



*Сергей Орбий*

**ДМИТРИЙ ГАЛКОВСКИЙ  
КАК ЗЕРКАЛО РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ:  
СМЕНА РАКУРСА**

Предполагая разнообразные ракурсы изучения, феномен русской интеллигенции представляет особый интерес для интерпретации истории отечественной культуры в целом. Это определяется особым статусом данного феномена как объекта исследования: своеобразие интеллигенции состоит в единстве предмета рефлексии и рефлексивности как таковой. Причём предмет рефлексии и органическая способность к ней не только обуславливают друг друга, но и принципиально совпадают в целостном явлении. Кроме того, глубинная суть русской интеллигенции, получившая сравнительно недавно систематическое объяснение (преимущественно в конце XIX-XX веков), нераздельно связана со всей тысячелетней историей русской культуры. Тем самым разговор о русской интеллигенции оказывается разговором о смысле всей культуры России как целого.

Закономерно, что осмысление этого феномена всегда подразумевало жёсткую обусловленность конкретно-историческими условиями, определённым идеологическим контекстом. Особую же остроту вопрос об интеллигенции приобрёл в постсоветскую эпоху: формулируя итоги вековой истории, деятели культуры, разумеется, не смогли обойти вниманием одну из её важнейших дефиниций. Формулируя же свои заключения в условиях открывшейся интеллектуальной независимости, они оказались весьма свободны в выражаемых оценках. Кажется, литература постсоветского десятилетия поставила перед собой задачу зафиксировать наступление заключительного этапа этого явления: Виктор Ерофеев, назвавший один из сборников своей прозы “Страшный суд”, недвусмысленно объявил о “поминках” по советской (а в перспективе — и по всей русской) литературе; близкий ему по эстетическим убеждениям Владимир Сорокин в своих произведениях заявил не только о духовном, но и о физическом разложении отечественной словесности. Однако попытки зрелого, целостного осмысления русской интеллигенции остаются интеллектуальной утопией как для читателей, так и, по-видимому, для самих авторов.

Тем ценнее выглядят отдельные опыты такого рода, тем актуальнее представляется непредвзятое внимание к ним. К их числу можно отнести “Бесконечный тупик” Д.Е. Галковского — произведение, представляющее собой один

из самых масштабных в литературе последних десятилетий охват ключевых проблем русской культуры.

“Бесконечный тупик” создавался Галковским в **1985-1988** годах. Судьба этого произведения сложна. Завершив его в период крушения советской идеологии, когда открыто в легальной печати звучали имена самых разных по степени таланта и зрелости мышления авторов, писатель намеренно дистанцировался от общего историко-литературного процесса, хотя позднее исследователи определили место его книги именно в ряду зарождающегося отечественного постмодерна. Объём “Бесконечного тупика” и разноплановость его художественно-философской идеологии предопределили особенности публикации и характер восприятия произведения широким читателем. “Бесконечный тупик” фрагментарно публиковался в **1993-1994** годах в самых различных по идеологической направленности периодических изданиях (“Новый мир”, “Наш современник”, “Континент”, “Смена”, “Литературная газета”, “Независимая газета”, “Логос”, “Москва” и др.). При этом каждый журнал, пользуясь идейно-тематической широтой произведения, заимствовал наиболее подходящие в конъюнктурном отношении отрывки, что не могло не сказаться на специфике восприятия произведения. Отдельное издание “Бесконечного тупика” было выпущено в **1997** году издательством “Самиздат” в количестве пятисот экземпляров и осталось почти незамеченным для широкого читателя. В результате произведение обрело славу типичного постмодернистского палимпсеста, именно так оно априорно понимается подавляющим большинством современных критиков и исследователей.

Несмотря на значительный резонанс, вызванный журнальными публикациями **1992-1994** гг., объектом системного анализа сложная культурфилософская концепция Галковского до настоящего времени не становилась. Между тем “Бесконечный тупик” оригинален не только по форме (произведение строится как система примечаний нескольких порядков к небольшому тексту, посвящённому философу Розанову), но и по содержанию: в числе основного корпуса идей – размышления, связанные с особенностями русского общественного сознания, русской литературы, отечественной культуры в целом.

“Я, Одинокое, должен выступить в виде квинтэссенции национальной идеи, выразить её с максимальной интенсивностью и ясностью”, – так заявляет о своей главной цели герой произведения Одинокое, *альтер эго* писателя (I, 228)<sup>1</sup>. В основе же национального сознания, по Галковскому, лежит иррациональное стремление к бегству от мира-хаоса и поиск спасения в трансцендировании жизни. Писатель обращает внимание на незрелость, инфантилизм русского общества: “Гениальные дети – это и есть лучшее название для русских. Гениальные дети и тупые, злые, оглушающе бездарные взрослые. <...> 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 коллективном бессознательном привело к появлению представления о Святой Руси – мистической спасительнице челове-

<sup>1</sup> 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 принадлежит нам. – С.О.

чества. При этом, располагаясь на стыке двух типов культур, русское сознание переняло у Востока идею отрицания реального мира, а у Запада – 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 проговариванию своего самосознания. Наиболее совершенной формой самовыражения становится русская литература XIX века, заменившая ещё только начавшую складываться философию. В ней сильнейшим образом преломляется религиозная традиция с её культом Бога как высшей правды, идеей Соборности, проповедническим пафосом: “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. При этом была окончательно разрушена объективная причинно-следственная связь: русская словесность начала управлять реальными событиями. “Если бы Достоевского, – пишет Галковский, – расстреляли в 1849 году, то он бы не написал «Бесов». Но тогда, может быть, не было бы в русской действительности и самих бесов” (I, 49).

Итак, зёрна революционных идей упали в благодатную почву эсхатологических 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. При этом был окончательно перекрыт канал переключения отрицательной психической энергии, каковым на протяжении веков для русского общества оставалось православие: “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”, – замечает Одинокоев (I, 327-328).

Тема идеологической слепоты русских сопрягается автором “Бесконечного тупика” с проблемой воспитания общественного сознания. Характерны размышления Галковского о русских университетах: “Главная задача высших элитарных учебных заведений – это социализация молодёжи, и прежде всего той её части, которая политически активна, то есть задействована в системе власти. <...> В России система образования была механически перенесена с Запада, но без некоего специального учебного курса, ведущегося по ненаписанным учебникам. (А пожалуй, и по написанным, но не для всех.) В результате университет превратился в опасную игрушку. <...> Либо русской интеллигенцией управляли вредительски, либо слишком грубо, хаотично, то есть слишком мало приводных ремней и рычагов, слишком их схема элементарна. <...> В любом случае тут проявилась социальная неталантливость русского народа” (II: 708-709).

Противовесом социалистическому мифу является рационализация коллективного бессознательного, увеличивающийся над ним контроль разума, фор-

мирование 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 Одинокова таким “каналом” становится создаваемый им “Бесконечный тупик” — активация творческих сил бессознательного, усложнение собственного “я”.

Чрезвычайно характерен центральный образ этого произведения, зримо воплощающий в себе модель отечественной истории, какой мыслит её сам Галковский. Заглавный хронотоп фиксирует сугубо национальную характеристику: оксюморонность образа заставляет вспомнить знаменательные названия некоторых эпохальных произведений отечественной словесности: “Мёртвые души”, «“Отцы и дети”, “Преступление и наказание”, “Война и мир”, “Былое и думы”». Они словно аккумулируют тот внутренне противоречивый, амбивалентный потенциал культурной памяти, который в опосредованной художественной форме воплощён в этих произведениях. “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”, — констатирует Галковский (II, 1178). В этих словах передано одно из главных противоречий отечественной культуры — одновременное соединение в ней центробежных и центростремительных начал, вечного развития и вечной повторяемости. Это противоречие было заложено после Крещения Руси, когда языческое мироощущение соединилось с христианским. Обретя историческое движение, истоки и смысл христианской истории, осознание своего исторического места в мире, русская культура в то же время не изжила языческих представлений об извечной повторяемости, цикличности времени. Характерный пример — концепция Москвы как третьего Рима, наглядно демонстрирующая, по словам Б.А. Успенского, органический синтез космологического и исторического восприятия истории в древнерусской культуре: с одной стороны, налицо цикличность истории (повторяемость Рима), с другой — линейность (за первым Римом следует второй, затем третий, а потом наступает конец истории и мира)<sup>2</sup>. В конце XX столетия “новый Филофей” — Дмитрий Галковский — предложил другой ёмкий образ для воплощения этой национальной коллизии.

Разветвляясь на множество сюжетных линий, образуя сложный тематический контрапункт, художественная идеология “Бесконечного тупика” организуется вокруг устойчивых мотивных комплексов. Один из них представлен размышлениями о Чехове, который для Галковского является подлинным воплощением национального сознания. Рассуждения о создателе «Вишнёвого сада» как выразителе чаяний русской интеллигенции оказываются, однако, весьма своеобразными.

Следует заметить, что сам выбор Чехова в качестве объекта размышлений уже показателен — в литературе XX века эта фигура 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,

<sup>2</sup> Успенский Б.А. История и семиотика // Успенский Б.А. Избранные труды: В 2 т. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. — М., 1994, С. 38-39.

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. Эпштейн<sup>3</sup>. В чём же секрет писательской «скромности» Чехова? Как замечает Вик. Ерофеев, “его тайна в том, что он всех устраивал. Он 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”<sup>4</sup>.

Замечания Галковского во многом близки цитированным высказываниям: “При сложившейся вокруг имени Чехова обстановке писать об этом человеке это значит унижать собственное достоинство. Это неприлично. Всё, Чехов уже «сделан». 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). При этом “оптика” аналитического взгляда писателя 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. Так, 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 прекраснотворения Достоевского, от каторги спас. <...> Чехов обижался, а ему бы отца боготворить. История с «Безотцовщиной» показывает, что Чехов многого набил бы себе в жизни синяков и шишек, если бы не отцовская «наука». <...> Объективно «Безотцовщина» 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 участии великого литературного предшественника, и неожиданная значимость фигуры отца, и посыл к новому восприятию названия, и, наконец, переакцентировка всей творческой биографии писателя. Между творчеством и жизнью обнаруживается расплывчатый зазор, некая недоуплощённость, скрытая потенциальность судьбы писателя.

“Несопротивляемость” чеховской мысли становится общим лейтмотивом соответствующих фрагментов “Бесконечного тупика”. Смысловый зазор между Чеховым-художником и Чеховым-мыслителем при более пристальном всматривании начинает всё более расширяться. Галковский замечает: “«Чехов-

<sup>3</sup> Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. — М.: Высшая школа, 2006, С. 505.

<sup>4</sup> 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.

мыслитель» мелок и не существует. <...> Собственно все «умные мысли» Чехова это подобранные где-нибудь изречения (подобранные чаще всего из немецко-французской популярной литературы в пересказе Суворина), вложенные «на авось» в уста того или иного героя и тщательно потом заглушенные, демонстративно «неавторские». 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).

Тем самым классик повисает в безвоздушном пространстве идеологической неопределённости. Комментируя одну из самохарактеристик Чехова (“Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист”), автор “Бесконечного тупика” констатирует: “Это элементарная, но для своего времени довольно необычная и удачно найденная Чеховым заглушка, оставляющая 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 успешных-чернышевских и сергеенок-короленок. <...> В результате творчество Чехова носит сумеречный, медитативный характер” (II, 839-840).

Мысль о роковой неустойчивости писателя на грани двух эпох рассматривается Галковским сквозь особую символику даты 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 «невовремя». <...> 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).

Характерно, что Галковский отрицает подлинную интеллигентность Чехова метафорически, через акцентирование его “квази-идеологичности”. Вот, например, как описывается смерть Чехова: “Чехову стало плохо. Он сказал: «Ихь штэрбе». Потом по-русски: «Давно я не пил шампанского». Выпил бокал, отвернулся к стенке и умер. Книппер сидела в комнате одна и молчала. Мохнатая набоковская бабочка залетела в окно из XX века. Вдруг в потолок выстрелила пробка из недопитой бутылки. Дорн беспокоился: «Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну». Роль Ирины Николаевны играла Книппер” (I, 168). Будучи воспринято остранённым аналитическим взглядом, это событие получает довольно неожиданную трактовку. Реальный жизненный эпизод подсвечивается отражённым светом финала чеховской же “Чайки”: метафорический “выстрел” пробки повторяет реальный выстрел Треплева и

невольно провоцирует сопоставление с театральным планом — отличие лишь в том, что в последнем случае все герои присутствуют на сцене (“роль Ирины Николаевны играла Книппер”), и некого ввести в заблуждение словами о разбитой склянке с эфиром. Эта метафорическая цепочка подводит читателя к решающей мысли: не повторил ли Чехов судьбу вымышленного им же литературного героя? Автор “Бесконечного тупика” знает ответ, хотя вряд ли внесит ясность в эту метафизику судьбы-сюжета: “Чехов или ничего не понимал в жизни, или понимал всё. Возможно, эта проблема не имеет смысла — просто Чехов русский и соответствовал своему русскому миру. Был ему микрокосмичен” (I, 168). Наложение литературного плана на реальные события, характерное совпадение символов и знаков для художественного мышления XIX века может показаться ещё слишком смелым. Но недаром в окно комнаты, где умер Чехов, неожиданно залетает “мохнатая набоковская бабочка”, ещё не пойманная будущим любителем энтомологии и литературных аллюзий.

Такой “ракурс” не является новым в отечественной словесности. С эстетической точки зрения русскую литературу начал рассматривать отнюдь не Синявский-Терц, хотя он действительно одним из первых применил этот подход как основополагающий (“На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвёл переполох”). Вытеснением этического начала и преобладанием эстетического характеризуется уже литература серебряного века. Как ни странно, одним из первых представителей этой новой парадигмы может считаться именно реалист Чехов, в своих произведениях открыто высмеивавший незыблемые ценности прошедшего столетия, к примеру, фигуру учителя (от зловещного Беликова уже недалеко до сумасшедшего Передонова из декадентского “Мелкого беса”), или пресловутого маленького человека (“Смерть чиновника”, “Толстый и тонкий”). В этом отношении кажутся неслучайными, к примеру, размышления героя “Скучной истории”, профессора Николая Степановича, которому прошедшая жизнь кажется *прекрасной позицией*, которой не хватает только финала.

Однако и собственно эстетический подход в “Бесконечном тупике” дискредитируется. Характерны, например, такие замечания по поводу чеховского облика: “Вообще <...> чеховское пенсне, чеховская борода, чеховская трость — но ведь это стандартные черточки конца XIX века. Что же тут чеховского? Чехов был просто «как все». Если это и чеховские черты, то как раз своей безликостью, абстрактностью. Чехов это русский, потерявший своё лицо” (II, 918). Здесь “разоблачается” не главная, но важная часть интеллигентского облика — представление о нём, сложившееся у потомков.

Таким образом, полемически отталкиваясь от ключевых идеологических контекстов и на этой полемике формируя прагматику своего произведения, Галковский в то же время не принимает ни один из них. Значит ли это, что его произведение, являющееся типичным воплощением русского интеллигентского сознания, лежит вне традиционных для этой сферы контекстов? Чем объясняется тот факт, что, несмотря на всю нестандартность авторского замысла, “Бесконечный тупик” оказывается маргинальным явлением даже в разнородном корпусе текстов 1980-1990 гг.?

Как известно, немаловажным условием существования культуры является лежащая в её основе система норм и запретов<sup>5</sup>. Значимо не только “светлое поле” культурного сознания, но и табуированная его часть, точнее — те конкретно-исторические условия, которые вырабатывают определённые критерии приемлемости культурных фактов. Привилегии меняются, но необходимость запрета-умолчания остаётся всегда. В этом и парадокс маргинальности: будучи актуальной для всех эпох, она именно в силу социокультурной изменчивости никогда не имеет единой меры, всегда наполняется новым содержанием.

В случае же с Галковским сомнительное литературное звание сопровождает его и в переломный период конца 1980-х годов, и в неопределённые 1990-е, и даже во вполне либеральные 2000-е (симптоматично именуемые “нулевыми”) годы. В чём причина такого постоянства читательского восприятия? Во многом она заключается в самой художественной концепции “Бесконечного тупика”. Произведение Галковского — роман-комментарий, метароман, но объектом его описания является не отдельный художественный текст, а Текст русской культуры в целом. В “Бесконечном тупике” русская литература вглядывается сама в себя и самой себе вынуждена адресовать “проклятые” вопросы, которые ранее через своих персонажей адресовала читателям, воспитывая в них интеллигентов. Поэтому ключевым хронотопом произведения является бесконечный тупик: подобно тому, как направленные друг на друга зеркала отражают обоюдную пустоту, вглядывающаяся сама в себя отечественная словесность размыкается в бесконечный ряд всё новых и новых рассуждений, постепенно приобретая мифологические черты: “Увы! Россия — бумажная страна. Что написано — то есть, а чего не написано — того нет. Суть русской истории — переделывание реальности. <...> Тут и моя локальная трагедия. Сам я человек, живое существо, но оцениваться и существовать в бесконечно родном мире моей родины могу лишь как литературный персонаж. Моё определение, фиксация в литературном мире будет зависеть от идеального замысла русской истории” (1:1070).

Русской литературе и до “Бесконечного тупика” был известен метароман: от “Евгения Онегина” Пушкина до “Дара” Набокова. Однако эти жанровые предшественники вполне укладывались в русло литературоцентричной парадигмы. Некоторым исключением является, вероятно, лишь “Дар”, четвёртая глава которого даже эмигрантским издателям 1930-х годов показалась настолько вызывающей, что была исключена из первой публикации романа. “Бесконечный тупик” же целиком выдержан в стилистике знаменитой четвёртой главы, место Чернышевского в художественном пространстве произведения последовательно занимают все классики отечественной словесности: “Пушкин и Гоголь, Достоевский и Толстой, Соловьёв и Федотов — ласковые вы мои, миленькие, — вы-то и создали этот мир: тёмный, издевательский, душный и безнадёжный. 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” (1: 989).

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Ассиметрия и диалог // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. — Таллин, 1992, С. 49-50.



Предъявлять столь радикальные претензии всей русской культуре может лишь тот, кто отстранился от привычной точки зрения, освободился от власти клишированных представлений: “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»” (1: 910). За этим суждением встаёт чрезвычайно характерный образ — образ Ивана-дурака, юродивого. 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 её<sup>6</sup>. Так и в “Бесконечном тупике”: чтобы вырваться из мифологической идеологии, нужно не опровергать её “не-идеологией” (таковой не существует), а противопоставить ей другую, свою, вывернутую наизнанку.

Но поскольку культура — это система запретов и табу, которая противится дискредитирующим её разоблачениям, постольку и “Бесконечный тупик”, по-видимому, всегда будет оставаться маргинальным текстом отечественной культуры. Ведь, в отличие от иных более или менее успешных маргиналов, его автор покушается не на текущую политическую ситуацию (как Лимонов), не на целостность советского “большого стиля” (как Сорокин), но на сам литературоцентризм как смысловую опору русской интеллигенции. Это свойство определило классическую русскую литературу, по-своему воплотилось в соцреалистическом каноне и, по всей видимости, пережило интеллектуальный раскол 1990-х годов. Включить в сферу русской мысли “Бесконечный тупик” — значит признать, что для неё возможны и качественно другие формы рефлексии, иные культурные парадигмы, иной “центризм”. Но сама интеллигенция в наименьшей степени склонна подрывать собственные основы, летаргический сон её традиции крепок. Дело, по-видимому, за новыми формами гуманитарного знания, которые бы пересмотрели литературный контекст и, в соответствии с законами историко-культурной диалектики, установили актуальное “соотношение сил”, переместили прежде маргинальные тексты в “светлое поле” интеллектуального сознания.

Кто-то должен разбудить эту царевну-несмеяну.

---

<sup>6</sup> См.: *Пропт В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) // *Пропт В.Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. — М., 1976.