пути с романной поэтикой. Об общекультурной обусловленности хронотопа дороги и жанра в целом см.: Гумбрехт, Х.У. Дороги романа // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 63-90.

пространственная сложность материального мира. На полу в моей комнате всегда лежит что-то важное – доски, пылесос, книги, газеты, ящики, – что надо всегда обходить и обо что надо спотыкаться. <...> Я неосознанно усложняю план реальности, так как для меня существует её сложность, но не сама реальность. Усложняя её, я её складываю, уничтожаю. *Складки придают ей мнимость, сценичность.* В сплошном сыре мира я прогрызаю дырки. <...> В дырчатом истончении мира я обретаю уют, свободу, ценность» (I, 47-48). В этой связи положенный в основу произведения образ бесконечного тупика можно рассматривать как попытку демифологизации национального сознания: «"Бесконечный тупик" есть прямая линия моей мысли, проведённая около предполагаемого, но невидимого зияния пространства – около розановской России. Если интуитивно линия проведена достаточно близко от угольно чёрного центра, то независимо от моей воли прямая искривится, прогнётся и медленно упадёт в исходную точку. Моё относительно сухое и отстранённое изложение окажется в сущности иррациональным и алогичным» (II, 1178-1179). Крестный путь Одинокова предстаёт в виде сложного, но вместе с тем геометрически выверенного лабиринта¹²⁰.

Переломной точкой этого пути является смерть отца. Выше мы уже рассматривали эпизоды, связанные с этим мотивом, и постарались подчеркнуть их жанровое значение. Т. Касаткина, анализирувавшая «Бесконечный тупик», полагает, что в данном случае можно говорить о переходе героя в особое – «постэсхатологическое» – пространство¹²¹. Принимая во внимание мысль исследователя, добавим, что в данном случае происходит и коренное изменение логики сюжета. Если ранее мы имели дело с композиционным каноном отцовского нравоучения, то смерть переводит повествование скорее в план притчи о блудном сыне и его исчезнувшем отце. При этом

¹²⁰ Об устойчивой связи мотива инициации с образом лабиринта см.: Тресиддер, Дж. Словарь символов. М., 1999. С. 184.

¹²¹ Касаткина, Т. Литература после конца времён // Новый мир. 2000. № 6. С. 193.

Одинок не столько следует устойчивому сюжету, сколько выворачивает его наизнанку, продолжает не менее устойчивую традицию жанровой дестабилизации притчи¹²²: «Отец был неудачником. Неудавшейся личностью. И поэтому постоянно ворошил чужие муравейники, коверкал чужие миры. <...> И главная жертва – я. Но отец был всё же неудавшейся ЛИЧНОСТЬЮ. И прекрасно понимал, что такое личностное начало. И во мне, своём сыне, всячески его развивал. Уничтожал и развивал. Играл. Как кошка с мышью играл со мной отец. *Он ушёл, а я, его гениальная шутка, остался*» (I, 205).

В силу того, что канон нравоучения здесь вывернут наизнанку, эпизоды этого сюжетного плана построены на приёме зеркального отражения. Характерна, например, следующая сцена: «В детстве я всё просил отца сводить меня в кино. А он говорил – что бы вы думали? Махал рукой: "Да будет это у тебя ещё в жизни, будет. Насмотришься!" Я и замолкал, не зная, что ответить. <...> Тогда не посмотрел, а теперь поезд ушёл. И любовь. Молодость прошла. А отец всё выходит из кухни и махает рукой: "Да будет это ещё, будет!" *Эта интонация и жест у меня остались точно такие же.* И кажется, отец подходит ко мне в последний раз, хочет обнять трясущимися руками, а я отталкиваю его и махаю: "Да ладно, пап, будет это ещё, будет. Напрощаешься"» (I, 200-201). История с оскорблением в столовой пионерлагеря домысливается Одиноким следующим образом: «Компот не ответил на вопрос, а лишь отвлек от него. Ответ сложился через десятилетия. И вот сейчас я, достойный сын своего отца, протягиваю руку через толщу времени и металлической

¹²² Как показала И.Ю. Хлызова, дестабилизация применительно к данному сюжету играет не менее важную роль, чем прямое следование ему. См.: Хлызова, И.Ю. Жанровая дестабилизация притчи о блудном сыне в древнерусских бытовых повестях XVII века и пушкинских «Повестях Белкина» // *Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения»*. Серия «Symposium». Вып. 26. СПб., 2002. С. 162-164.

пружиной распрямляю палец в щелчке. И глаза отца вываливаются в борщ, и мозг брызжет из окровавленных глазниц. Отец по-детски прислоняет к чёрным впадинам тыльные стороны ладоней и слепо плачет» (I, 169).

В притче блудный сын ушёл от отца навстречу приключениям и впоследствии вернулся домой. В «Бесконечном тупике» «путь собственного унижения, покаяния» Одинокова, долгое время петлявшего по лабиринту примечаний, в итоге сужается до размеров заснеженного переулка, по которому, взявшись за руки, в одиночестве бредут нашедшие друг друга отец и сын: «И когда повалит сквозь пустеющие глазницы снег предсмертных снов и вокруг снова засмеются над нами, а Одинокоев вновь проплывёт перед моим потухающим взором, медленно качаясь на огромной ржавой вешалке – жалобный визг металлических петель и кирпичное солнце, безнадежно погружающееся в горизонт, – тогда через истончающуюся дымку спасительной пространственной реальности <...>, через дымку я шагну к отцу и ничто уже не будет разделять нас. Я обниму его, прижмусь к колючей щеке, и он ласково улыбнётся, тоже обнимет. А потом я скажу: "Никому мы, пап, не нужны. Мы же эти... ничтожества". И мы пойдём рука об руку по тихому, заснеженному переулку. <...> Вперёд, в белую мглу. Отец сжимает мне руку, и земля начинает уходить из-под ног. И мы молча падаем, падаем...» (II, 835-836).

Выскочив из капкана литературы-биографии, герои оказываются в странном, топологически вывернутом пространстве, где нет предстоящего горизонта и зовущих далей, нет левого и правого, верха и низа: «О чём эта книга? Об отце. Словами ничего нельзя сказать. <...> *И вот я пришёл к нему в снах.* Этого нельзя передать, но есть ВЕРНОЕ ощущение освобождения» (II, 835). Дальше открывается уже эсхатологически чистая запредельность: бесцветие, беззвучие мира, сжатого до размеров сновидения. Логос русской литературы беспомощно тонет в белой мгле бессознательного.

Здесь повествование переходит на иной уровень, вскрывающий теологический подтекст взаимоотношений отца и

сына: понятие «отец», утратив характер бытовой лексемы, превращается в философскую категорию. Так, в примечании № 100 размышления героя о философии Гегеля сопровождаются мыслями об отце: «Смотрю в том Гегеля, а думаю про отца» (I, 115). Во сне Одинокоев видит звёзды над головой (примечание № 140), тот же мотив звёздного неба встречается в примечании № 207: «Да, у меня была немецкая, протестантская юность. Одно из первых моих ощущений – звёздное небо над головой» (I, 212). Как можно догадаться, в словах о первом ощущении перефразируется известный кантовский императив; «немецкая, протестантская юность» героя – опора на ницшеанскую концепцию мира и человека.

В том, что значат рецепции немецкой философии, нам ещё предстоит разобраться, здесь же вернёмся к примечанию № 140. В нём герой рассказывает о сне, в котором они вдвоём с отцом стоят на колокольне и смотрят на небо. Сам факт присутствия отца доставляет ему радость. Одинокоев вновь ощущает целостность мира, отец для него оказывается тождествен Розанову: «Отец большой, он улыбается и говорит что-то хорошее. И я знаю, что отец это Розанов. Чувство счастья, того, что что-то, не известно что, НО ВСЁ получилось. Всё хорошо, мир целен и отец жив» (I, 155).

«Розанов» является ключевым словом, связывающим линию «отец и сын» с историко-философской линией произведения. Между ними возникает гипертекстуальная связь, но не формальная, не случайная. Отец героя напоминает Розанова и тем, что косвенно связан с творчеством: он несостоявшийся певец (не окончил консерваторию), работавший, помимо прочего, художником в пионерском лагере. При этом, описывая свою духовную связь с Розановым, Одинокоев продолжает развивать идею учительства, инициации: «Розанов друг и товарищ. Учитель. Кажется, это единственный русский философ с опытом педагога, с опытом непосредственного и незамутнённого страстями общения с людьми. Я не знаю другого русского мыслителя, который не то чтобы смог, но хотя бы всерьёз попытался помочь людям жить:

не вообще, не "народу" и не "личности", а именно людям, простым людям, живущим простой обыденной жизнью» (II, 1151).

В этом отношении символично примечание № 891: Одинокое, вспоминая прощание с отцом перед тем, как того отвезли умирать в больницу, моделирует в памяти сцену прощания с Розановым; при этом последние слова отца повторяются Одиноким в обращении к своему философскому учителю: «Я навил на себя паутину розановщины. "Дошутился". <...> И вот что получилось. Чистая форма национального мышления. Я договорил. Рукописи не горят – какой ужас! *Прости*, Розанов. *Прощай*. Я неправильно понял последние слова отца. Он, конечно, сказал не "*прости*", а "*прощай*". Ледяной сквозняк вытягивал его лёгкое тело из комнаты, и он слабо, как во сне, цеплялся за ножки кровати, стула, косяк двери. И тут я. Он падая, улетаая, ухватился за меня. Хотел в ужасе обнять, заплакать. *Прощай*, Розанов. Какое-то чувство апатии, опустошения. Крах. Пропала жизнь» (II, 986).

Сопоставление Розанова и отца, характер аналогий между ними в основе своей архетипичны. Находящиеся в разных точках исторического процесса, их образы объединяются в универсальной идее учительства, выполняют одинаково важную роль в инициации Одинокое. Мифопоэтический подтекст размывает миромоделирующие координаты, стирает границы между детскими занятиями с отцом и юношеским чтением Розанова, но вместе с тем и объединяет их в общем универсальном значении. Поэтому, вспоминая детские игры с пластилином, Одинокое замечает: «Да я и так играю. Все *основные темы-архетипы остались*: чувство уюта, укрытия в штурмуемой пластилиновой крепости; граница и её пересечение. <...> Чувство времени и постепенного воссоздания замысла и т.д. <...>. Может быть, после 17-ти настоящая игра только и началась» (I, 470).

Последовательно развивающийся мотив становления-инициации, особая роль образов отца и Розанова, характер связи между ними, особая пространственная топика «Бесконечного

тупика» побуждают говорить о том, что в художественном целом произведения оживают структурные компоненты романа воспитания, который тоже является своего рода архетипом в области жанровых форм. Архетипичность жанра здесь задаётся универсальностью лежащего в его основе понятия инициации. При этом традиция жанра сплетается с абсурдистскими мотивами так, что герой в итоге вовсе не обретает истину: значимыми оказываются поражения, именно они наполняют жизнь Одинокова личным и неотчуждаемым смыслом: «Отец подарил мне трагедию. Всё-таки есть у меня в жизни одно благородное событие – смерть отца. Оно тоже с трещиной, но всё же, в конце концов, кто камень бросит? Над всем остальным: моей любовью, моей "философией", вообще моей жизнью можно смеяться вполне серьёзно. А в случае с отцом что-то будет мешать. <...> Впрочем, и тут мой проигрыш. Моя трагедия является трагедией лишь для меня, а ситуация дешифруется как попытка наивного сублимирования идеи отца» (II, 842-843). Так постепенно, усилиями самого человека, пусть и носящими броуновский неупорядоченный характер, строится космос человеческой жизни.

Жанровую форму романа воспитания и близкие к нему версии биографического дискурса усматривают в «Бесконечном тупике» многие исследователи. «Перед нами роман – в чём-то нетрадиционный, но в гораздо большей мере следующий старой и славной традиции – роман воспитания», – категорична Е. Иваницкая¹²³. «Роман мысли или самовоспитания посредством мысли», – таково жанровое определение, данное В. Зайцевым¹²⁴. «Этиологический миф о самом себе», – высказывает свою версию В. Руднев¹²⁵. К традиции так

¹²³ Иваницкая, Е. Новые русские мальчики // Знамя. 1992. № 10. С. 207.

¹²⁴ Зайцев, В.А. История русской литературы второй половины XX века. М., 2004. С. 344.

¹²⁵ Руднев, В.П. Философия русского литературного языка в «Бесконечном тупике» Д.Е. Галковского // Логос. 1993. № 4. С. 298.

называемого «нового биографизма» относят «Бесконечный тупик» Н. Лейдерман и М. Липовецкий¹²⁶.

Однако наряду с этим определением в критической литературе столь же последовательно высказывается мысль о принадлежности «Бесконечного тупика» к философскому дискурсу. «Истинный жанр "Бесконечного тупика" – сетевая философская эссеистика», – полагает М. Адамович¹²⁷. «Сегодня "Бесконечный тупик" в единственном числе представляет лирико-постфилософский постмодернизм. Сохраняя дискурс постмодернистской "лирической прозы", включая использование авторской маски (автобиографическая линия), Галковский соединяет его с постфилософским дискурсом», – пишет И.С. Скоропанова¹²⁸. Эти суждения подкрепляются жанровой автохарактеристикой самого автора, который, вопреки своей склонности к художественным парадоксам, на сей раз однозначен: как замечает Галковский в предисловии к изданию 1997 года, «Бесконечный тупик» представляет собой «философский роман, посвящённый истории русской культуры XIX-XX вв., а также судьбе "русской личности" – слабой и несчастной, но всё же СУЩЕСТВУЮЩЕЙ» (I, 4).

Разнообразие приведённых характеристик охватывает ряд существенных сторон поэтики произведения, но вместе с тем и показывает необходимость некоего синтезирующего решения. К этому призывает и авторская характеристика, в которой под общим жанровым наименованием сходятся две самостоятельные идеологемы: «русская культура» и «русская личность». Чтобы понять, как эти характеристики дополняют друг друга и в каком жанровом решении сходятся, расширим

¹²⁶ Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: В 2 т. Т. 2. М., 2003. С. 593-594.

¹²⁷ Адамович, М. Этот виртуальный мир... Современная русская проза в Интернете: её особенности и проблемы // Новый мир. 2000. № 4. С. 195.

¹²⁸ Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000. С. 465.

исследовательский диапазон и обратимся к философской проблематике «Бесконечного тупика».

2.2.2.2. *Культурфилософская проблематика «Бесконечного тупика» и её жанровое воплощение*

В предыдущем параграфе мы показали, что одну из существенных ролей в моделировании картины мира «Бесконечного тупика» играет *архетип*, сквозь который преломляется сама судьба главного героя. Сфера его воздействия, однако, этим не ограничивается: в создаваемой Одиноквым метамифологии архетип занимает надлежащее его статусу место.

Подлинно архетипической ситуацией «Бесконечного тупика» становится «идея ДОКАЗАТЕЛЬСТВА себя» (I, 41), процесс самоидентификации героя, который и сам попадает в поле притяжения архетипа Учителя: «Я стал испытывать чувство тревоги и ответственности за свои слова. Извне и притом агрессивно *навязывают роль пророка, учителя*. <...> Я в конечном счёте *сам тут являюсь наиболее законченной, абсолютной жертвой своего дара*, данного мне неизвестно по какому праву неведомо кем» (I, 94). Структура «Бесконечного тупика» как бы воспроизводит модель одиноковского мышления, устремляющегося за истиной, но теряющегося во множественности смыслов, прячущегося за громоздкими цитатами, стремящегося поймать ускользающую нить повествования: «Первая часть книги – единство. Вторая – дешифровка первой и начало распада. Но единство страшным усилием воли ещё сохраняется. Третья часть – это распадение, деструкция, "осколки, рассыпавшиеся по ковру". Это *не что иное, как последовательная попытка русского мышления, попытка передачи его динамики – динамики рассыпания*. Чем глубже анализ, тем рассыпаннее форма отечественного мышления» (I, 9). Русский тип мышления оказывается во многом интуитивным, художественным, оговаривающимся,

балансирующим между ощущением интеллектуального достоинства и признанием собственной неполноценности: «Ирония здесь переходит в комизм. Я чувствую себя клоуном. Потеря достоинства и в общении с людьми у меня. Нарушение смыслового и интонационного единства. Достоинство это и есть единство, цельность» (I, 34).

Поэтому становление Одинокова строится не по традиционной линейной схеме, а в режиме многомерного взаимоосвещения сознаний и событий: «В мечте моей гигантские пролёты. Я это пространственно воспринимаю, как большие залы. При полной близорукой запутанности в быту – в фантазии, в её миллионноэтажном лабиринте я всегда сворачиваю в нужное ответвление, избегаю тупика, конца. Мысль не оканчивается, а всё тянется и тянется, раскрывает всё новые и новые горизонты русского матрёшечного пространства» (I, 45). Здесь Галковский вновь приближается к Достоевскому в его бахтинской интерпретации¹²⁹.

«Что же это за текст, который ткёт Пенелопа-Одинок в ожидании надоевших женихов-критиков?», – задаётся вопросом один из самых внимательных читателей «Бесконечного тупика» В. Руднев. И тут же отвечает: «Это этиологический миф о самом себе. Но поскольку личность в каком-то смысле тождественна языку, на котором она говорит <...>, то это и миф о русском языке, русской литературе и русской истории»¹³⁰.

¹²⁹ Ср. с сюжетом в пространственной форме, описанным Бахтиным как типичный сюжет Достоевского (Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 33), а также с тем типом романа становления, к которому исследователь относил произведения Ф. Рабле, Л. Толстого, Т. Манна, Р. Роллана: герой в этом типе романа существует в диалогическом ритме, «становится вместе с миром, отражает в себе историческое становление самого мира», оказывается «уже не внутри эпохи, а на рубеже эпох, в точке перехода от одной к другой. Этот переход совершается в нём и через него» (Бахтин, М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 214).

¹³⁰ Руднев, В.П. Философия русского литературного языка в «Бесконечном тупике» Д.Е. Галковского // Логос. 1993. № 4. С. 298.

Действительно, убеждая читателя в том, что в своей книге он говорит «только о себе», Галковский подключается к процессу самокомментирования русской культуры в целом, вбирает в интертекстуальное поле «Бесконечного тупика» художественные открытия мировых классиков для построений глобального масштаба. За его спиной неверно видеть только ангажированную фигуру Розанова. Это, несомненно, главный наставник автора «Бесконечного тупика», но дерзкий ученик расходится со своим учителем едва ли не в главном онтологическом вопросе – вопросе об истине. Для Розанова весь мир – быт, и быт – наиболее адекватная форма существования истины. Для Галковского этот процесс пока ещё болезнен: «Истина по-русски – это потеря достоинства» (I, 36).

Вместе с тем именно у Розанова Галковский заимствует представление о русской душе как душе по природе своей созерцательной, мистической, обладающей повышенной религиозной одарённостью, устремлённой в трансцендентное. Он выделяет три идеи, воспринятые русской душой, – христианство, масонство, социализм. Их осмысление составляет смысловую ось философского дискурса произведения, центр «метамифологии» Галковского. Но для того, чтобы показать, чем они привлекли русское сознание, какую роль сыграли в судьбе народа и почему реализовались не в полной мере, автор «Бесконечного тупика» преодолевает сюжетную схему становления. Для воплощения его творческого замысла необходима иная, культурфилософская парадигма, наделяющая масштабным, деидеологизированным взглядом на процесс исторического развития. Понятие архетипа получает новое смысловое наполнение – Галковский обращается к постфрейдистской методологии, чтобы не только понять свою судьбу, но вскрыть либидо исторического процесса.

«Продумать Юнга – это значит понять историю XX века», – заявляет Одинокоев (II, 1015). «Читая книги Юнга, постепенно начинаешь осознавать, что мир продолжает жить в эпохе средневековья, что люди надели пиджаки и джинсы, но ведьмы продолжают справлять шабаши, а инквизиторы – жечь костры.

При знакомстве же с судьбой Карла Юнга понимаешь, что вообще никакого средневековья и не было, что средние века это обычное состояние человечества...» (II, 1016).

Поэтому бесконечное цитирование Розанова, Соловьёва, Ленина, Достоевского, Набокова представляет собой не деконструкцию их мыслительного опыта, не холодное разъятие на идеологические составляющие, напротив, это – «конкретные формы прорыва в реальность архетипического опыта» (II, 1069), попытка контакта с собственным архетипом. В изображении Одинокова этот архетип подлинно ужасен и зловещ. В основе русского национального сознания – иррациональное стремление к бегству от мира-хаоса и поиск спасения в трансцендировании жизни. Галковский фиксирует незрелость, инфантилизм русского общества: «Гениальные дети – это и есть лучшее название для русских. Гениальные дети и тупые, злые, оглушающе бездарные взрослые» (II, 1143). Писатель поясняет: «Русский талантлив, поскольку сохраняет связь со своим детством, со своим бессознательным и бессловесным "я", в немом восторге, "на коленях" смотрящим на мир сквозь стекло ночного вагона» (II, 1143).

Христианское мирозерцание после преломления в русском бессознательном привело к появлению представления о Святой Руси – мистической спасительнице человечества. Утопическое у русских ещё более начинает доминировать над реальным. Более того, идеал этот столь высок, что в конечном счёте вовсе обесценивает реальность, порождает к ней враждебное, злорадное отношение. Поэтому идеализму в русской системе ценностей противопоставляется не реализм, а нигилизм: «Такая нация, нация с социалистической (нигилистской) пустыней в душе, обречена была на смерть. Но русские живут» (II, 1113). Поэтому глубоко логично, по мнению Галковского, то, что Россия стала прародиной экзистенциализма: «Экзистенциализм – это неприязнь и отстранение от мира реальности. Мира без Бога, мира, погрязшего в ничтожности, мерцающего болотными огоньками социальных утопий. Отсюда сартровская "тошнота" или, по-

русски, "мордоворот". "Глаза бы мои не глядели", – вот пафос экзистенциализма» (II, 1113).

Степень отрицания у русских прямо пропорциональна силе утверждения потустороннего идеала: «Идея святой Руси – это идея смерти и сохранения святости» (II, 1134). Отрицание реального мира и иррациональное влечение к смерти, запредельному роднит Россию с Востоком. Влияние же западной культуры активизирует другую сторону коллективного бессознательного – инстинкт жизни, слово: «Принятие античного логоса Аристотеля – это отказ от святости, но сохранение русского мира» (II, 1134). Воспринимая западный уклад, русское сознание начинает подтачиваться атеистическими, масонскими, социалистическими идеями, но и получает способность к самовыражению, проговариванию своего самосознания. Наиболее совершенной формой самовыражения становится русская литература XIX века, заменившая ещё только начавшую складываться философию. Литература открывает для русского сознания ценность человеческой личности, становится мостом между Россией и Западом. Вместе с тем в ней сильнейшим образом преломляется религиозная традиция с её культом Бога как высшей правды, идеей Соборности, проповедническим пафосом. Отсюда морализаторство, нравственный максимализм русской литературы.

Итак, центр духовной жизни сместился: миф русской словесности наложился на религиозный миф, вывернув наизнанку культуристорическую роль литературы: «Дело, конечно, не в импортированности нашей литературы. Это лишь частность. Суть в том, что русские религию заменили литературой. То есть неким мифом. Мифом принципиально антимифологическим: "натурализмом", "реализмом". Реальность стала Богом. Причём не собственно реальность, а то, что подразумевалось под реальностью» (II, 961). От чистого авитализма православия литература начала движение в жизнь, осваивая её в разных направлениях, вбирая в себя весь спектр господствовавших в обществе настроений.

Сочетание открытости к идеологическим новациям и мистическая природа русского реализма, зародившегося на христианской почве, привели, по мысли Галковского, к тому, что русская литература и готовила революцию. Зёрна революционных идей упали в благодатную почву эсхатологически-апокалипсических ожиданий русского народа. Из всего многообразия предлагаемых литературой идеологических форм был выбран именно коммунистический миф, генетически родственный христианству в идее отрицания реальности во имя высшего идеала. Поэтому сторонники коммунистической идеологии, по словам Галковского, «*религиозны совершенно бессознательно*, то есть очень древне религиозны, язычески религиозны» (II, 770). Большевики, показывает автор «Бесконечного тупика», «пробурили» тонкую плёнку культуры, добравшись до архетипических слоёв психики, активировав их, но не поняли всю опасность встречи с разрушительным бессознательным. Отсюда злой каламбур Одинокова: «...с *Бесо-знательным* так просто не разделаешься. Это ещё неизвестно, кто на ком экспериментировать начнёт» (II, 1002). Не принимая во внимание коллективное бессознательное, большевики сделали ставку на рациональное, причём избрали одно из самых примитивных его проявлений – марксизм.

При этом был окончательно перекрыт канал переключения отрицательной психической энергии, каковым на протяжении веков для русского общества оставалось православие. Разрушительное начало национального мифа вырвалось наружу, и его жертвами стали миллионы. «Осуществление параноидальных планов привело к разгулу бессмысленности, анархии. Все растерялись, отказывались понимать происходящее. <...> Сами большевики не испугались – они просто не поняли смысла происходящего. Но, в отличие от других, были уверены в абсолютном понимании и даже прозревании реальности. Лунатики ходят по крышам и никогда не падают. Им не страшно. Они ведь думают, что спят. А

большевики думали, что строят коммунизм», – зло иронизирует Одинокоев (I, 327-328).

В этом мистериальном контексте становится понятен акцент на фигуре Ленина, которого автор «Бесконечного тупика» изображает подлинно демонической личностью. «Ленин – центральная фигура XX века», – заявляет герой (I, 613). В другом месте он развивает эту идею следующим образом: «Ленин – это русский деловой человек. Чичиков. <...> Это ДИНАМИЧЕСКАЯ безликость. Комедиантство, юродство. И идея зла, олицетворённая в Ленине, тоже имеет активный, динамический характер. Нигилизм, мировой пожар. Сталин уже статичен, это устоявшееся зло. Статика возобладала над динамикой где-то к 1937 году» (I, 543).

И хотя социалистический миф к моменту написания «Бесконечного тупика» практически разрушен, Одинокоев прогнозирует его долгую жизнь – именно как религиозного явления, родственного национальному архетипу. Возвращение коммунистического тоталитарного ужаса продолжает оставаться для России потенциальной угрозой. Противовесом этому является рационализация коллективного бессознательного, увеличивающийся над ним контроль разума, формирование у как можно большего числа людей личного бессознательного, создание каждым из них «канала бесконечной интроспекции, отводящего разрушительные устремления в бездонное русло» (II, 1069). Для самого Одинокоева таким «каналом» становится создаваемый им «Бесконечный тупик» – активация творческих сил бессознательного, усложнение собственного «я». Построение метамифологии русского сознания становится ключевой идеей, красной нитью проходящей через всё содержание произведения, структурирующей его композицию: «Конкретно рационализация свободного мышления достигается тройным образом. Во-первых, фиксацией темы (II частью "Бесконечного тупика" и собственно произведениями Розанова). Во-вторых, фиксацией схемы ассоциаций <...>. И в-третьих, фиксацией ассоциативных полей» (I, 3).

При этом, описывая национальный миф, Одинокое и своё произведение уподобляет мифу. На протяжении двух тысячелетий русская культура жила в соответствии с эсхатологической концепцией времени. Пытаясь противостоять энтропийному давлению культуры и одновременно вскрывая тайные механизмы русской истории, автор «Бесконечного тупика» кладёт в основу художественной картины мира циклическую модель времени: «Русская история бесцельна – это тупик. Русская история бесцельна – это бесконечность. Всякая культура конечна. Но русская будет существовать, как и еврейская – всегда. Она будет погибать и возрождаться вновь как феникс. Из этого бесконечного тупика не уйти и индивидуальному сознанию» (II, 1178). В самом конце повествования Одинокое вновь горестно замечает: «Действительно, всё повторилось. Повторилось смутное время. Повторилось крепостное право. Но ведь повторяется всё. Повторится и Пётр I, и русская литература, и Петербург, и христианство» (II, 1034).

В этой модели не «работает» первый постулат Рейхенбаха – постулат необратимости. Если пространство в «Бесконечном тупике», как было показано выше, стремится к предельному абстрагированию, это инициальное пространство, то время в этой художественной картине мира мифологизируется, замыкается на самом себе, становится многослойным, и эти многочисленные слои находятся друг с другом в состоянии взаимодействия.

Первый темпоральный слой – это биографическое время, детские воспоминания Одинокоева. Конкретных хронологических указаний эти воспоминания не содержат, хотя, угадывая разбросанные в тексте реалии, читатель способен проникнуться атмосферой описываемого времени: в повествовании всплывают то типичные приметы советской школы, то пионерлагерь, то сбор металлолома. Вынырнув на поверхность памяти, эти детали влекут развёрнутые воспоминания, проникнутые щемящим чувством утерянного времени: «Основная функция пионеров, их главное "дело" –

собираение мусора и вторсырья: металлолома, макулатуры. <...> Но, как подумаешь, – я плачу – *ведь это было одно из самых радостных, ярких событий моего детства и отрочества.* <...> Вот ещё позднее, когда я пошёл в 9 класс, отец взял на прокат бинокль – разве это только сравнимо. Я ложился на пол, открывал окно и смотрел на октябрьское небо. <...> Если бы мне предложили взамен этих осенних дней вечерние прогулки с любимой девушкой, её поцелуй и объятия – не согласился бы ни за что...» (I, 569-570).

Второй темпоральный слой «Бесконечного тупика» – историческое время. Здесь Одинокое, напротив, обильно сыпет историческими датами, фамилиями, фактами. Однако в скрупулёзной точности и кроется интеллектуальное коварство главного героя, поскольку тщательно выверенные исторические сопоставления складываются в совершенно иную историю России, вскрывают обычно не замечаемые закономерности: *«Труднообъяснимый факт:* автора "Мы", злейшего памфлета на коммунизм, в 1932 году по личному указанию Сталина отпустили за границу. *Ещё более необъяснимо,* что крупный русский социолог и автор авантюрно-мистических романов А.В. Чайнов избрал годом действия своей явно неизвестной Оруэллу футурологической работы "Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии" именно 1984 год. И уж совсем странно, что реальный 1984 год действительно оказался неким роковым числом для социализма, точкой его инерционного апогея» (I, 85-86).

Даты, обыденным сознанием соотносимые лишь с определённым эпизодом истории или культуры, в контексте большого исторического времени приобретают зловещий смысл. Так, 1904 год, год смерти Чехова, обыгрывается Одинокоевым следующим образом: *«Чехов и умер удивительно вовремя. Только-только стал задувать фантастический сквознячок из XX-го»* (I, 79). «Поймав» читателя на провокативном лаконизме этого соображения, Одинокоев развивает свою мысль: *«Чехов это ключ к 1905-1917 гг., к 12-летию, такому же далёкому от нас, как и от*

допервореволюционной России. Это замкнутые 12 лет. Так же, как 12 лет III Рейха. Особая культура. Чехов ей был совершенно ненужен. Так же ненужен, как и последующему 70-летию. Собственно Чехов, а не "Чехов". Представить его живущим в 1907-м так же невозможно, как и в 1927-м» (I, 160). Попытки построения альтернативной модели русской культуры постепенно втягивают в интеллектуальную воронку факты жизни, литературной судьбы писателя и в результате приводят к ошеломляющему обобщению о судьбе Чехова в целом: «Это оставленный русский, притворяющийся европейцем с пенсне. Чехова забыли. Он растерялся. Свою первую пьесу, написанную 17-летним юношей, он назвал "Безотцовщина". Безотцовщина уже в ДНК была заложена. Символ его жизни. Отец человек другого уровня, глуп, в жизни не помощник. Вокруг все чужие. Что ему делать, русскому мещанину? Куда пойти?» (II, 805). Кодой этой интеллектуальной зарисовки становится скептическое замечание: «История с врачом, просмотревшим у себя чахотку, очень подозрительна» (II, 805). Небрежно обронённый биографический факт эффектно завершает изящное построение, заставляет замороженного читателя увидеть в биографии Чехова некую глубинную закономерность и лишь потом задуматься о правомерности предпринятых аналогий.

Таким образом, исторический слой художественного времени в «Бесконечном тупике» постоянно граничит с метаисторическим, вневременным планом – неким метафизическим лабиринтом, затягивающим в себя множество чисел, дат, реалий, сталкивающим и переплетающим их в узком и запутанном пространстве авторской мысли. Это метафизическое измерение располагается параллельно и с жизненным путём самого Одинокова, соседствует с привычными глазу реалиями: «"Пропала жизнь". Не как истерический вопль или объявление о пропаже, а как бесполоя, равнодушная деталь мира. *Обычный городской ландшафт. "Слава КПСС" на фасаде соседнего здания. Быт.* Глаз привычно скользит, не замечает. Никаких трагедий» (II, 982). Обыденная вещность городского ландшафта, неразличимая

привычным зрением, растворяется в сознании Одинокова, принимает расплывчатые вневременные очертания, воплощается в идее потенциального исчезновения: «Пропала жизнь». Здесь можно вспомнить замечание Лотмана о том, что разрушение быта приводит к появлению фантастического пространства: «Как только бытовой мир обернулся хаосом, он стал не менее фантастичным, чем противопоставленный ему»¹³¹.

Метамифология «Бесконечного тупика» существует только за счёт диалектического соотношения/противопоставленности с реальным национальным мифом. Одинокоев замечает: «Нельзя противиться судьбе, нельзя противиться национальной идее. Так на роду написано. И я *пытаюсь хоть что-то поправить* в этой фантазмагории, *хоть что-то в моём бедном разуме спасти. Укутать его* в шёлковую мантию иронии» (I, 81). Пользуясь языком Бахтина, можно сказать, что здесь оживает «память жанра», ведь миф и ориентирован «на *преодоление фундаментальных антиномий человеческого существования, на гармонизацию личности, общества и природы*»¹³². «Бесконечный тупик» можно создать, погрузившись в пучину коллективного бессознательного русской нации, восприняв логику и форму мифа.

При этом автор не механично примеривает к русской культуре те или иные архетипы, но делает миф языком её описания, онтологической базой: «Миф должен быть прост, обычен. Глубочайшая ошибка считать миф чем-то экстраординарным, резко выделенным. Нет, миф – фон. <...> Познать миф, овладеть им – увидеть необычное в обычном, даже максимально необычное, метафизическое, в максимально обычном, максимально обыденном, максимально физическом» (II, 760). Неслучайно Галковский сравнивает «Бесконечный

¹³¹ Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 279.

¹³² Мелетинский, Е.М. Мифология // Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 369. Курсив наш. – С.О.

тупик» с другим фундаментальным метаисторическим исследованием – «Розой мира» Даниила Андреева, произведением, отличающимся предельно сложным, мифологически насыщенным языком: «Даниил Андреев в "Розе мира" писал о мудгабрах, шрастрах, сакуалах, сийрах, каррхах, раруггах, чрольнах и тому подобных "чудестах". Андрееву казалось, что это и есть мистическое и мифологическое постижение мира. Удивительная наивность! Создать миф невозможно. Можно лишь выскользнуть из него. И то лишь отчасти, и лишь из некоторых его измерений, и лишь как случайность, изгиб судьбы. <...> Вдруг в обыденном, зауряднейшем видишь фантастику» (II, 761).

Мы описали идеологию мифа «Бесконечного тупика», теперь зададимся вопросом: каким образом можно описать сюжет этого произведения? Возможно ли это сделать в принципе? Ведь у мифа в его исконном смысле сюжета нет, вернее, он слит с содержанием и не поддаётся пересказу. Сам Одинокоев признаёт невозможность развернуть сплетающиеся нити примечаний в линейную цепочку: «Одна мысль сменяет другую. *Простого логического следования нет*, но если доследить, то окажется, что мысли А и Б суть следствия мысли В, а мысль Г берёт начало в общем с мыслью В метатексте. Конечно, "Бесконечный тупик" стилизован и адаптирован, "показан", но реальное мышление так и идёт, на этом принципе и построено. Дан каркас мышления. Но дано и содержание моего конкретного мышления, его основные темы. <...> Проблема кажется нелепой. Но из такого иррационального сплетения и состоит нормальное человеческое мышление. И связь эта вовсе не абсурдна» (II, 1073-1074).

Вместе с тем само понятие сюжета не кажется неприменимым к поэтике «Бесконечного тупика». Проблема заключается в том, из какой концепции сюжета следует исходить. Конечно, сюжет «Бесконечного тупика» не может быть сведён к фабуле в смысле формалистов и Выготского, ведь мы не можем сколько-нибудь успешно разграничить в этом произведении сюжет и фабулу. Но проблема может быть решена

на «микроуровне» сюжетике – на уровне понимания природы события этого произведения. Здесь также важно избежать путаницы, поскольку событие в «Бесконечном тупике» представляет собой не просто факт общественной или личной жизни; напротив, это скорее факт движения одиноковской мысли, очередной её «кульбит», значимое смысловое смещение. Поэтому кажется уместным воспользоваться той трактовкой события, которая дана Лотманом: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля»¹³³. «Семантические поля» «Бесконечного тупика» – это воссоздаваемые Одиноким мыслеобразы Ленина, Розанова, Достоевского, Чехова, их интертекстуальное воплощение, а пересечение этих полей – столкновение цитат, собственных мыслей главного героя, интеллектуальные противоречия (вспомним самое характерное: «Я говорю только о себе...» и последовательное его опровержение всем ходом действия).

«Лишь страшным усилием воли я не теряю нить повествования. За счёт воли и отстранения, предварительной разрушенности текста», – утверждает Одиноков (II, 1171). Если главные герои «Бесконечного тупика» – отец и Розанов – выполняют роли Учителей, носителей особого знания об искажённом мире, то сам Одиноков предстаёт скорее как герой-идеолог, основной формой жизни которого является бесконечное *мыслепорождение, мыслительство*: «Разве можно найти некоторое равновесие в моей жизни? <...> Это нудное – годами – сидение в четырёх стенах, даже не сидение, а лежание Обломовым на диване, и чтение сотен и тысяч книг. День за днём, день за днём. От Платона до Лебедева-Кумача. <...> Нелепость. *Совершенно нелепое, абсурдное существование.* <...> По иронии судьбы лежащее на диване *ленивое ничтожество* обладает *холодным и беспощадным умом*, и ум этот, *обиженный столь недостойной и разоблачительной эманацией*, пытается придать идиотскому хеппенингу своего земного существования некий смысл, тоже весьма холодный и жестокий. <...> Я

¹³³ Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.

понимаю, что своей "жизнью" я попал в нелепую и до смешного обидную историю. Как будто шёл в буфет и вдруг нечаянно вышел на сцену и под общий хохот заметался в свете прожекторов» (II, 974-975).

В общей трагической тональности этих высказываний можно, однако, услышать и иные существенные обертоны. «Дурная бесконечность» культурного универсума не распадается на разрозненные фрагменты, но обретает некий противовес – судьбу Одинокова. На первый взгляд, это ничем не примечательное в своей униженности существование, «нелепая и до смешного обидная история». Но именно нелепость и таит в себе очередную интеллектуальную провокацию, оказывается осознанно принятой позицией. Для её обозначения Одинокоев находит удивительно точный термин: «Наше "юродство" – это для меня знамение предрасположенности русского духа к философии. В чём моё мышление является религиозным? В направленности его разрушительной силы на самое себя. Но в этом же и максимальный комизм моего мышления. Совпадение субъекта и объекта философствования предстаёт пародийной вариацией совпадения субъекта и объекта веры» (I, 167).

Настойчивый акцент на мотиве комизма, смеха здесь очень значим. Для того, чтобы в полной мере описать сложившийся и закосневший в своей авторитарности национальный миф, избежать какой-то одной искривляющей тенденции, Одинокоев надевает на себя маску шута, юродивого. Существенным обстоятельством его типа философствования является неангажированность, лёгкое преодоление ложных историко-культурных запретов. Не случайно Галковский выступает защитником философии игры. Одинокоеву, по его словам, игра заменила всё: «школу, общение со сверстниками, театр, кино. Вместе с книгами это была единственная отдушина, окно в мир» (I, 470). Герой характеризует себя как Лужина, играющего «не в шахматы, а в жизнь. Свою собственную жизнь» (II, 676). Игра у Галковского – это антитеза принуждения, несвободы, грубой тенденциозности. В подлинно карнавальном духе выдержаны пародийные рецензии на

«Бесконечный тупик», включённые в примечание № 943: они написаны в соответствии с разными идеологическими и эстетическими установками, подчёркнуто однозначны и гротескны в прямолинейности изложенных оценок. Неслучайно в примечании № 877 появляется образ сцены и поневоле разыгрываемого Одиноквым действия перед осмеивающими его зрителями. Эта ситуация может быть интерпретирована двояко. С одной стороны, её можно понять сквозь призму пастернаковского «Гамлета», символики пути, сцены как аналога жизни-искусства. В этом случае эпизоду можно приписать возвышенный смысл. Вместе с тем мотив нелепости, пронизывающий случай с Одиноквым, слова об общем хохоте зрителей заставляют понимать образ сцены скорее в бахтинском, «меннипейном» смысле: как место всенародного осмеяния, развенчания «интеллектуального короля» Одинокова, аналог народной площади. Впрочем, сама амбивалентность трактовки в данном случае не менее характерна и отвечает намерениям автора, не склонного давать окончательные ответы.

И.С. Скоропанова пишет, что с целью избежать любой авторитарности мышления Галковский «пользуется авторской маской, в основе которой – постмодернистский "архетип" гений/клоун»¹³⁴. Действительно, занимающий подчёркнуто промежуточное положение между миром заостеневшей (то есть в некотором смысле «мёртвой») культуры и живым, свободным, текучим философствованием, Одинокв может быть соотнесён с типом мифологического амбивалентного персонажа – трикстером, культурным героем, посредником между жизнью и смертью вроде скандинавского Локки, античного Гермеса или палеоазиатского Ворона. Медиативно-амбивалентная роль его несомненна. С одной стороны, это герой, который даёт жизнь русской философии, с другой, он оценивается как нечто приносящее смерть установившейся традиции¹³⁵. Неслучайно в

¹³⁴ Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000. С. 453.

¹³⁵ Интересно, что рассматривающий «Бесконечный тупик» в контексте культуры 90-х годов М. Свердлов прямо оперирует в своих

рассуждениях Одинокова амбивалентность опирается на танатологическую семантику: «Итак, что меня спасает? Собственное неблагородство. Если бы я не пихал головой в живот какого-нибудь Владимира Сергеевича Соловьёва, не имеющего ко мне никакого отношения, *давно бы болтаться мне в пролёте моста*» (I, 164).

Однако замечание исследовательницы может быть конкретизировано. Действительно, герой прямо поднимает вопрос о собственной гениальности: «Я – гений. Дело в том, что о "гениальности" нельзя не написать» (I, 24). Но амбивалентность образа Одинокова можно понимать и в её национальной специфике, то есть как амбивалентность не западноевропейского трикстера, а русского юродивого. Ведь колебания Одинокова – это не столько колебания между шутловством и гениальностью, сколько настойчиво акцентированные противоречия между шутловством и подлинным трагизмом. В этом ключе выдержаны главные сцены произведения. Таков упоминавшийся «эпизод с вешалкой»: *злой смех одноклассников переплетается с тоской по умирающему в это время отцу. Фарсовый характер приобретают и похороны отца: на поминках рассказали анекдот про Чапаева, и это задало тон продолжившемуся действию. Наконец, и сами наставления отца балансируют между грубой шуткой и откровенным издевательством. Примеры такого рода мы уже приводили. Ср. и следующий характерный эпизод: «Или отец *начинает хохотать и бить посуду*. Лампочки у нас были слабые-слабые ("экономия"), стояла какая-то мгла. И вот отец *хохочет и бьёт, бьёт за чашкой чашку, за тарелкой тарелку. А сестрёнка плачет. И свет всё гаснет, гаснет*. Чёрные прямоугольники незанавешенного окна густеют, густеют, притягивают своей чернильной беззвёздной пустотой. *А отец смеётся, смеётся...**

рассуждениях «фольклорными» метафорами живой/мёртвой воды. При этом «Бесконечный тупик» по отношению к предшествующей традиции однозначно играет, по мнению критика, роль воды мёртвой (Свердлов, М. Мёртвая и живая вода современной литературы // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 71-72).

Отец это не просто дурак. Отец-дурак это счастье. *А вот не хотите ли отца ИДИОТА*» (I, 170). Это соотношение ужасного и смешного – очевидный признак национальной семантики. Ведь западноевропейская смеховая культура, родившаяся в карнавальной стихии, в конечном счёте побеждает страх (остающийся в рамках серьёзной, официальной культуры), тогда как в Древней Руси, культура которой сохраняет монастырскую память, сохраняется колеблющаяся оппозиция: одновременно *и смешно, и страшно*¹³⁶.

Эта особенность, видимо, объясняет и специфику отечественного постмодернизма. В отличие от западного варианта, он не может полностью отдаться смеховой стихии, разоблачение «карнавального короля», будь то Пушкин у Синявского или Розанов у Галковского, всегда понимается с оттенком серьёзности, подлинности происходящего. Характерно, что и «Прогулки с Пушкиным», и «Бесконечный тупик» воспринимались как «чуждые по духу» самыми разными, порой противоположными по своим установкам социально-культурными группами – слишком широк был общекультурный размах этих авторов. Как ни странно, но постмодернизм для русской культуры – дело серьёзное, порой принципиальное, но ни в коем случае не игра, как он, вообще говоря, должен пониматься. Вспомним, что одним из постмодернистских манифестов 1980-х стало произведение под названием «Поминки по советской литературе». Это неслучайно: если отечественная словесность зародилась в монастырских стенах, чем же ей было «закончиться», как не похоронами? Сложившееся положение – это, если угодно, трагедия русского постмодерна в обстановке тотальной серьёзности.

¹³⁶ Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 156; ср. также концепцию русского юродства, предложенную А.Л. Юргановым: Юрганов, А.Л. Убить беса: путь от средневековья к новому времени. М., 2006.

Этот «национальный» элемент подчёркивается и героем «Бесконечного тупика». Рассуждая о специфике литературы, Одинок в своей обычной провокативной манере замечает: «Архетип писателя – деревенский враль. Профессиональный лгун, ложный философ. Философ, который лжёт. Причём лжёт вдохновенно. Это даже не софист с его отстранённой ложью, ложью, разъятой правдой, – нет, это лгун "от Бога"» (II, 910). За этим суждением встаёт чрезвычайно характерный образ – образ Ивана-дурака, во многих чертах схожий с образом юродивого¹³⁷. Но почему же речь должна идти о лжи, обмане? Такова логика сказки: желание (смех) у фригидной царевны-несмеяны вызовет не тот, кто скажет ей правду, а тот, кто рассмешит её¹³⁸. Так и в «Бесконечном тупике»: чтобы вырваться из идеологии, нужно не опровергать её «не-идеологией» (таковой не существует), а противопоставить ей другую, свою, вывернутую наизнанку¹³⁹.

«Юродствует» у Галковского сама мысль, не просто излагаемая, но часто прямо-таки разыгрываемая на глазах читателя. Так, приводя в примечании № 695 нигилистические прокламации начала XX века и едко комментируя отдельные высказывания, Одинок вдруг делает резкий поворот от интертекстуального плана к неожиданному сравнению: «Что ж, с идиотическим упорством стремились к Октябрю более

¹³⁷ «Парадоксальность, присущая юродивым, свойственна также персонажам сказок о дураках. "Юродивый" и "дурак" – это, в сущности, синонимы. <...> Иван-дурак похож на юродивого тем, что он – самый умный из сказочных героев, а также тем, что мудрость его прикровенна. <...> В культурологических работах отмечалось, что Иван-дурак – светская параллель юродивого "Христа ради", равно как Иван-царевич – святого князя» (Синявский, А.Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М., 2001. С. 48).

¹³⁸ См. об этом: Пропп, В.Я. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) // Пропп, В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 174-204.

¹³⁹ Такая позиция находит в философском дискурсе последних лет всё более последовательное воплощение. См.: Рорти, Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996; Жижек, С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999; Хомский, Н. 9-11. М., 2001.

полувека. Дебил хотел разбить молотком кинескоп, чтобы с дяденьками и тётеньками в телевизоре играть. Наказывали, били, прятали молоток, и всё же дурачок в конце концов улучил момент и ударил по экрану. "Добился" своего. Труп увезли в морг, и никто так и не узнал, что сосед по коммуналке, чопорный шизофреник, доведённый до белого каления тем, что оболтус постоянно "изучает" его в замочную скважину, в конце концов сказал: "Вань, а знаешь, где молоток-то? В белом шкафчике на кухне"» (II, 779). Взгляд читателя, который из приведённых Одиноквым цитат уже успел составить определённое представление о предмете речи, неожиданно фокусируется на броском, развёрнутом сравнении, выразительность которого тем более велика, что оно имеет в своей основе нарочито сниженный сюжет, помещено в зримый сценический план.

Можно предположить, что и особый дар учительства, который Одинокв замечает у себя, в некотором смысле соотносится с дидактическим смыслом русского юродства¹⁴⁰, ибо ключевая мысль этой юродствующей проповеди также выдержана в провокативно-трагическом тоне. Похороны отца оборачиваются «поминками» по русской литературе: «И вот на этом примере уникальной сопоставленности реального мира и мира реализма я заявляю: русская литература, в своей гуще, в толстом русле толстовства, – это просто издевательство над человеком» (I, 393). Здесь особенно ощутимо балансирование между литературным нигилизмом и бессознательным экзистенциализмом. Так на грани между реальностью и вымыслом, утверждением и отрицанием, позёрством и канонизацией создаётся «трагический вариант смехового мира»¹⁴¹ русской культуры.

¹⁴⁰ О дидактическом смысле русского юродства см.: Успенский, Б.А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Успенский, Б.А. Избранные труды. Т. I. М., 1996. С. 468-470.

¹⁴¹ Панченко, А.М. Смех как зрелище // Лихачев, Д.С., Панченко, А.М., Поньрко, Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 72.

Рассуждения Одинокова нельзя рассматривать вне этого амбивалентного стиля: будучи вырванными из контекста, многие высказывания принимают вид пасквильных нападок (что в полной мере и проявилось во фрагментарных журнальных публикациях); между тем подлинный их смысл становится ясен только из живой последовательности мысли главного героя. Поэтому можно констатировать, что сюжет «Бесконечного тупика» «живёт» в конкретном дискурсе – в реальных высказываниях Одинокова. Сюжет этого произведения не существует без стиля, более того, он является предельной реализацией и диалектической сменой стиля¹⁴².

Как видим, именно метамифология в «Бесконечном тупике» выступает тем субстанциальным, общим началом, которое определяет остальные уровни произведения: образ главного героя, особенности сюжета, характер пространственно-временного плана. Тем самым культурфилософская проблематика структурирует особый, философский дискурс этого произведения¹⁴³. Две романские тенденции – романа воспитания и философского романа – объединены общим пафосом и могут быть представлены как пересекающиеся векторы. Точками их взаимодействия являются концептуальные образы Розанова и отца Одинокова, хронотоп произведения, наконец, синтетичные по своему характеру рассуждения самого главного героя, становление которого совершается одновременно и в личностном, психоаналитическом, и в философском планах.

¹⁴² Здесь уместно вспомнить определение стиля и сюжета, данное В.Б. Шкловским в его классическом труде «О теории прозы»: сюжет – это синтагматическое проявление стиля, а стиль – это парадигматическая реализация сюжета.

¹⁴³ Именно художественное изображение субстанциальной идеи *на всех уровнях произведения* (сюжета, системы образов, композиции, пространственно-временных категорий) считают главным жанрообразующим признаком философского романа (Агеносов, В.В. Советский философский роман. М., 1989. С. 33).

Особой философской стратегией Галковского является и то, что он пишет не просто роман о русской личности, но гипертекст, метароман, то есть структурирует жанр, который в определённой степени осмысляет сам себя. Показать то, как это происходит, – наша дальнейшая задача.

2.2.3. Метароманная поэтика «Бесконечного тупика»: кризис жанра и смена парадигм

На протяжении исследования мы так или иначе затрагивали проблему метакомпозиционных форм «Бесконечного тупика». Своеобразие произведения заключается в том, что в его структуре последовательно применены три основные риторические фигуры поэтики XX века: текст в тексте (комментарии Одинокова к собственным размышлениям); интертекст (коллаж цитат – скрытых и явных) и гипертекст (читать «Бесконечный тупик» можно по-разному – линейно, как он написан; ориентируясь по номерам и страницам гипертекстовых отсылок; «тематически», как это делалось при фрагментарных журнальных публикациях романа).

Одинокоев даёт следующее обоснование такого замысла: «Для адаптации русской идее нужна преемственность *не в действии, а в мирозерцании, в статике, а не динамике*. Вот почему эта книга полубессознательно построена как цепь повторов, постоянных "забвений" и "вспоминаний". При сплошном тексте я бы на 25-й странице дошёл до нецензурной ругани, а на 50-й *задохнулся от злобы, не смог бы писать дальше*» (I, 160). Можно предположить, что «нецензурная ругань» и «злоба» – аранжированный протест Галковского против прямолинейного понимания линейности литературного процесса, предлагавшегося, например, советским официальным литературоведением. Но, как представляется, истоки неприятия могут лежать и глубже – в осознании автором линейности, необратимости как авторитарности, последовательного подавления свободного, непредвзятого развития мысли по всем

идеологическим векторам. Этот аспект авторитарности, как известно, глубоко изучался Фуко, а позже был актуализирован и подробно рассмотрен Бодрийаром в его известной работе «Забыть Фуко». Заметим, что русские писатели пришли к пониманию этой идеи ещё в начале XX столетия и выразили её в своеобразной художественной форме. Вспомним, например, известный текст Хармса «Пушкин и Гоголь», сценку, где Пушкин всё время спотыкается об Гоголя, а Гоголь об Пушкина. С помощью этой абсурдной ситуации Хармс прямо высмеивает тривиальное понимание «последовательности» литературного развития, господствовавшее в литературоведении того времени: Пушкин влияет на Гоголя, Гоголь влияет на Достоевского, Достоевский – на Андрея Белого и так далее (в этом же антиофициозном и антиюбилейном стиле выдержаны и знаменитые «Анекдоты о Пушкине»). Можно сказать, что Галковский строит свои рассуждения по хармсовскому принципу: прихотливая логика его мысли такова, что Гоголь постоянно «спотыкается» о Пушкина, Ленин о Достоевского, Набоков – о Чехова. Ср., например, следующий интеллектуальный пассаж Одинокова: «Набоков очень близок Чехову. И прежде всего своей конечностью, конченностью. Это последние русские классики. Но Набоков жил в великой и страшной России, России, отказавшейся умирать "по Чехову", истекать в чеховской позитивной тоске. Как это ни страшно и странно, но революция окончательно обессмертила Россию, взвинтила уровень художественного постижения мира» (I, 92).

Между тем провокация Одинокова заключается не только в изощрённых культурфилософских построениях, но и во взглядах на художественный метод произведения. Заявляя, что «Бесконечный тупик» является философским романом, Галковский, однако, идёт по пути последовательного преодоления этой жанровой зависимости, нарушает «правила игры». Создавая роман, он всеми силами пытается подчеркнуть всю условность романного действия, перевести повествование в реальный план.

Чем же обусловлена такая авторская позиция?

Говоря выше о романых константах в поэтике произведения, мы анализировали эпизоды, связанные со смертью отца Одинокова, и показали, что описываемые героем конкретные действия имеют глубокий онтологический смысл – они демонстрируют становление незавершённого сознания, его «выпадение» из мифа. Между тем, структурируя своё повествование по законам романного, свободного мышления и тем самым будто бы переводя действие в художественный модус, Одинокоев столь же последовательно старается закрепиться в пределах реальности. Так, описывая долгую смерть отца, автор в порядке языкового эксперимента вводит в текст типичный оборот из классического русского романа: «Перед смертью к отцу в палату пришёл священник, и он умер как христианин, причастившись. Его похоронили на Ваганьково...» (I, 233). Глянцевая идилличность этой фразы, однако, не выдерживает никакой критики по отношению к реальному положению вещей: «Как же... Попа привёл придурковатый родственник. <...> Да и что незнакомый священник мог понять в нечленораздельном мычании отца, когда его и родные часто с трудом понимали. "Отец умер как христианин". *Как инженер он умер, как советский инженер*» (I, 390-391).

Этот эпизод построен на художественном противоречии, чрезвычайно значимом для философии «Бесконечного тупика». Воссоздавая «типическую ситуацию в типических обстоятельствах», Одинокоев закономерно пытается апеллировать к «памяти» реалистического дискурса XIX века с его набором сюжетных и языковых клише. В упорядоченном художественном космосе классического русского романа неизменно подразумевалось трансцендентное, религиозное начало, определявшее, в частности, и атрибутику ухода в мир иной, вносящее в описываемую картину мира необходимое духовное равновесие. В реальности, окружающей Одинокоева, сам факт исповедания перед смертью выглядит абсурдным: исповедь отца, которая «по законам жанра» должна быть смиренным раскаянием в собственной греховности,

превращается в набор нечленораздельных звуков, которые священник не может разобрать; при этом неслучайно внимание акцентируется на том, что служитель церкви является по приглашению «*придурковатого*» родственника. Здесь, как кажется, во всей полноте открывается обратная сторона русского Логоса. Вспомним, что в своей письменной форме русский язык с самого начала возник как «священный», как язык перевода Библии. Первородная связь с греческим языком, причём не разговорным, а языком священного Писания, объясняет «врождённую» склонность русского языка к священнодействию: он предназначен для «славословия Божия», не сообщает о бытии, но сам есть бытие. Русский язык – язык, по выражению Мандельштама, «эллинистический» – стал «именно звучащей и говорящей плотью»¹⁴⁴. Для Одинокова же трагедия художественной природы отца – «в страстном желании слова, *выговаривания*» (I, 228). Это страстное желание воплощается, однако, лишь в бессильном «мычании», словно символизирующем нарастающую немоту священного русского Логоса. Непонимание священником произносимых отцом Одинокова слов, конечно, очень символично. Слово и Вера здесь кардинально расходятся, звучащая и говорящая плоть языка распадается и в прямом, и в переносном смыслах (смерть отца/Логоса есть угасание человеческой плоти).

Одинокоев ещё пытается примерить к этой ситуации стандартные стилистические клише, загорживается тонкой тканью художественной условности, однако попадает лишь в положение сказочного героя, проткнувшего своим носом холст с нарисованным очагом, но обнаружившего там не дверцу в гармоничный мир классического русского романа, а обратную сторону той реальности, от которой он пытался скрыться. Стандартный литературный оборот получает право существования только в рамках кавычек, придающих ему статус условности, но не в качестве полноценного истинного высказывания. Язык классической литературы вскрывает свою

¹⁴⁴ Мандельштам, О.Э. О природе слова // Мандельштам, О.Э. Шум времени. СПб., 2007. С. 202.

конвенциональность. Поэтому тщетны попытки Одинокова представить историю смерти отца как отстранённый литературный текст: «Фарс, фарс. Если бы я прочёл рассказ обо всём этом, то хохотал бы до колик. "Так не бывает", это пародийное нагромождение дешёвых "ужастей" и слащавой сентиментальности. Это – лубок» (I, 233).

«Бытийственность», осуществляемость языка оборачивается своей разрушительной стороной. В качестве примера Одинокоев рассказывает о судьбе русского философа Богданова: «Это злорадная переворачиваемость русского языка и русской истории. <...> В вологодской ссылке философ-марксист Богданов, будучи психиатром по профессии, всё выпрашивал у Бердяева о его здоровье, самочувствии и т.д. Богданову казалось, что склонность к идеалистической философии есть симптом психического расстройства. Англичанину или французу такая наивность может быть и сошла с рук. Но *Россия это страна, где всё сбывается, всё договаривается до конца и получает нелепо элементарное завершение*. Впоследствии Богданов сошёл с ума и попал в психиатрическую больницу. <...> Вдумаемся в идеальное злорадство и идеальную лёгкость этой судьбы. Вдумаемся и вообще в судьбу русских фантазий, где "Сон" упорно превращается в "Нос"» (I, 4-5).

Немота, фикциональность классического дискурса означает, конечно, и кризис жанровой формы реалистического романа, который строился на конвенциональной риторике этого языка. Одинокоев замечает: «русская литература развивалась вовсе не в русле "критического реализма", а в русле "реалистического критицизма". Русская литература – это фантазия, но фантазия с максимальной степенью правдоподобия, фантазия, замаскированная до неправдоподобия» (II, 1007). В силу этого герой может рассказать свою историю только как вымысел, зная, что вымысел будет принят за факт, а факт за вымысел: «Что наиболее фальшиво в этой книге? Как раз описание моей реальной жизни. Удивительно – никакого вымысла и это

пережито мною, а кажется (и по-моему справедливо) ложью, выдумкой графомана. Поставил бы на место Одинокова выдуманного "лирического героя" и сразу же с отвращением вычеркнул 90% сюжетных линий как нечто, находящееся вообще за пределами эстетики» (II, 1029). В этом отношении характерно замечание В. Руднева о «Бесконечном тупике»: «Вот возьмём жанровую природу этого произведения. Конечно, нельзя говорить, что это роман. Это слишком грубо. Это так – чтобы самому было проще, – определяют. Нет, тут <...> не роман. Тут дело страшное, фантастическое. *Тут всё правда*»¹⁴⁵. Роман в данном случае понимается только как нечто, основывающееся на вымысле, конвенциональное, противоположное реальности.

Противоречие с романной поэтикой очевидным образом проявляется и на композиционном уровне. Структура «Бесконечного тупика» намеренно децентрирована: текст, к которому составлены примечания, в первом издании произведения вовсе отсутствовал, в издании 2008 года он помещён в конце второго тома после корпуса примечаний, что лишь подчёркивает его незначительность. По сути, «Исходный текст», посвящённый Розанову, важен скорее как фигура умолчания. В философской традиции его можно соотнести с сократовским дискурсом, полностью выстроенным Платоном на основе устных бесед с Учителем; из традиции историко-литературной можно вспомнить мандельштамовский «Разговор с Данте», являющийся главным образом разговором о самом Мандельштаме: во всех трёх случаях речь, по сути, идёт лишь о формальном присутствии собеседника в тексте – на деле Галковский говорит за Розанова, Платон – за Сократа, Мандельштам – за Данте. Комментарии к «Исходному тексту» и составляют всё содержание произведения, но образуют они не бездушный перечень, как полагает Г.Л. Нефагина¹⁴⁶, а скорее

¹⁴⁵ Руднев, В.П. Философия русского литературного языка в «Бесконечном тупике» Д.Е. Галковского // Логос. 1993. № 4. С. 297. Курсив наш. – С.О.

¹⁴⁶ Нефагина, Г.Л. Русская проза конца XX века. М., 2005. С. 263-264.

водоворот, закручивающийся вокруг того места, где должен быть некий центр, и расходящийся широкими интеллектуальными волнами. Неслучайно А. Михеев характеризует «Бесконечный тупик» как «центробежный» текст¹⁴⁷, в котором движение смысла происходит не к центру от периферии, а, напротив, отталкивается от центра и устремляется в бесконечную область потенциально мыслимого¹⁴⁸.

Между тем эту децентрированность мы не должны относить к типичному постмодернистскому пассажиру. Обратим внимание на следующее суждение Одинокова: «Моя борьба против литературы в самой литературной стране мира, в самом литературном обществе, смехотворна. *Сам язык*, сама литература и *наказывает*, превращает мою жизнь в графоманию, в чисто графоманский сюжет» (II. 1029). Не пользуясь постструктуралистской терминологией, «своими словами», Одинокоев здесь развивает тезис, который за двадцать лет до написания «Бесконечного тупика», в 1968 году, сформулировал Ролан Барт в статье «Смерть автора». Исследователь утверждал, что в произведении говорит не автор, а язык, и поэтому читатель слышит голос не автора, а текста, организованного в соответствии с правилами культурного кода (или кодов) своего времени и своей культуры. Функции литературы в новую эру, подчёркивает Барт, кардинально меняются, приходит эпоха читателя, и «рождение читателя должно произойти за счёт смерти автора»¹⁴⁹. Таким образом, конкретный автор того или иного текста никуда не исчезает, но вынужден противостоять существующим авторитарным дискурсам, культурным кодам. Их влияние таково, что сам факт

¹⁴⁷ Михеев, А. Вокруг, около и вместо // Иностранная литература. 1999. № 5. С. 158.

¹⁴⁸ Описание самоорганизующихся текстов такого рода всё чаще становится предметом интереса исследователей. См., например: Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2005; Подорога, В. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2006.

¹⁴⁹ Барт, Р. Избранные работы. М., 1989. С. 391.

притязания на самодостаточную индивидуальность начинает рассматриваться как проявление определённой идеологии. Предсказанная пессимистически настроенным учёным культурная ситуация в полной мере воплощается в судьбе Одинокова, но уже «на материале» русской литературы. Как доказывает герой, русское общество – это общество читателей, ошибка которых состояла в том, что они безоговорочно поверили отечественной словесности, не различили вымысел и реальность: «Россия XIX века, её сложность и богатство, превратились в "одну страну", в пустоте которой летают пушкины и гоголи и её, эту пустоту, "описывают". Действительно, если оценивать русскую жизнь того времени с точки зрения литературы, то и вправду окажется, что России-то и не было. В России историю заменила литература. До сих пор в нашей стране не написана история XIX века» (I, 249).

«Несомненно, что русская литература всё-таки началась с реализма», – заявляет Одинок, – «Первым реалистом был Пушкин. Но в результате – запутался, превратился в порождённого им Онегина и в реальности убит Ленским» (I, 210). Аналогичным образом и судьба Одинокова «началась с реализма», с гармоничного детства, равновесие которому придавала фигура отца («а знал-то я *реально*, пожалуй, *только одного отца*», – вскользь бросает Одинок в примечании № 917). Символическим пунктом между реализмом обыденной жизни и мифологизмом русской истории явилась психиатрическая больница, куда Одинок вынужден был обратиться, чтобы избежать армии: «Психиатрическая больница – последнее звено в цепи внешних событий, где я являлся лишь объектом, и в то же время первая вполне сознательная акция, первое самостоятельное, не только совершившееся, но и *совершённое* событие в моей жизни» (II, 995). Здесь незавершённой судьбе героя положен предел, закруглённость: «Случилось самое нелепое. Я превратился в романтического героя, в обычного, заурядного гения. Моя биография архаична, да и *просто является штампом*. <...> Но каково мне, когда эта пошлятина (а для русского сознания это всегда будет

пошлятиной) вдруг оказалась моей судьбой. *Если так всё по нелепым книгам и вышло»* (II, 1023).

Есть ли для Одинокова выход из паноптикума классического дискурса, в котором он обречён лишь играть пошлую роль романтического персонажа? Может ли высказывание героя стать самоценным словом, а не повторять заученные клише и цитаты? Выход из этой ситуации существует, но, чтобы найти его, Одинокоев должен выйти за границы собственно художественного модуса, отказаться от навязанных правил игры, научиться *стереоскопичности* точек зрения на окружающую реальность: «Какие-то дураки навязывают мне правила, заставляют играть в шахматы. А я в них совсем играть не умею. И мне ставят мат. При моём самолюбию это единственно возможное для меня унижение – интеллектуальное. Я не умею играть в шахматы. *Но я могу "обызрать" шахматы, тему шахмат.* Мне *интересно думать о шахматах»* (II, 1011). Мысленное скольжение вокруг предмета, сохранение дистанции с ним, но не погружение внутрь втягивающей патоки русского языка-«оборотня» – такова стезя, избираемая Одинокоевым.

Далее мы постараемся развёрнуто показать, как в модели мира «Бесконечного тупика» выражается множественность точек зрения и какое жанровое воплощение получает этот приём.

2.3. Поэтика модальности в жанровой структуре «Бесконечного тупика» как её организующее начало

Обозначенный в заглавии параграфа модальный аспект поэтики «Бесконечного тупика» прямо связан с природой философского дискурса произведения. «Мышление как форма существования русскому духу не свойственна. Любая попытка построения рационалистического и конструктивного мировоззрения неизбежно приводит русского человека к разрыву со своим внутренним опытом и, следовательно,

обрекает на распад личности и потерю национальной сущности» (II, 1116), – заявляет герой «Бесконечного тупика» и в соответствии с этим переводит действие в иной – многомерный, взаимодополняющий – философский план.

Сама жизнь Одинокова во многом подчиняется логике сослагательного наклонения: «Книга эта – злорадство, тупик, петля на моей шее, итог моей несостоявшейся жизни. А ведь *могла же она состояться*. Гоголь писал, что сбоку Павел Иванович Чичиков был похож на Наполеона. Вот и жизнь моя в *одном из миллионов возможных ракурсов*, хотя бы в одном единственном, *могла бы* стать Трагедией» (II, 968). Поскольку положенная в основу философского дискурса национальная идея иррациональна, то и анализируемая в «Бесконечном тупике» русская история также помещается в модальный, неоднозначный, «предположительный» контекст. Образец подсказан герою, как водится, самой действительностью. Одиноков приводит следующий рассказ о философе Соловьёве: «Однажды, когда он ехал из Генуи в Канны, в занятое им отделение вагона вошла какая-то супружеская чета; оставив вещи на полке, она тотчас удалилась, после чего поезд тронулся. Соловьёву мигом представилось, что в покинутом чемодане лежит зарезанный младенец. Взволнованный страшной картиной подозреваемого преступления, он решился заявить об этом кондуктору. Оказалось, разумеется, что в чемодане находились обыкновенные пассажирские вещи...» Отталкиваясь от внешне незначительного исторического случая (скорее – курьёза), Одиноков выстраивает целую стратегию анализа русской истории: «Вольно же было Соловьёву увидеть в чемодане мальчика кровавого. *Вольно и мне будет не поверить в соловьёвских чёртиков*. Ну-тка, вызовите кондуктора. Соловьёв предположил. Трубецкой тоже предположил. *И я "предположу"*» (I, 436).

Безусловно, объективная фиксация и передача исторических событий без внесения в неё элементов субъективности, без предположения невозможна. Чем дальше отстоит от исследователя эпоха, тем более она семиотизирована,

в связи с этим сам исторический процесс может быть прочитан как текст¹⁵⁰. Поэтому метод создания метамифологии подразумевает «подход к прошлому как к дешифруемому *тексту*», где «текст истории предстаёт <...> как *результат творческого воображения* – текст истории творится историком, подобно тому, как литературное произведение создаётся писателем»¹⁵¹. Многочисленные подтверждения этой историко-культурной закономерности находим в трудах как отечественных, так и зарубежных историков и культурологов. Так, Лотман в своих исследованиях показал, что жизнь русского дворянина XVIII-XIX веков строится во многом как художественный текст: Радищев кончает с собой, ориентируясь на деяния Катона Утического, Завалишин пишет заведомо выдуманные хлестаковские мемуары, граф Разумовский проигрывает жену в карты, после чего она разводится с ним и выходит замуж за выигравшего, вся жизнь русского дворянства представляет собой цепь развлечений повышенно семиотического характера: балов, парадов, дуэлей¹⁵². Последовательница лотмановского метода И. Паперно, проанализировав жизнь и творчество Чернышевского, обнаружила, что классик демократической литературы сознательно ориентировался на определённые сценарии

¹⁵⁰ По мысли известного нарратолога Ф. Анкерсмита, «у прошлого как такового нет нарративной структуры – нарративные структуры появляются только в нарративе» (Анкерсмит, Ф. Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. М., 2003. С. 128). Тем самым историк должен не «показать», а построить «исторический ландшафт». Заметим, что Анкерсмит под «нарративом» понимает именно историческое повествование, а не литературно-фикциональное.

¹⁵¹ Успенский, Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Учёные записки Тартуского университета. 1988. Вып. 831. С. 6. Курсив наш. – С.О.

¹⁵² Лотман, Ю.М. О Хлестакове // Учёные записки Тартуского университета. 1975. Вып. 369. С. 19-53. Лотман, Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. // Там же. 1975. Вып. 365. С. 120-142. Лотман, Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Там же. 1977. Вып. 411. С. 65-89.

жизнестроительства¹⁵³. Лев Гумилёв писал, что историческая реальность изображается историком-летописцем под углом зрения той партии, к которой он принадлежит: в зависимости от этого он замалчивает одни факты, придумывает другие и тенденциозно освещает третьи. В результате создаются грандиозные исторические фальсификации, подобно легенде о государстве пресвитера Иоанна¹⁵⁴. Что касается зарубежных исследований, то нельзя не вспомнить хотя бы капитальную монографию Х. Уайта «Метаистория», в которой учёный исследует именно текстуальное, дискурсивное измерение исторического сочинения и поднимает вопрос об «анализе глубинной структуры *исторического воображения*»¹⁵⁵.

Сказанное равносильно логической фрустрации. Получается, что достоверных высказываний вообще не существует. Предупреждая это подозрение, Одинокоев находит оптимальный вариант: намеренно строит систему доказательств на парадоксальных силлогизмах. Если революционный эксперимент в России провалился по всем историческим меркам, то может быть, к нему следует прилагать иные мерки – эстетические? Если русский опыт XIX, а отчасти и XX веков лишён рационального смысла и объяснения, то, может быть, цель заключается в нём самом – и тогда мы вправе довериться не изъяснительному, а сослагательному наклонению русской истории? «В русском языке перепутанность времён и нехорошая частица "бы", которую ни один уважающий себя язык не потерпел... бы» (I, 59-60).

Суждения Одинокоева строятся именно на прагматической разнице между рациональностью логики и оттенками модальных смыслов. Характерно, например, рассуждение о собственной гениальности: «В чём же заключается моя гениальность? <...> Гениален мой отказ от гениальности.

¹⁵³ Паперно, И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1996.

¹⁵⁴ Гумилёв, Л.Н. Поиски вымышленного царства. М., 2002.

¹⁵⁵ Уайт, Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002. С. 23. Курсив наш. – С.О.

Трагедия без грана трагического – это трагедия абсолютная. Так же – любовь. Ведь полное отсутствие любви – это высший тип любви. Так же – вера в Бога. Даже высокая вера в стенах монастыря – это уже гордыня. Нужно жить как все, не выделяя себя в стенах святости. Верить в Бога – это уже в него не верить. Нужно молчать и не думать об этом. Вас вынесет на берег смерти и так» (I, 59). Религиозный вопрос здесь решён «от противного»: через отказ от канона, путём логической оборачиваемости суждения, построения парадокса. Можно сказать, что это чисто апофатическое решение проблемы через её отрицание, заставляющее нас вспомнить о юродивости, карнавальности одиноковского мышления. Такое суждение словно зачёркивает собственный смысл, апеллирует к молчанию, путает читателя в логических противоречиях. Однако в том и заключается многозначность одиноковской фразы, что её можно понять и как бессмысленную, провокативную, и как преисполненную высшего значения. Базирующееся на отрицании теологическое замечание героя на самом деле оборачивается абсолютным утверждением: если о Боге, в апофатическом смысле, вообще ничего нельзя сказать, то о нём не следует и говорить, и это в полной мере согласуется с третьей заповедью: «Не произноси имени Господа Бога Твоего напрасно». Призыв к умолчанию, таким образом, является просто переформулированным религиозным канонам. Эта тенденция к уклонению от всякой апологетики, открытого вероисповедания и вероучения вообще характерна для XX столетия. Как заметил Витгенштейн, «чего нельзя сказать, о том не следует говорить» – и на этих словах мыслитель, действительно, закончил свой «Логико-философский трактат», чтобы потом почти на двадцать лет уйти в молчание.

Аналогичным образом герой «Бесконечного тупика» подходит к решению исторических парадоксов. Так, рассуждая о феномене масонства, Одиноков заключает: «Легенда о масонах ложна. Но её ложность истинна. И поэтому это правда» (I, 37). Это заключение кажется лишь пародийным перифразом классического логического суждения («Все люди смертны.

Сократ – человек. Поэтому Сократ смертен»). Проницательный читатель волен упрекнуть Одинокова в явной софистике. Между тем смысл этого высказывания вполне адекватен логике сократовского тезиса. Масоны действительно воспринимались и воспринимаются русским сознанием как полумифическое явление. Однако как раз к некритичному восприятию мифов русские всегда и были склонны, поэтому обтекаемые масонские формулировки оказались здесь как нельзя более подходящими для восприятия: «"Всемирный заговор", "тайное знание", "расовая борьба" и т.д. – всё это изломы, но изломы настоящие, истинные, человеческие. Естественные изломы человеческой психики. От этого нельзя уйти» (I, 37). Иначе говоря, ложность масонов истинна для русского человека своим иррациональным, духовным, полностью не осознаваемым смыслом. Слово «правда», венчающее заключение, конечно, неравнозначно слову «истина». Понятие истины относимо, скорее, к сфере идеала. Правда – это то, что прямо воплотилось в реальности, имеет зримые последствия. Но в этом и роковая черта русского менталитета: объекты идеальной сферы (в частности, литературы) наделяются реалистической «плотью», приводят «к удивительной свободе материализации всего чего угодно» (I, 22): «В России поводы становятся причинами. Откуда эта постоянная удачливость самых головокружительных авантюр – от постройки Петром I европейского флота до его потопления Лениным?» (I, 59). Ложь и правда сливаются в органическом соединении, обновляют форму сократовского тезиса, заставляют задуматься о глубинах логики.

Собственно художественный модус становится в «Бесконечном тупике» ускользающим: Одинокоев постоянно вторгается то в сферу абстрактных логических построений, то в область неопровержимо точных фактов. Впрочем, и здесь герой не позволяет читателю «поймать себя на слове»: «Я не историк и вовсе не собираюсь доказывать свою точку зрения. Я её лишь показываю. И вот, чтобы её показать, выявить, я остановлюсь пунктиром на биографиях нескольких людей. Людей-

перевёртышей, людей, которые "сами-собой" получиться не могли» (I, 16).

Приводимых же Одиноквым фактов истории оказывается настолько много и интерпретированы они так нестандартно, что это грозит существенной переменной взглядов воспитанного на обычной школьной программе читателя: «Если кого-нибудь поймать, привязать к стулу и день и ночь заунывно, нараспев читать "Бесконечный тупик" (прочеть весь), то после этого интеллектуальная невинность оперируемого будет непоправимо нарушена» (II, 794).

Одним из наиболее ярких примеров такого рода является выяснение возможного прототипа Беликова из чеховского «Человека в футляре». Одинокв рассказывает о публицисте рубежа веков М.О. Меньшикове, неприятности которого начались с того, что он стал изучать личность Вяземского: «Меньшиков, тогда толстовец, очень заинтересовался Вяземским и решил поехать в Серпуховской уезд, чтобы на месте поподробнее познакомиться с конечно благоговейными воспоминаниями о покойном. <...> Оказалось, что предтеча Толстого был "не столько опростившийся, сколько опустившийся помещик, отличавшийся при этом жестокостью и развратным поведением". Своим хамским поведением Меньшиков просто-напросто поставил себя за рамки русского культурного общества». В условиях абсолютной дискредитации Меньшиков обратился за помощью к Чехову: «Чехов в эту историю не стал лезть и, как всегда, умыл руки. <...> Вскоре был создан знаменитый "Человек в футляре". Надо знать Чехова с его гоголевской неспособностью к самостоятельному творчеству, к СОДЕРЖАТЕЛЬНОЙ фантазии (при исключительной способности к фантазии формы), чтобы понять, что весь этот рассказ вырос из Меньшикова, из чеховского ощущения Меньшикова. Так он и вошёл в русскую историю – человеком в футляре, трусливым, занудливым и аккуратным идиотом Беликовым. <...> А ведь, может быть, Меньшиков-то и был настоящим Чеховым? Тем ОБРАЗОМ Чехова, который

создавался около ста лет. И (от догадки всё замирает внутри) не был ли сам Антон Павлович Беликовым?» (I, 346-347).

Риторичность обращённых к читателю вопросов условна. Ответ на них у Одинокова уже готов, и за ним герой отсылает читателя к примечанию № 356, в котором приводит следующий отрывок из воспоминаний Бунина о Чехове: «Он, без пенсне, сидит в кабинете за письменным столом, не спеша, аккуратно записывает что-то. Потом встаёт, надевает пальто, шляпу, кожаные мелкие калоши, уходит куда-то, где стоит мышеловка. Возвращается, держа за кончик хвоста живую мышь, выходит на крыльцо, медленно проходит сад вплоть до ограды, за которой татарское кладбище на каменистом бугре. Осторожно бросает туда мышь и, внимательно оглядывая молодые деревца, идёт к скамеечке среди сада» (I, 376). Эта зарисовка настолько выразительна и неопровержима в своей документальности, что Одинокovu лишь остаётся по-беликовски резюмировать: «Как бы чего не вышло...»¹⁵⁶

Приводя такого рода доказательство, автор «бьёт» одновременно и по теории Бахтина, и по постмодернистской эстетике: располагая свидетельством современника следом за своим предположением, Галковский словно в насмешку над бахтинским «диалогом» и постмодернистской «интертекстуальностью» вместо ожидаемых «диалога» и «цитатной переключки» провоцирует литературный «скандал», а сам остаётся в стороне, под защитой бунинской цитаты, нарочито озабоченно и одновременно зловеще повторяя беликовскую фразу: «Как бы чего не вышло».

Идеи и приёмы такого рода повторяются, варьируются, ходят кругами – как будто затем, чтобы раз и навсегда «излечить» читателя от традиционных клише, привычных оборонительных мотивировок. При этом Галковский не чеканит понятия, не определяет их и не отделяет от других понятий, а

¹⁵⁶ Характерно, что близкая духу рассуждений Галковского трактовка Зошенко как реинкарнации Беликова вполне серьёзно разрабатывается А.К. Жолковским (см.: Жолковский, А.К. Михаил Зошенко: Поэтика недоверия. М., 2007).

пользуется их зыбкостью, размытостью, способностью незаметно переходить в другие понятия. Дело автора – волновать интеллектуальное поле мысли, пускать по нему беспокойные волны сомнения, которые неизвестно пристанут ли к твёрдому берегу доказательной концепции. Он не только убеждает, но прежде всего удивляет читателя, будит его мышление, остраивает идеи, показывая их неожиданно высветлившиеся смыслы: «Это всё фантастика. Тут важно передать *зыбкость почвы, оборачиваемость языка*. Это главное ощущение. А сами факты и их плоскостная интерпретация – *лишь орудие взлома*. <...> Открывающийся путь ведёт в две стороны истины объективной и субъективной. Эти пути должны в подсознании перекрещиваться, и всё же их два» (I, 46).

Стилистическую модель «Бесконечного тупика» можно уподобить голографическому изображению, ибо автор, «копаясь в себе», занимаясь самоанализом, произвольно, или даже оперируя интуитивно выбранными композиционно-речевыми средствами, «просвечивает» объект исследования, сводит воедино интеллектуальность мысли и выразительность художественной образности.

Проанализируем, например, следующее рассуждение о русском православии: «Русская православная тайна – невыразима, и эта невыразимость уютна, сладка. Божественна. Вот почему всё-таки русское мышление уютнее. Оно, конечно, ограничено. *Это маленькая улитка, переползающая лезвие бритвы – грань, отделяющую бытие от небытия*. (Улитки действительно обладают этой странной особенностью – переползают через вертикально поставленную бритву как ни в чём не бывало)» (II, 1137).

Предмет рассуждения в своей основе трансцендентен, неуловим рациональным сознанием, поэтому каждое из определений русской православной тайны становится всё более неопределённым в своей оценочности, всё более размытым, теряет чёткие грани. Слово «божественна», будучи наиболее эмоциональным и выразительным, одновременно ставит рассуждающего Одинокова на самый край абстрактной

метафизической пропасти. Однако мысль должна быть доведена до конца, причём эмоциональное переживание необходимо во всей полноте передать и читателю. И герой, балансируя между чистой метафизикой и конкретным представлением, цепляется за неприметное слово «ограниченно», которое далее вырастает в законченный образ маленькой улитки. Этот образ сохраняет амбивалентную напряжённость: лезвие бритвы метафорически оборачивается абстрактной гранью между онтологическими константами. Однако сама переползающая бритву улитка предстаёт перед взором читателя настолько ярко, что граница между абстрактным и реальным стирается. Образ изначально построен на принципе визуализации, причём обостряется здесь как зрение, так и осязание: читатель не только зримо представляет улитку, но, по-видимому, не может не вспомнить и чувство прикосновения тонкого лезвия бритвы.

Характерно, что при этом визуализация оказывается метафорой философствования в целом: «Философствование начинается со смеха Демокрита: ничего нет, а есть пустота и атомы. Это очень оптимистическая философия. Подозрительно оптимистическая. Пессимист – это хорошо информированный оптимист. *Поэтому Демокрит выколол себе глаза.* <...> Трагедия русского сознания в его рассыпанности. *Русский изначально имеет внутреннее зрение, но не понимает этого.* Соловьёв внешне, на людях, смеялся (его полемика с декадентами и т.д.), а внутренне, наедине с собой, плакал. И сам не понимал, что с ним происходит. Этот человек *испортил своё идеальное зрение немецкими очками*» (II, 1137-1138).

Обратим внимание: визуальный образ не просто отражает одну из описываемых реальностей (как реализм в его обыденном понимании), не просто сравнивает, уподобляет (как метафоризм), не просто отсылает от одной к другой посредством намёков, иносказаний (как символизм), но раскрывает их подлинную сопричастность, взаимопревращение, а следовательно, и особую достоверность. Как сказал бы Витгенштейн, «здесь мы *видим*, что значит достоверность. Не

просто что означает слово "достоверность", но и что *заклучено в ней самой*¹⁵⁷.

С каким же художественным методом соотносится эта многозначная достоверность? Принимая во внимание историко-культурный контекст, в котором создавалось произведение, а также следуя логике подавляющего большинства критических работ о «Бесконечном тупике», можно было бы сказать, что предложенный Галковским метод истолкования русской культуры есть не что иное, как её последовательная деконструкция, то есть явная постмодернистская интенция. Ведь именно постмодернизм постулирует в качестве концептуальной основы культурный плюрализм, релятивизм, принцип нон-селекции. Однако применительно к художественным особенностям «Бесконечного тупика» понятие постмодернизма нуждается в некотором уточнении.

Прежде всего, не следует путать утверждаемую постмодерном равновозможность точек зрения и утверждаемую нами стереоскопичность. Отличие здесь в первую очередь гносеологическое. Провозглашая равновозможное существование сколь угодно количества точек зрения на некий предмет, постмодернистская эстетика, по сути, не останавливается ни на одном из них, не фиксирует сколько-нибудь определённое содержание исходного предмета размышлений¹⁵⁸. Чем больше возможных вариантов решения

¹⁵⁷ Витгенштейн, Л. Философские исследования // Витгенштейн, Л. Философские работы. Ч. 1. М., 1994. С. 219. *Курсив наш.* – С.О. Ср. и мандельштамовские рассуждения в «Разговоре с Данте» (1933) о «кинетически раскалённом сравнении», которое «никогда не диктуется ниценой логической необходимостью».

¹⁵⁸ Ср. в этом отношении классические постструктуралистские статьи, в которых осуществлена именно такая стратегия равновероятных точек зрения на художественный текст – без фиксации его имманентного смысла: Жолковский, А.К. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») // Андрей Платонов. Мир творчества. / Ред.-сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. М., 1994. С. 373-396; Руднев, В.П. «Прочь отсюда!». Франц Кафка. «Отъезд»: Девять интерпретаций // Логос. 2002. №5-6. С. 5-25.

интеллектуальной задачи предлагается, тем дальше отдалается искомый смысл, тем более растерянным чувствует себя читатель перед ворохом предъявленных ему предположений. Стереоскопическая же поэтика изначально имеет в центре внимания познаваемый объект (в нашем случае – художественный текст), высвечивает его различными смыслами с разных сторон, чтобы увидеть всю возможную полноту смысла, открыть все затемнённые стороны, добиться органического *синтеза* знания, в котором своё место найдётся и интуитивному предположению, и рациональному доводу, и альтернативной версии – всему, что составляет объект знания в его потенциальной всесторонности. Идеал стереоскопической поэтики – не гносеологическая растерянность, как в постмодерне, а гносеологическая ясность.

Поэтому в данном случае вспоминаются не постмодернистские манифесты, а скорее лотмановское определение реализма, сформулированное учёным на основе анализа художественной природы «Евгения Онегина». По Лотману, реализм – это такое направление в искусстве, которое в отличие от предшествующих ему классицизма и романтизма, где точка зрения автора находилась соответственно внутри и вне текста, осуществляет в своих текстах *системную множественность точек зрения автора на текст*¹⁵⁹. Здесь, однако, возможен контраргумент, согласно которому определение Лотмана очень хорошо подходит не только к Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Достоевскому, но, в особенности, к текстам XX века, к «Петербургу» Белого, «Мелкому бесу» Сологуба, да и ко всей литературе европейского модернизма – Джойсу, Фолкнеру, Томасу Манну. Вот где на самом деле господствует стереоскопичность точек зрения. И коль скоро мы постоянно обращаем внимание на сложную цитатную технику «Бесконечного тупика», говорим о его метатекстуальной природе, нелинейной наррации, то не

¹⁵⁹ Лотман, Ю.М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Учёные записки Тартуского университета. 1966. № 184. С. 5-32.

справедливее ли будет склонить чашу методологических весов на сторону (пост)модернистской поэтики?

Для решения поставленного вопроса необходимо обратиться к исходным константам представленной нам модели мира. С одной стороны, уже центральный образ произведения заключает в себе некое глубокое противоречие между вечным движением и вечной неподвижностью, бешеной гонкой гоголевской тройки и тихой очарованностью лесковских странников. Но за внешней противоречивостью скрывается особая цельность – это цельность одного из главных мифов русского сознания, мифа о Москве-Третьем Риме, вечно находящемся под угрозой гибели и вечно возрождающегося. Этот миф, по словам Б.А. Успенского, наглядно демонстрирует органический синтез космологического и исторического восприятия отечественной истории: с одной стороны, налицо её цикличность (повторяемость Рима), с другой – линейность (за первым Римом следует второй, затем третий, а потом наступает конец истории и мира)¹⁶⁰.

Поэтому «Бесконечный тупик» – это, как ни парадоксально, очень цельный миф, но в цельности своей подсвечивающийся извечной русской фаталистичностью. Кажется, такое противоречие свойственно и русскому постмодернизму в целом: его разрушительный пафос определяется не карнавальным игрой, а христианской эсхатологией. Служа в западной культуре мерой условности, формой развлечения, в культуре отечественной постмодернизм стал самостоятельной формой рефлексии, то есть был воспринят *всерьёз*. Неслучайно один из главных постмодернистских манифестов носил характерное название «Поминки по советской литературе» – чем же можно было заканчивать историю словесности, родившейся за монастырскими стенами, как не сугубо христианским мрачным обрядом. Можно спорить о том, был ли постмодернизм вовремя заимствованным на

¹⁶⁰ Успенский, Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Учёные записки Тартуского университета. 1988. Вып. 831.

Западе явлением, или он органически присущ отечественной культуре. Любая из этих точек зрения не отменяет его главной характеристики – для русского литературного сознания постмодернизм является сущностным феноменом, содержательной категорией, формой литературоцентризма. Обратившись к русской культуре, постмодерн перенял характерную для неё двойственность, ожидание внезапных и резких перемен, готовность к предстоящей ломке мировоззрения, апокалипсические и эсхатологические ощущения – то есть, противоречия собственной природе, стал непоправимо серьёзен. Таков, к примеру, постмодернизм «Пушкинского дома», создававшегося в ситуации смерти оттепели и полемически отражающего процесс новой варваризации русской культуры. Неизбывно трагичен постмодернизм ерофеевской поэмы «Москва-Петушки», заканчивающейся ужасной смертью главного героя. Подчёркнуто серьёзны произведения позднего Сорокина («День опричника», «Сахарный Кремль») – они располагаются уже «по эту сторону реальности» и поэтому отчётливо сатиричны, а значит, преследуют вполне традиционную для отечественной словесности обличительную цель. Вот почему лотмановское определение так хорошо подходит и для реализма, и для постмодернизма: русский постмодерн постоянно поверяет себя реалистическими установками, помня о посюсторонней реальности.

Аналогичным образом и Галковский не абсолютизирует абсурдность истории, но обнаруживает в ней своеобразные законы возвратно-поступательного развития. Провоцируя интеллектуальный взрыв, писатель, тем не менее, не отрывается от прошлого, остаётся в истории и именно поэтому посвящает ей свои главные умственные усилия. Автор «Бесконечного тупика» остаётся трикстером своей эпохи, определившим её облик, но отчуждённым от нее. Так мифологические трикстеры зачинают историю, хаотически демифологизируя мир.

При этом миф «Бесконечного тупика» – это миф, опирающийся, конечно, не только на христианскую точку

зрения, но на целый спектр смысловых возможностей, модальностей бытия. В связи с этим уместно заметить, что классический художественный опыт часто включает в себе характерный приём либо значимой смены ракурса (остранение у Толстого), либо наличия взаимодополняющих ракурсов, точек зрения. В последнем случае можно вспомнить не только полифонию в романах Достоевского, но и стереофонию Солженицына – характеристику, введённую А.В. Урмановым для описания повествовательной организации «Красного Колеса». Обратим внимание, что исследователь определяет стереофонию как «нарративный принцип, позволяющий автору произведения при помощи "узлового" совмещения множества смежных "голосов" <...> создавать объёмную модель изображаемой исторической эпохи»¹⁶¹. При этом понятие стереофонии оказывается шире бахтинского термина, поскольку фиксирует равенство звучащих голосов, возможное совпадение точек зрения автора и персонажей – а это и придаёт художественной картине мира особую объёмность и многомерность. Конечно, модернистский нарратив организован совершенно иначе, там господствует не равенство и даже не взаимодополняемость голосов, а скорее их непрерывающаяся перебранка. Вспомним, к примеру, крайне неоднородный метрический рисунок поэмы «Двенадцать», для характеристики которого было введено специальное понятие «полиметрия», или «Петербург» Белого (прежде всего, тут характерна сама идея писать прозу стихами), или фолкнеровский «Шум и ярость» (художественная идеология которого определяется уже самим названием), или произведения Кафки, герои которого будто вообще не слышат друг друга.

Модернизм (вслед за типологически родственным ему романтизмом) подразделял реальность на «низшую» и «высшую», «мнимую» и «подлинную», приготовляя тем самым восстание этой «низшей» реальности и последующее торжество плоского реализма. В этом смысле художественный мир

¹⁶¹ Урманов, А.В. Творчество Александра Солженицына: Учебное пособие. М., 2003. С. 308; курсив наш. – С.О.

«Бесконечного тупика» чужд модернизму, поскольку предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, служебной, к другой, подлинной. Это поэтика *многомерной* реальности во всей широте её возможностей. Привилегии уничтожены. При этом слова устремляются к пределу культурной всеотзывчивости, многозначности, укореняются в глубинах языковой памяти. Поэтому не следует исключать, что некоторым образ улитки из проанализированного примера напомнит, к примеру, образ режиссёра, разрезающего глаз женщине, из фильма Бунюэля «Андалузский пёс». И это сближение будет очень символичным, ибо речь не только о визуальном и ином сходстве. В обоих случаях перед нами не просто самоценный сюрреалистический приём, а, скорее, декламация, смысл которой в следующем: для того чтобы *увидеть* так, как я, режиссёр, художник, вижу реальность, нужно резко изменить зрение, может быть, убрать его совсем (случай Бунюэля) или кардинальным образом изменить ракурс (случай Галковского). Таким образом, за метафорой кроется способ творческого видения, говорения. Так Эдип, Демокрит ослепили себя, чтобы лучше видеть. Читатель же должен преодолеть и внешнюю наглядность, *увидеть* за ней мысль.

Можно возразить, что сама форма «Бесконечного тупика» демонстративно порывает с традиционным канонам, в ней, подобно розановскому «Уединённому», происходит «разложение» литературы. Однако степень «каноничности» художественной формы – вопрос, во многом обусловленный исторической дистанцией. Характерный пример – классическое произведение русского реализма «Война и мир». Нам трудно в полной мере оценить необычность этой книги; между тем современникам Толстого это произведение казалось чудовищным не только по размерам, но и по бессовестному искажению исторических фактов. Так, известно возмущение князя Вяземского по поводу сцены, где император Александр I бросает с балконы бисквиты в бушующую в экстазе толпу

(Вяземский писал, что Александра I можно обвинять в чём угодно, но только не в отсутствии вкуса и воспитания).

Разумеется, представления о художественном методе изменялись сообразно усложнению представлений о самой реальности – в такой взаимообусловленности и заключается логика искусства. В начале XX века Эйнштейн доказал теорию относительности, а Гёдель в двух теоремах о неполноте обосновал принципиальную невозможность доказательства какого-либо постулата в рамках той системы понятий, где этот постулат сформулирован. Это означало, в частности, что субъект не может полностью отразить себя в качестве объекта. Какой же объект в таких гносеологически жёстких условиях может быть назван описанным художественно убедительно? По-видимому, тот, который описан в стереоскопическом ракурсе, с учётом взаимодополняющих точек зрения, не отрицающих, а поддерживающих смысловую ценность друг друга.

Сам Галковский вполне понимает специфику своих выводов: «Благодаря релятивности восприятия мне уютно и легко в фантазмагорическом гуле начала века. Убийство Меньшикова – мог ли думать об этом Чехов? Ленин в январе 17 года и в апреле – какой скачок! А для меня это естественно, понятно. *Фантастика реальности совпадает с фантастичностью моей личности и при наложении превращается в обыденность, в лёгкий и понятный быт*» (II, 688). По мнению героя «Бесконечного тупика», такой тип смыслопорождения и составляет сущность философии в целом: «Что такое философия? <...> философия есть мышление, направленное на "рассмотрение", а не на "решение". <...> Неприятное слово "эклектизм" звучит почти как ругательство, но на самом деле это высший тип философствования. <...> Эклектик "знает всему цену", то есть ощущает себя сопричастным определённой системе ценностей. Это даёт ему возможность "оценивать" каждое новое культурное явление, соотносить его с неким абсолютом» (II, 923, 925).

Образ мира в «Бесконечном тупике» характеризуется целостностью, многомерностью, хотя и внутренней напряжённостью. При этом ход событий в большом мире непосредственно влияет на судьбу главного героя, определяет драматизм его существования: «Я очень культурный человек. А наша культура бесчеловечна. Умом я понимаю всю её глупость, но всё равно живу в ней. <...> Я всегда всё понимал с полуслова и всерьёз. Всегда слушался, да не формально, а по сути. Очень наивно. Шизофреническое, бессмысленное ханжество стало моей сутью. Я это всё всерьёз воспринял. Я максимально советский человек, и именно советский человек определённой эпохи. Мне сказали: надень пиджачок и иди. И я пошёл, пошёл. По горам, по болотам и пустыням. В пиджаке, с портфелем в руке и "Комсомольской правдой" в кармане» (I, 582).

Как видим, автор «Бесконечного тупика» не отвергает и реалистический принцип типичности, хотя значительно его преобразовывает: идея социального детерминизма здесь модернизируется благодаря мифопоэтике, символическим аналогиям и специфическому одиноковскому гротеску. Одиноков самоопределяется в нестабильных, постоянно меняющихся условиях жизни. Как в мифе об инициации, он идёт навстречу испытаниям. Но, в отличие от мифа, герой всегда их преодолевает, причём не для того, чтобы стать частью рода, а в своих личных интересах. Он индивидуалист, одиночка. Он похож на блудного сына притчи, только никогда не вернётся назад, в лоно традиции: «В моей жизни *нет цели* – следовательно, она легко наполняется *смыслом*. <...> Но облегчения нет. *Момент осмысления совпадает с зарождением очередной догадки*. Не есть ли тут более глубокий, более коварный смысл?» (II, 1033). Мысль Одинокова неостановима в своей плавной текучести. Поэтому высказанное М.Н. Эпштейном замечание о «Бесконечном тупике» как о романе-трактате¹⁶² может быть подвергнуто сомнению. Трактат является не эстетическим, а познавательным событием: фигура

¹⁶² Эпштейн, М.Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 107.

героя, даже потенциального, здесь отсутствует в силу самой природы явления. Трактат как научное сочинение не имеет автора-«творца», но – только ответственного за его текст сочинителя, не сотворяющего новую реальность, а лишь постигающего реальность данную¹⁶³. Мышление же Одинокова – это свободное, во многом интуитивное, *художественное* мышлепорождение, а не догматическая учёность, основанная на вере в авторитеты. Мысль в «Бесконечном тупике» действительно совершает стройный путь логической самоорганизации, подчиняет себя закону причинно-следственных связей, но лишь для того, чтобы в кульминационный момент читательского прозрения обрушиться в профанацию, уничтожение, самоуничтожение смысла.

Однако задача Галковского – не только в принципиально соблюдаемой позиции инакомыслящего, не только в критике социальных и культурно-исторических систем. Напротив, автор «Бесконечного тупика» скорее предлагает *альтернативные* способы постановки и решения проблем, альтернативные сочетания понятий, которые невозможны в рамках определённой дисциплины. Вспомним, что и в основе процесса жанровой деканонизации лежит переход от эйдетического типа сознания, постулировавшего необходимость наличия замкнутых моделей отображения действительности, к *модальному* типу, который на первый план выдвинул условие расширения диапазона творческой воли, не ограничивающейся рамками определённых жанровых систем. Здесь возможен контраргумент, в соответствии с которым постмодернизм, в рамках которого работает Галковский, по определению более свободен в средствах отображения реальности по сравнению со строгим научным дискурсом. На это можно возразить, что о большей важности правильно поставленных вопросов по

¹⁶³ Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою // Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 24-25.

сравнению с ответами писал ещё Лотман¹⁶⁴. Современная гуманитаристика, преодолевшая как схематизм структурализма, так и плюрализм постмодернизма, делает аналогичный шаг к пониманию гуманитарного знания как знания по природе своей вероятностного, свободного в смыслопорождении, изначально заключающего в себе богатый потенциал *модальностей*¹⁶⁵.

Мышление Галковского изначально находится на некоем наддисциплинарном уровне, в том числе и по отношению к философии. Конечно, его рассуждения не проходят по разряду настоящей философии, предполагающей строгую определённую каждого термина и точно оговоренную их связь в системе развивающихся понятий. Строго говоря, автор «Бесконечного тупика» может быть назван не столько философом, сколько *мыслителем*, ведь дискурс произведения опирается не столько на определённые в своём значении термины, не на максимальную заданность, предсказуемость, сколько на расплывающиеся, ускользающие мыслеобразы, полутермины-полуметафоры, значение которых гораздо менее вероятно и определимо, чем в языке философии, хотя и более дискретно, чем в собственно художественном творчестве. И всё же «Бесконечный тупик» – это произведение, относящееся не к философскому, а к художественному дискурсу. Принципиальное отличие здесь заключается в самой форме изображения «истории идеи». Если в философском трактате экспликация и разворачивание идеи всецело подчинены форме выражения абстрактной мысли, то в «Бесконечном тупике» раскрытие идеи отображается человеческим характером (Одинок), его судьбой, его конкретными экзистенциальными переживаниями и размышлениями. Чтобы понять специфику

¹⁶⁴ См.: Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.

¹⁶⁵ См., например: Проективный философский словарь. Новые термины и понятия // Под редакцией Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. СПб., 2003; Эпштейн, М.Н. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб., 2001; Эпштейн, М.Н. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004.

такой «пограничной» формы, можно вспомнить творчество Ницше – первую переходную ступень между «чистой» литературой и «чистой» философией. Ницше первым стал рассматривать идею как своеобразную коммуникативную ситуацию, например, в «Так говорил Заратустра» идеи («старые ценности», «новые ценности», «вечное возвращение», «сверхчеловек», «последний человек») – это конкретные встречи, диалог с вещами и людьми Заратустры.

Но неверно сводить художественное начало «Бесконечного тупика» лишь к романной форме воплощения. Главное в романе – это создание особой, замкнутой в себе, вымышленной действительности, которая бы вбирала современность, но в претворённом виде, отгораживая её от подлинной, вовне текущей действительности. В «Бесконечном тупике» же «незавершённое настоящее» сначала вторглось внутрь эстетически завершённой реальности мифа, чтобы потом разомкнуть её и вывести не только в вымышленную романную действительность, но – в сам незавершённый мир вокруг литературы. Роман у Галковского окончательно избавляется от иллюзионистских остатков мифологического восприятия, преодолевает одержимость вымышленными фикциями и открывается навстречу многомерной, стереоскопичной, открытой многообразию возможностей действительности.

Поэтому постмодернизм «Бесконечного тупика», как и всякая форма русского постмодернизма, специфичен, поскольку противоречит сам себе. Дискурс Галковского проходит через длинный ряд чужих текстов, каждый из которых задается как симулякр, однако этим в конце концов и провоцируется выход за пределы симулятивной текстуальной сферы – «в жизнь». Интеллектуальные поиски повествователя развёртываются в сюжет со снятием условных культурных покровов, имеющих вид «ложных» текстов (например, тексты Ленина). Конечная же цель такого движения – обнаружение «последней истины», и она вполне согласуется с традиционными установками русского литературного сознания.

В этом отношении показательна занимаемая Галковским позиция последовательного маргинала. Западный постмодернист, по определению, не может иметь врагов или быть чьим-то врагом, поскольку он ничему не противостоит и ни с чем не отождествляется, он легко присваивает себе любой стиль и легко отчуждает свою собственную речь в виде цитаты. Галковскому же выпала куда большая честь – быть «всеобщим врагом»: и советской власти, и русского народа, и классики, и гуманизма, и священных традиций, и «прогрессивного», и «реакционного» человечества. Такое положение объясняется, видимо, тем, что русский постмодернизм по своей природе ориентирован не столько на эстетическое, сколько на этическое измерение. Неслучайно поэтому, что и прототекст русского постмодерна – «Прогулки с Пушкиным» Синявского-Терца – был воспринят как провокация и советской, и эмигрантской, а отчасти о постсоветской Россией. При этом симптоматична, например, известная оценка Романом Гулем поведения Терца как «хамского» – такая характеристика уместна именно для этически плохого поступка. Впрочем, не менее показательна и заявка самого Синявского о том, что «Прогулки...» – это продолжение его последнего слова на суде, а смысл последнего слова «состоял в том, что искусство никому не служит, что искусство независимо, искусство свободно»¹⁶⁶. Этика (пафос ответного слова) неразрывно соединилась с эстетикой (содержание этого ответа), обозначив парадоксальность отечественного постмодерна уже на его раннем этапе.

Теперь, когда обозначена парадоксальность русского постмодернизма, читатель может вернуться к разбору высказываний о масонах или русском православии и задаться вопросом: правомерно ли расценивать подобные интеллектуальные трюки Галковского как формы постмодернистской деконструкции? Здесь, однако, нужно выяснить, что такое деконструкция в её изначальном понимании. Для ответа на этот вопрос обратимся к конкретным

¹⁶⁶ Синявский, А., Розанова, М. Беседа с Дж. Глэдом // Глэд, Дж. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М., 1991. С. 185.

примерам деконструктивистского анализа. Рассмотрим, к примеру, интеллектуальный сюжет текста Деррида «Фармацевтика Платона». В этом разборе философ критически относится к текстам Платона, в частности к его комментарию в конце «Федра» по поводу письма и слова «фармакон». В греческом языке оно имеет прямо противоположные значения – и «лекарство», и «яд», то есть в платоновском тексте оно в равной степени значит, что умение писать и укрепляет память, и ослабляет её. Таким образом, понятие «фармакон» включает в себе смыслы, выделяемые обеими спорящими сторонами. Отсюда, по Деррида, неразрешимое противоречие языка: «pharmakon» содержит весь спектр значений, он амбивалентен и образует ту середину, в которой противоположные значения могут обращаться и перетекать друг в друга. Подобная нераздельность противоположных смыслов одного понятия тонко проанализирована Деррида в работе «Призраки Маркса» на примере первой фразы «Коммунистического манифеста»: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма». По мнению Деррида, коммунизм не является ни живым (как когда-то верили), ни мёртвым (как считают сейчас). Вместо этого противопоставления есть неразрешимость, то есть призрак. В этой же работе философ проводит виртуозный филологический анализ различных французских переводов знаменитой шекспировской формулы «the time is out of joint», когда смысл действительно рассеивается в свете «многосмыслия» слова.

О чём здесь, строго говоря, идёт речь? Речь идёт о неоднозначности, свойственной любому языку и известной поэтам с момента возникновения литературы. Аналогичным образом, рассмотренный нами тип философствования Галковского имеет давно существующую, возникшую задолго до Деррида и всей постструктуралистской терминологии, более близкую и содержательно адекватную аналогию – *эссеистический модус мышления*. Сама неоднозначная сложность, многомерность опыта целостного духовного созидания русской культуры интенционально органична именно эссе, в основе которого не жанровая предзаданность, но – синтез

разнообразных художественных форм, целесообразность которых определяется исключительно самосознанием мыслящей личности. Приводившиеся выше примеры смысловых парадоксов, апофатических заключений, соединений в одном мыслеобразе житейского, образного и понятийного, абстрактного и зримо явленного кажутся слишком пёстрыми и хаотичными даже для деканоничной романной поэтики, но они удобно укладываются в извилистое русло эссеистического жанра, художественная идентичность которого и создаётся преодолением антиномий, соединением художественного и философского, житейского и понятийного¹⁶⁷.

Как кажется, именно эссеистической природой можно объяснить сущность метамифологии «Бесконечного тупика». Структуру произведения не опосредует какой-то определённый национальный миф, как это обычно происходит в литературе XX века: структуру «Улисса» Джойса опосредует гомеровский миф, «Волшебной горы» Манна – миф о Тангейзере, «Приговора» Кафки – библейская мифология. Если бы Галковский подчинил повествование определённой сюжетной линии из какого-либо мифа, тогда бы он, по всей видимости, должен был отказаться от такого композиционного решения, как примечания к основному тексту, ибо логика мифа, так или иначе, определяла бы последовательность, линейность повествования. Между тем в основу модели мира положена главнейшая функция собственно мифологии – её *синтезирующая* интенция. Мифологический синтез распался с концом эпохи синкретизма, но в наиболее адекватной форме воплотился именно в эссе: «Эссе родилось из сочетания плохой, бессистемной философии, плохой, отрывочной беллетристики, плохого, неоткровенного дневника – и вдруг оказалось, что именно в своей неродовитости этот жанр необычайно хорош и гибок. <...> на самом деле эссе устремляется к тому единству

¹⁶⁷ Об органичной взаимосвязи вероятностной философии и эссеизма как типа художественного мышления см. в: Эпштейн, М.Н. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб., 2001. С. 240-242.

жизни, мысли и образа, которое изначально, в синкретической форме, укоренялось в мифе. <...> Эссеизм – область творческого сознания, столь же всеобъемлющая, стоящая над теми течениями, которые в неё вливаются, как и мифология, из которой все они истекли. <...> Эссеизм – мифология, основанная на авторстве»¹⁶⁸.

Стремление к минимализации текстового пространства, выбор примечания как главной композиционной единицы также логичнее рассматривать не как разрушение романной поэтики, но как становление поэтики эссеистичной, для которой лаконичная форма выражения мысли как раз и является наиболее адекватной. Такая композиция отвечает самой логике авторского мышления: Галковский не растягивает интересующую его идею в прокрустовом ложе романного сюжета, не беспокоится о том, чтобы подкреплять её сюжетными условностями и художественными мотивировками – он, напротив, стремится к минимализации, ему хватает и небольшого текстового плацдарма для того, чтобы заронить зерно пришедшей в голову мысли, а при необходимости продолжить её в следующих примечаниях. Ярко сверкающих находок, стоит впасть автору в повествовательную манеру, хватило бы на целое исследование – но именно в их незаконченности, смысловой незавершимости и заключается смысл философствования Галковского. То, что не складывается в традиционную форму «романа», обладает своей, более высокой степенью сложности. По известному выражению Шкловского, нет правды о цветах, есть наука ботаника. Нельзя написать единственную историю любого сколько-нибудь сложного феномена; можно из суммы простых фактов и предложенных ранее подходов прийти к более или менее когерентному индивидуальному видению, причём именно когерентность, а не нечто объективное, станет одним из важнейших критериев истинности воссозданной картины. Образующаяся в итоге смесь разнообразных незаконченностей

¹⁶⁸ Эпштейн, М.Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 374, 375, 376.

внезапно даёт обозреть ту область целого, которая решительно ускользнула бы от жанров более определённых, имеющих свой идеал совершенства (дневник, исповедь, роман) и в силу этого страдающих известной ограниченностью. Между тем текст «Бесконечного тупика» органично принимает в своё лоно и бытийную достоверность дневника, и тональность исповеди, и мыслительную обобщённость философского дискурса, и образную конкретность и сюжетность романа¹⁶⁹. Стоит Галковскому увлечься логикой рассуждения, диалектикой – и текст начинает напоминать отрывок из философского романа; стоит обрести полную откровенность – и перед нами исповедь; стоит впасть в повествовательную манеру – и проступает собственно романский план. Но произведение только тогда сохраняет художественное равновесие, когда непрерывно, из примечания в примечание, пересекает жанровые конвенции, сохраняя лишь сбивчивую интонацию эссеистического развёртывания мысли.

В этом смысле автор «Бесконечного тупика» – тот новый архивариус, который, по известному выражению Делёза о Фуко, прибудет в город и заново изучит слежавшиеся бумаги архивов. Галковский – это не столько «русский Деррида», сколько «русский Фуко», выполняющий сходную «археологическую» работу эпистемологических реконструкций, чья модель русской истории не менее провокативна и удивительна, чем концепции французского мыслителя. Широта же его замысла в том, что «Бесконечный тупик» – это произведение, в котором не только окончательный выбор той или иной точки зрения предвосхищён и заранее спародирован, но и сама постмодернистская позиция

¹⁶⁹ Характерно в этом отношении замечание критика П. Кузнецова о синтезирующей природе «Бесконечного тупика»: «Возможно, одним из немногих сочинений 90-х годов, в котором соединилась оборванная традиция и драматическая современность, философия и литература, религиозные искания и нигилизм постмодерна, стал "Бесконечный тупик" Д. Галковского, одиноко возвышающийся над другими сочинениями подобного типа» (Кузнецов, П. Русский Феникс, или Что такое философия в России // Звезда. 2001. № 5. С. 220).

является объектом пародирования «второго порядка», о чём ярко свидетельствуют помещенные в конце книги квазирецензии.

Таким образом, эссеистическое начало предстаёт как наиболее широкое и всеобъемлющее по отношению к жанровой логике «Бесконечного тупика». Но эта логика всё же определяется идеей синтеза, органично включает всю совокупность миромоделирующих интенций. Кроме того, и эссеистичность как художественное направление тоже не является историко-культурной данностью – оно в полной мере сформировалось только на фоне романной эстетики, хотя и переросло её¹⁷⁰. В полном соответствии с глобальными историко-литературными закономерностями художественная идентичность «Бесконечного тупика» также возникает на пересечении романного и эссеистического жанровых начал; учитывая же существующую между ними иерархичность, верно будет остановиться на следующем решении: *в жанровом отношении произведение Галковского представляет собой роман с ярко выраженным эссеистическим началом*. Романная поэтика закладывает основные миромоделирующие константы, создаёт исходную основу, которая затем принимает в себя эссеистическую доминанту, аналитически расщепляющую имеющуюся художественную целостность и одновременно включающую её в целостность более высокого синтетического порядка.

¹⁷⁰ О логике развития эссеистического дискурса см.: Эпштейн, М.Н. Законы свободного жанра: эссеистика и эссеизм в культуре нового времени // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 140-141.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Намеченный интерпретативный очерк художественного мира Галковского, конечно, далёк от полноты и окончательности. Открытыми остаются увлекательнейшие вопросы как содержательного, так и формального порядка. Как новое прочтение соотносится с несомненно адекватными аспектами традиционных трактовок литературной ситуации конца XX века и места писателя в ней? В какой мере они являются взаимно переводимыми, и если нет, то сколь значительно объяснительное приращение, обеспечиваемое новой интерпретацией? И, наконец, каковы перспективы применения изложенной точки зрения к обширной сфере русского постмодерна и идеологии русской литературы как таковой?

Последний вопрос кажется особенно насущным. «Бесконечный тупик» замечателен тем, что, создавая своё произведение в период, манифестирующий гибель русской литературы, его автор не только не присоединился к общим деконструирующим тенденциям, но на более высоком уровне дал иной, своеобразный анализ русской культуры, показал новые художественные и концептуальные возможности мышления об отечественной словесности. Замысел этого произведения и его воплощение напрямую обусловлены самим ходом развития русской культуры, связаны с ней крепкими типологическими и контекстуальными нитями: чем пристальней вглядываешься в текстовую ткань Галковского, тем очевиднее становится, что его отношения с литературными предшественниками повторяют устойчивые сюжетные ситуации отечественной, а зачастую и мировой литературы. В связи с этим первостепенной важностью должен обладать ответ на вопрос, в какой мере появление столь провокативной концепции отечественной культуры обусловлено развитием самой русской литературы, как через это произведение «проговариваются» отечественная словесность и национальное самосознание.

Но и проблема русского постмодернизма в данном случае не снимается, напротив, предстаёт в качественно новом аспекте. Специфика «Бесконечного тупика» как произведения постмодернистского заключается в его коварной амбивалентности. В известном смысле это произведение, в котором «есть всё», в том числе и весь необходимый набор для постмодернистских штудий: метатекстуальность, вольная игра с симулякрами, коллаж, тотальная цитатность. Тем не менее использование традиционных приёмов в «Бесконечном тупике» специфично. Дискурс Галковского проходит через длинный ряд чужих текстов, каждый из которых задается как симулякр, однако этим, в конце концов, и провоцируется выход за пределы симулятивной текстуальной сферы – «в жизнь». Поэтому интеллектуальные поиски повествователя развёртываются в сюжет со снятием условных культурных покровов, имеющих вид «ложных» текстов (например, творчество Льва Толстого). Конечная же цель такого движения – обнаружение «последней истины», и она вполне согласуется с традиционными установками русского литературного сознания.

В этом отношении характерным феноменом оказывается пресловутая маргинальность Галковского. Она имеет две причины. Первая связана с социально-культурными условиями, сопровождавшими написание и публикации «Бесконечного тупика». Вторая располагается в сфере художественных мотивировок произведения. «Бесконечный тупик» – это метатекст, его автор и рассказчик принципиально занимают внеположную позицию. Такой взгляд со стороны, по мысли Галковского, – необходимое условие для преобразования русской литературы из лжепророческой в истинную; тем самым позиция маргинала, юридивого оказывается стратегией присвоения русской словесности, овладения ей. Чем маргинальнее заявления Галковского, тем большей властью над литературой он обладает. По существу, речь идет о переосмыслении позиции нравственного пророка, учителя, столь характерной для отечественной словесности.

Тем самым на примере «Бесконечного тупика» можно наблюдать, что русский постмодернизм вовсе не собирается отказываться от позиции эстетической власти, более того, в его пространстве не происходит и характерного для западного варианта примирения крайностей. Наоборот, только в контрасте, в споре, в конфликте выявляется искомый смысл. Обращаясь к русской культуре, постмодерн перенял характерную для неё двойственность, ожидание внезапных и резких перемен, готовность к предстоящей ломке мировоззрения, апокалиптические и эсхатологические ощущения. Поэтому отечественный постмодерн характеризуется парадоксальной с общепринятой точки зрения чертой – он подчёркнуто серьёзен, тяготеет к канону. Таков постмодернизм Битова, Вен. Ерофеева, Сорокина. Аналогичным образом и «Бесконечный тупик» – это произведение, в котором не только окончательный выбор той или иной точки зрения предвосхищён и заранее спародирован, но и сама постмодернистская позиция является объектом пародирования «второго порядка».

Кажется, именно поэтому вопрос о самом существовании русского постмодерна столь полемичен. Постмодернизм как игра, развлечение глубоко чужд монастырской русской культуре, но он был воспринят ею как самостоятельная форма рефлексии. Самоотожествление отечественного сознания с постмодерном повлекло парадоксальную трагичность последнего, что можно наблюдать на примере «Бесконечного тупика».

Итак, объективная сложность поэтики произведения Галковского, выявившаяся в ходе исследования, свидетельствует о неоднозначности, неоднородности такого художественного направления, как русский постмодернизм, побуждает иначе поставить вопрос о характере его эстетики, его хронологических рамках и историко-культурной соразмерности. Для разработки этой проблемы, – кажется, по-прежнему настоящей, – изучение дискурса Галковского предоставляет нетривиальные возможности, лишь отчасти реализованные в закрываемой читателем книге.

Научное издание

Сергей Павлович Оробий

«Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского:
структура, идеология, контекст

План университета 2010 г.

Лицензия ЛР № 040326 от 19 декабря 1997 г.

Подписано к печати	Формат бумаги 60x 84 1/16
Бумага тип. N1	уч.-изд. л. 8,49
Тираж 100 экз.	Заказ №

Издательство Благовещенского государственного
педагогического университета

Типография Благовещенского гос.пед. университета
675000, Амурская обл., г.Благовещенск, Ленина, 104.