

заключает: «Эта работа Репина стала новым явлением в живописи: жаровое произведение приобрело монументальный характер, став обобщающим изображением современной жизни, не только раскрывающим противоречия действительности, но и утверждающим положительную силу общества – народ. Пластическая мощь и широта живописи картины были в то время новаторством» [1, с. 37].

В дополнение к ученому коллективу сотрудников БСЭ у нас есть и свое «новаторство». «Бурлаки на Волге» отчасти были навеяны стихотворением Тютчева, которого Репин любил и высоко ценил за поэтические опусы, зримо напомиравшие ему пейзажные зарисовки. Символично также и то, что картина была завершена в год смерти Тютчева (1873 г.) [9].

В этой статье мы не претендуем на то, чтобы исчерпать все многообразие нюансов лирики Тютчева, возникающих при изучении взаимосвязей между русской классической литературой и видами искусств. Основное здесь – неуклонное, хотя и различно понимаемое, вариативно трактуемое стремление к жизненной правде, пробивавшее себе путь в литературе и в искусстве, несмотря на

бесспорно ограничительные и сковывающие рамки отдельных направлений и стилей.

1. Большая Советская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – Т. 22.
2. Дмитриева Н. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962.
3. Зерчанинов А.А., Райхин Д.Я. Русская литература. Учебник для IX класса средней школы. – М.: Просвещение, 1959. – С. 32-34.
4. Мейлах Б.С. Творчество Ф.И. Тютчева // Вопросы литературы. – 1964. – № 3. – С. 5-6.
5. Мерзляков А.Ф. Стихотворения. – Ч. 1. – М.: Художественная литература, 1967. – С. 239-247.
6. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 10 т. – Т. IX. – М.: Художественная литература, 1950.
7. Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. – М.: Изд-во АН СССР, 1962.
8. Письмо Ф.И. Тютчева И.С. Гагарину от 7/19 июля 1836 года // Стихотворения. Письма. – М.: Просвещение, 1957.
9. Репин И. Статьи и материалы (художественное творчество): В 2 т. – Т. 1. – М.: Л.: Наука, 1948.
10. Третий съезд Союза писателей СССР. Стенографический отчет. – М.: Политиздат, 1959.
11. Тютчев Ф.И. Сочинения в 2-х т. – Т. 1. – М.: Правда, 1980.
12. Федоров-Давыдов А.А. Аркадий Александрович Рылов. – М.: Наука, 1959.

С.П. Оробий

МЕТАНАРРАТИВ В.В. НАБОКОВА И «БЕСКОНЕЧНЫЙ ТУПИК» Д.Е. ГАЛКОВСКОГО: МЕХАНИЗМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

The article is devoted to the problem of influence of metanarrative of V.V. Nabokov on the D.E. Galkovsky's novel the "Endless deadlock" (1985-1988). The mechanism of literary succession is shown to go back not only to intertextuality's diction, as noted in criticism, but to an entire tradition of formal theory of V.B. Shklovsky as well as to tradition of visual style, which has centuries-old evolution.

Для русского модернистского и постмодернистского сознания фигура Набокова имеет особый статус невидимого, но оказывающего прямое литературное влияние, внутренне близкого духовного учителя.

На формирование именно такого понимания есть целый ряд причин. Прежде всего необходимо помнить, что отечественный модернизм созрел в недрах советского дискурса и напрямую испытывал влияние культурного герметизма. В этих условиях творчество Набокова воплощало в себе квинтэссенцию запрещенной литературы, распространявшейся в «самиздате». Немалую роль сыграло и представление о личности самого писателя, складывавшееся у читателей на протяжении многих лет. О Набокове знали, что он – эмигрант, сын одного из лидеров кадетской партии, адепт «чистого искусства», надменный одиночка, язвительный мемуарист, увековечивший в своих произведениях исчезающую в советском сознании дореволюционную культуру, яростно нападавший на социально ангажированную литературу и тоталитарный режим, покусившийся на «святую» фигуру Чернышевского.

Все эти черты, в некоторых случаях намеренно гиперболизировавшиеся, формировали объемное представление о «запретном плоде» русской литературы. Наконец, произведения Набокова, выполненные в самобытной художественной манере, задавали высокую планку для будущих поколений.

Такое наивно-претенциозное восприятие, наделение статусом несомненного предшественника отечественного модернизма уравнивалось позицией самого Набокова. Его похвалы удостоился лишь Саша Соколов, чья «Школа для дураков» была названа классиком «обаятельной, трагической и трогательной книгой». Более того, со-

знание парадигмальных для означенного направления текстов могло происходить вообще без знания творчества Набокова, как это было в случае с «Пушкинским Домом» А. Битова.

Тем не менее литературный дискурс 1990-х гг. в значительной степени формировался «под знаком Набокова». Это касается как откровенных мистификаций, таких как «Труды Феогнида» (1996) А. Пурина, А. Машевского, К. Кобринина, «Жизнь коротка» (1988) С. Довлатова, так и вполне самостоятельных в художественном отношении, но не лишенных флера утонченной стилизации произведений, среди которых «Казус Кукоцкого» (1999) Л. Улицкой, рассказы Т. Толстой.

В настоящей работе мы рассмотрим степень влияния «набоковского Текста» на одно из самых характерных, но в то же время и наиболее необычных произведений 1990-х гг. – роман-комментарий Д. Галковского «Бесконечный тупик» (1985-1988).

Следует заметить, что в данном случае типичный для литературоведческого дискурса вопрос о писательском влиянии опосредован достаточно неоднозначной культурно-философской концепцией автора произведения. Набоков – один из двух писателей на всей планете, которого Галковский признает и к которому относится «всерьез». Второй, вернее, первый и по хронологии, и по значимости – В.В. Розанов, отсюда и сакраментальный идеологический плюрализм «Бесконечного тупика», сослуживший произведению недобрую славу.

Притягательность для Галковского фигуры Набокова обусловлена, на первый взгляд, уже названными общими причинами: «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 все равно, как если бы в 1917 умер Пушкин» (II, 683) (Здесь и далее текст «Бесконечного тупика» приводится по изданию [2]. В круглых скобках после каждой цитаты римскими цифрами обозначен том, арабскими – страницы. Курсив принадлежит нам. – С.О.). Вместе с тем авторская логика, расположившая Набокова за Розановым, дает понять, что дискурс этого писателя оказывается и некой завершающей точкой развития художественного сознания самого Галковского: «Набоков, наиболее совершенный русский писатель, законченный писатель...» (I, 207). Как увидим далее, эта идея законченности, завершенности найдет в контекстуальном поле «Бесконечного тупика» весьма своеобразное отражение.

Если рассматривать роман в интересующем нас ас-

пекте, обращает на себя внимание *намеренная артикулированность набоковского нарратива*. При этом речь идет не только о неких закономерностях поэтики Набокова, но и о конкретных его произведениях. 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), причем каждый фрагмент комментария пронумерован (у Галковского, однако, изъята комментируемая часть, благодаря чему книга интригует вдвойне). Главный герой «Бесконечного тупика» Одинокоев замечает характерную близость форм набоковского произведения русскому сознанию: «Хотя «Бледный огонь» англоязычное произведение, но *ирония национального рока сделала саму структуру этой вещи гротескно русской*. <...> Вымысливается целая страна. <...> И все как безумный комментарий к поэме. В такой системе отсчета и русская история может обернуться фантазмагорическим «комментарием» к «Онегину» (I, 269).

Еще более близким «Бесконечному тупику», причем 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 // Одинокоев), создающий произведение о литературном кумире (Чернышевский // Розанов); при этом и композиция произведения перекликается с исходным текстом (в «Даре» это не осуществленный до конца замысел романа Чернышевского «Повести в повести», в «Бесконечном тупике» – поздние тексты Розанова). Деятельность обоих героев происходит в гущенной атмосфере споров, откликов, рецензий, разных точек зрения, и в этом они повторяют модели поведения своих кумиров.

Эволюции героев оказываются параллельными эволюции русской литературы, причем параллельные линии развития не только пересекаются, но и 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 неопределенностью повествовательного начала: рассказ ведет автобиографически Одинокоев, хотя ясно, что реальный Дмитрий Евгеньевич Галковский разделяет высказывания своего героя.

Здесь, однако, необходимо сделать принципиальное замечание. Все отмеченные нами с такой легкостью факты интертекстуальной зависимости Галковского от Набокова возможны по той причине, что на эти совпадения указывает сам герой «Бесконечного тупика». Приведем высказывание Одинокоева полностью в силу принципиальной значимости содержания: «Кто я по сравнению с Набоковым, с Годуновым-Чердынцевым? – «Годунов-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» (I, 574).

Здесь намеренно четко обозначены все последовательно контрастирующие элементы сюжетов Годунова-Чердынцева и Одинокоева, поэтому идущее далее признание

Одинокоева кажется вполне очевидным: «И все же сходство по миллионлетней прямой. Я в «Даре» люблю свою несбытующуюся жизнь, прекрасную, удивительную сказку-быль. Но *извне все дешифруется как озорная карикатура на «Дар»*. Один из слоев пародийного пространства «Бесконечного тупика» ориентирован именно на это произведение Набокова» (II, 574-575).

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

Чтобы ответить на этот вопрос, сосредоточим внимание на способе организации художественного пространства «Бесконечного тупика». Произведение строится как система примечаний нескольких порядков к не основному тексту. Выглядит это в виде фрагментов объемом, как правило, не более страницы: фрагменты текста автора (рассказчика) 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. И так далее до бесконечности – отсюда и название текста. Ведущий принцип построения произведения – интертекстуальный.

Необходимо, однако, в полной мере понять суть этого приема. Особенность интертекстуальной техники «Бесконечного тупика», помимо беспрецедентного в своем объеме 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 определенного зазора, дистанции между литературным текстом и реальным миром, между искусством и жизнью. Однако выявление этой дистанции возможно только в том случае, если читательское сознание разграничивает текст и реальность.

Не так обстоят дела в русской литературе, все восприятие которой, по мысли Галковского, основывается именно на слепой вере в писательский гений. Эта идея наглядно демонстрируется автором при анализе философского наследия В.С. Соловьева: «Можно идти европейским путем. Например, выписать все критические высказывания о Соловьеве, найти общее в этих высказываниях у всех авторов, а потом аккуратно показать, что философ с такими ошибками не может претендовать на роль выдающегося мыслителя. Уже это было бы достаточно убедительно. Для англичанина, француза, немца. Но русский вбил себе в голову: была Интуиция. Ему вбили. Надо выбить. *Логикой тут не возьмешь. Надо «ошибиться»*. Но *ошибиться так, чтобы эта ошибка вышибла ошибку предыдущую, чтобы чисто субъективный и иррациональный поток слов вызвал поток восторженный и вывел русское «я» из бомбоубежища «объективности»*. А тут уж «я» это само оглянется (насколько я знаю русских), оглянется: а был ли мальчик?» (I, 612).

Чтобы преодолеть интуитивную пристрастность русского сознания, Галковский устраивает «короткое замыкание» интертекстов, приводит читателя в состояние культурного шока, тем самым не давая ему возможности ассимилировать предпринятый эксперимент конвенциями традиционной литературы. Смысловое расширение происходит, во-первых, благодаря трансформации клишированных историко-литературных штампов (ср.: «Вся русская литература вышла из Пушкина, но вывел ее Гоголь» – I, 137). Во-вторых, нестандартность интерпретаций Галковского определяется совмещением не совместимых на первый взгляд явлений. Ср., например, следующую сентенцию из «Бесконечного тупика», посвященную «Мастеру и Маргарите»: «Булгаков, может быть, вершина русской литературы. *На нем оборвалась литература внутри России. И на чем? На Главном Вопросе: Пилат и Христос*. Пилат Булгакова – это русский большой ум, разоча-

рованный в мире и фатально связанный с темой Христа» (II, 943). Ключевой эпизод «иершалаимского» плана романа (а равно и фаталистического плана всей русской литературы) подсвечивается неожиданной конкретно-исторической реальностью – допросом, что придает произведению новое смысловое измерение.

Пресловутая парадоксальность Галковского рождена той свободой интерпретации, которую дает сама русская литература. Вспомним, что один из источников интертекстуальности – *теория анаграмм* де Соссюра [10]. В своей статье об анаграммах знаменитый лингвист показал, что древнейшие сакральные индийские тексты – гимны «Риг-веды» – 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 О.М. Фрейденберг, пародируется только то, что живо и свято [8, с. 496–497]). 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 произведение, брал на себя роль не только автора текста, но и его интерпретатора, тем самым в некотором смысле сводя на нет усилия будущих исследователей. Одинокое замечает: «...Набоков покинул бедное русское мышление. За что? Ведь так хочется подумать, помыслить. Хоть немножко. Но набоковщина грубо отнимает у нас саму возможность этого. <...> В результате получается, что контакт с Набоковым вообще невозможен. <...> Просто не о чем говорить. Прочел, молча поклонился и «отваливая 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 которым возникающий текст обладает статусом прочтения. Создавая свои тексты, Набоков размыкал их художественные пространства не только в мир реальной действительности, но и в пространство многочисленных проекций, тем самым *моделируя* мир, посредством текста сводя его к *управляемому* в интерпретации формату. Не случайно эпиграф 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 эпиграф 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, приговоренный к смерти, пишет дневник, перерастающий в текст романа; в «Отчаянии» (1936) коммерсант ведет записки о замысле и осуществлении произведения (хотя фактически речь идет об убийстве); в «Даре» авторский текст в конце романа перерастает в еще не созданный текст главного героя. Показательно замечание М. Медарич, что «жанровая модель у Сирина могла бы быть определена как тип подчеркнуто *артистической прозы*» (курсив наш – С.О.) [5, с. 465]. Кажется, что эту оценку можно распространить на все 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 свое чистое жанровое выражение в «Других берегах» (1954). Ретроспектива воспоминаний Гумберта строит сюжет «Лолиты» (1967). Схожую роль, как представляется, играют в романах Набокова и кинематографические приемы, использование которых размывает грани между очевидностью реальности и вымысла. В 30-40-е гг. кинематограф, надо думать, воспринимался зрителями, в том числе и Набоковым, еще чисто семиотически, чему есть прямые свидетельства в произведениях: в «Машеньке» Ганин с трудом узнает себя на экране, в «Камере обскуре» (1933) Магда видит на экране своего окарикатуренного двойника, в «Bend Sinister» (1947) ребенок смотрит с экрана на отца и не узнает его: реальный ребенок в это время уже мертв, 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/не-сфокусированного зрения). Чисто кинематографический прием уменьшения/увеличения вещей очень значим и в автобиографии Набокова.

Эта писательская техника служит, как представляется, одной цели: она особым образом «остраняет» художественный мир произведения (В. Александров пользуется выражением «потусторонность Набокова», которое, как кажется, близко выражению «остраненность Набокова» [1, с. 375–394]), уводит его от власти читательского произвола, зато целиком подчиняет власти демиурга-автора. Искусство, по Набокову, – это всегда уловка, метаморфоза, а не факт, не мертвая модель: прямолинейная попытка «зафиксировать жизнь» дает в итоге мертвое тело, как в «Камере обскуре», «Отчаянии», «Лолите».

Здесь, вероятно, правомерно обозначить очевидное сходство с теорией остранения Шкловского. Сравнивая эти два художественных метода, можно опереться на статью Ходасевича «О Сирине», где основной темой сириновского творчества названа «жизнь приема». 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, можно думать, не осталась незамеченной Набоковым (Ср. описание О. Роненом сотрудничества-соперничества Набокова и Шкловского как «обыгрывания образов литературных приемов, описанных Шкловским» в набоковской прозе [7, с. 168–169]). С другой стороны, как показал А. Ханзен-Леви в книге «Русский формализм», принцип «сдвига», «остранения», деавтоматизации восприятия или «обнажения приема» 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.

В свете возникающих модернистских рецепций, а также с учетом того проблемного поля, которое очерчивается Галковским, представляет интерес возможность проследить и вероятный культурный диалог Набокова с Розановым не только в границах художественного мира «Бесконечного тупика», но и за его пределами. Эта проблема, однако, получает по-набоковски «ускользающее» реше-

ние. Насколько известно, она освещена лишь А. Эткин-дом, причем 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» [9, с. 398-399]. Имеются свидетельства и о прямых благожелательных высказываниях Набокова о Розанове, высказанных в ходе лекций американским студентам [9, с. 395].

Вернемся 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 еще недостаточно сотворен. А у Набокова – *завершение русского слова, седьмой день творения*» (I, 206). Характерно сделанное Одиноким сравнение: «Набоков, наиболее совершенный русский писатель, законченный писатель, уже окончательно и вполне онтологически *выступает для своих персонажей Богом*» (I, 207).

Таким образом, Набоков внеходим, потусторонен читательскому сознанию. Одиноким, 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 принимаемой пародии на набоковский стиль, заостряет внимание именно на набоковской «остраненности», возводит ее в метод. В художественном мире «Бесконечного тупика» отсутствует смысловое пространство, располагающее к пародии, поскольку само произведение предельно отрефлексовано 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» Зоценко: «Это открыло возможность совсем иных типов понимания своей жизни. Я увидел совсем иной ритм своей жизни, лишь *маскируемый микроскопическим дрожанием* сиюминутного уровня» (I, 726).

Конечно, оптико-мнемонические акценты последнего высказывания не могут не напомнить о визуальной технике Набокова: не зря герой «Бесконечного тупика» воспринимает ритм жизни не слухом (как это предполагает сама природа ритма), а зрением; «микроскопическое дрожание сиюминутного уровня» также с большой степенью вероятности может быть признано варьированием мотива особой оптической зоркости Набокова-писателя. В «Бесконечном тупике» принцип оптического, визуального вос-

приятия реальности вообще играет существенную роль, причем сопутствующие такому процессу восприятия преломляющие иллюзии и оптические эффекты наполняются подлинно философским смыслом. Проанализируем, например, следующее рассуждение о русском православии: «Русская православная тайна – невыразима, и эта невыразимость уютна, сладка. Божественна. Вот почему все-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 чем не бывало)» (II, 1137).

Предмет рассуждения в своей основе трансцендентен, не уловим рациональным сознанием, поэтому каждое из определений русской православной тайны становится все более неопределенным в своей оценочности, все более размытым, теряет четкие грани. И герой, балансируя между чистой метафизикой и конкретным представлением, цепляется за не приметное слово «ограниченно», которое далее вырастает в законченный образ маленькой улитки. Этот образ сохраняет амбивалентную напряженность: лезвие бритвы метафорически оборачивается абстрактной гранью между онтологическими константами. Однако сама переползающая бритву улитка предстает перед взором читателя настолько ярко, что граница между абстрактным и реальным стирается. Образ изначально построен на принципе *визуализации*, причем 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.

Визуализация оказывается необходимым компонентом метафоры 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*. Соловьев 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 свое идеальное зрение немецкими очками*» (II, 1137-1138).

Поэтому не следует исключать, что некоторым читателям образ улитки напомнит образ режиссера, разрезающего глаз женщине, из фильма Бунюэля «Андалузский пес». И это сближение будет очень символическим, ибо речь не только о визуальном и ином сходстве. В обоих случаях перед нами не просто самоценный сюрреалистический прием, а, скорее, декламация, смысл которой в следующем: для того чтобы *увидеть* так, как я, режиссер, 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 тоже должен преодолеть внешнюю наглядность, *увидеть* за ней мысль. Объемность образного слова получает здесь прямое воплощение: автор «Бесконечного тупика» *доказывает, показывая*.

Этот путь сопряжен художественной технике Набокова. Отличие в том, что визуализация Набокова чаще всего понимается в чисто эстетическом, нередко – в намеренно эстетизирующемся художественном смысле, у Галковского же на первом месте – философский план. Однако это лишь самый общий, доминантный принцип разграничения, ведь художественная оптика Набокова имеет в конечном счете миромоделирующий смысл, это *философия* художественного видения.