

арт — это искусство, провоцирующее и автора, и зрителя на совершение некоего экзистенциального выбора. Это нечто большее, чем только искусство, — это образ жизни, смысл которой состоит в стремлении быть актуальным.

Но актуальность может быть различной: решая насущные проблемы сегодняшнего дня, она может выходить к истокам человеческого бытия, а может ограничиваться внешним, сиюминутным, поверхностным его планом. В случае с «контемпорари» мы, скорее всего, имеем дело с актуальностью второго рода. Это искусство не продуцирует никаких принципиально новых идей, все его новации ограничиваются областью формы. А интерес к нему сродни интересу такого рода: «А ну-ка, посмотрим, что он там сейчас отчебучит!». Никакое качественно новое явление за «контемпорари» не стоит: те же плюрализм, отход от Абсолюта, релятивность, чуточку приправленные и приперченные атмосферой программного нигилизма и заимствованного у искусства авангарда скандала. (О. Кулик скажет в одном из своих интервью: «Для меня конфликт высокого и низкого просто не существует» [Монастырский: 33]). За новым словом скрывается столь хорошо нам известный и уже изрядно поднадоевший постмодернизм, давно утративший свою былую популярность и мимикрирующий теперь с целью оживления ее в какие-то новые формы, не меняющий, по существу, своего содержания. Больной, похоже, скорее жив, чем мертв, и жизнь без Абсолюта продолжается.

ЛИТЕРАТУРА

1. Немиров М. А. С. Тер-Оганян: Жизнь, Судьба и контемпорари арт. М., 1999.
2. Осмоловский А. Как было и как будет? // Художественный журнал. № 25.
3. Сальников В. Производство искусства и автор в 90-е годы // Художественный журнал. № 25.
4. Базилева И. Как нам обустроить российское искусство // Художественный журнал. № 25.
5. Монастырский Андрей. О взаимоотношениях между культурой и цивилизацией // Художественный журнал. № 39.

Наталья Петровна Дворцова

«МЕЖЛОКАЛЬНАЯ КОНТРАБАНДА»: «СИБИРСКАЯ» ВЕРСИЯ CONTEMPORARY ART

В статье предпринята попытка интерпретации «Межлокальной контрабанды» как произведения гипертекстовой словесности и феномена «искусства настоящего времени».

В «Большой Тюменской энциклопедии» М. Немирова, уникальной книге о тюменском андеграунде и судьбах «тюменских богемцев», А. Михайлов назван «деятелем чрезвычайной выдающести»¹. Он предстает здесь одной из главных фигур альтернативной культуры Тюмени и личностью поистине легендарной.

Подобно мифологическому герою-первопредку, он — один из духовных отцов андеграундно-богемного племени тюменцев и, по словам М. Немирова, «самый главный формироваватель тюменской духовной атмосферы» на рубеже 1980–1990-х гг. Как и полагается культурному герою-демиургу, на трудном пути человека нонконформистской культуры он совершает множество «чудесных подвигов».

Так, уже в 1970-е гг., когда слово «авангардизм» проскальзывало порой и влекло, но куда — неизвестно», юный поэт-инореалист² А. Михайлов создает уникаль-

ные модели альтернативного поведения. Будучи «чуть ли не единственным тюменским хиппи», летом 1972 г. он, например, «предпринял одиночную акцию прохождения улицы Мельникайте босиком». «Кто не жил в те времена, тот не поймет, что эффект от этого перформанса был таким, как если бы в 1996 г. он поперся бы по вышеозначенной улице нагишом».

В 1978 г. А. Михайлов, первый тюменский панк и большой любитель перформансов, «имел обыкновение бродить по центральным улицам города в длинной до пят шинели без знаков различия, имея при себе скрипку в футляре и латунный тепловозный гудок, из которого извлекал дикие звуки в самых неподходящих для этого местах».

В начале 1980-х гг. альтернативный опыт жизни А. Михайлова расширился за счет «сложных и противоречивых» отношений с органами госбезопасности, которые, по его словам, «винтили» его за «религиозный мистицизм». Об одном из перформансов этого времени, стихийно возникающих внутри жизненных ситуаций, он, например, рассказывает: «Вломились прямо домой четыре (при галстуках) орла, трое со стальным взором, один — с оловянным, поместили меня на заднее сиденье машины, один сел справа, другой — слева, а я им сказал: «Поехали!» — и махнул рукой».

Знакомство со «столичными подпольями», и в частности с московским концептуализмом, не помешало ему во второй половине 1980-х гг. стать в Тюмени «одним из первопроходцев только-только зарождающегося кооперативного движения», а также «первым человеком, внесшим в духовную жизнь города ультраправый образ мысли».

Принадлежа к поколению «парадигматического сдвига», которое «было запрограммировано на жизнь в одной социально-культурной парадигме, а оказалось в совершенно другой» [Пелевин 1997: 46], А. Михайлов немислимым (а точнее, постмодернистским эклектичным) образом сумел соединить в собственном сознании всевозможные левые и правые «измы» перестроечного времени. Он проповедует патриотизм, антисемитизм, коммунофашизм, оккультизм, уфологию, становится одним из отцов-основателей и «гуру» патриотического общества «Отечество» (тюменский эквивалент общества «Память»), что не мешает ему воспринять первый в Тюмени фестиваль альтернативной и леворадикальной музыки (1988 г.) как «небывалое Событие» и подружиться с корифеями тюменской рок-культуры.

Рассказ о жизни и творчестве А. Михайлова — дело будущих создателей «Истории альтернативной культуры Тюмени». Задача этой статьи в другом: показать, как удивительно чуток был он всегда к тому, что в «Межлокальной контрабанде» назовет «совсем следующим искусством». В сущности, у этого искусства, «искусства настоящего времени» (А. Генис), пока нет точного названия. В связи с ним говорят о постиндустриальной культуре и органической культурной парадигме [Генис 1997], о новом общеевропейском социокультурном проекте и новых стратегиях художественного сообщества [Пригов 2000]. Его, наконец, называют contemporary art.

В жизни и творчестве А. Михайлова до «Межлокальной контрабанды» совершенно отчетливо выделяются две черты этого искусства.

Во-первых, изменение представлений о художественном произведении и его роли в творчестве. Происходит смещение акцентов с создания произведения на жизнетворчество. Более того, поэзия становится у А. Михайлова одним из моментов жизнетворчества. Характеризуя эту черту нового искусства, Д. А. Пригов пишет: «Текст стал частным случаем более общего художественного поведения и стратегии» [Пригов 2000: 60].

Во-вторых, жизнетворчество проявляется у А. Михайлова в двух основных формах: а) в создании альтернативных, эпатажирующих форм поведения, авангардных по духу; б) в конструировании альтернативных игровых личностей — образов собственного «я». От этой множественности своего «я» — один шаг к ситуации

«смерти автора» и игре авторскими масками в «Межлокальной контрабанде», наиболее значительном (пока) произведении А. Михайлова, существующем в книжной и Интернет-версии. Подчеркнем, что в статье речь идет о книжной версии произведения.

Человек, воспитанный в традициях классической культуры, взяв в руки «Межлокальную контрабанду», неизбежно задаст себе вопрос: «Литература ли это?» Излишне говорить, что в ней нет ни сюжета, ни героев, ни автора в привычном смысле этих слов, а писатель услужливо дает ей определение — «анти-литература»³. У книги, кроме того, новый визуальный образ, создающийся благодаря своего рода графической игре всеми компьютерными шрифтами. На фоне причудливых узоров нелинейного текста «Межлокальной контрабанды» традиционный линейный, «сплошной», по словам писателя, текст видится как «кошмар» [55].

Чтобы прочесть книгу, необходимо сместить привычный «фокус восприятия». В этом случае, с нашей точки зрения, «неизвестное направление в искусстве» [101], которое представляет «Межлокальная контрабанда», получит имя «гипертекстовая словесность».

Возникнув в последнее десятилетие XX в., она — благодаря прежде всего огромной популярности М. Павича — стала фактом массового сознания. В истории альтернативной тюменской культуры, которую А. Михайлов называет русско-азиатской, или сибирской, она представлена книгой М. Немирова «О Тюмени и о ее тюменщиках» (1995–2000), что, однако, не делает «Межлокальную контрабанду» книгой менее «оглушительной», чем она есть на самом деле.

Для писателя, точнее скриптора, провозгласившего «смерть Структуре» [58], книга не может не быть ризомой, неструктурированной смысловой множественностью. Хотя сам скриптор время от времени все-таки пытается ее структурировать, выделяя в ней, например, основное — ударное (разложенное постранично) — блюдо и различного рода гарниры, приправы, подливки и прочую петрушку [153].

Исходя из правил интерактивной игры, заданных скриптором, нельзя не предположить, что в качестве «основного блюда» ему видится сюжет книги о литературе — «о литературе эпохи водолея. Будет ли она? И какова?» [3]. Действительно, если скриптор — «человек играющий» [4] и верит в то, что «мир существует постольку, поскольку нам необходим материал для стихов» [110], есть ли для него более достойное занятие в эпоху Армагеддона?

Сюжет литературы о литературе включает «Межлокальную контрабанду» в контекст классической традиции книги о книге (романа о романе), восходящей к «Дон Кихоту» и «Евгению Онегину» и особенно значимой в литературе постмодернизма (от «Пушкинского дома» (1971) до «Голубого сала» (1999), «Generation "П"» (1999) и проекта «Новый русский романъ» издательства «Захаров» (2001).

Прообразом «Межлокальной контрабанды» как, осмелимся утверждать, бесконечной смысловой множественности, стала для скриптора некая виртуальная беседа, в которой «одновременно разворачиваются сразу же 5, 7, 10 (и т. д. — Н. Д.) самостоятельных смыслов» [137]. Аналогом такой беседы является, видимо, описанный Ю. М. Лотманом феномен семиосферы, семиотического среза мироздания, а примером — Интернет. Это, в частности, объясняет факт отсутствия в книге имени ее автора. В самом деле: кто автор семиосферы Земли, включающей в себя и слова людей, и позывные спутников, и крики животных?

Как гипертекст «Межлокальная контрабанда» представляет собой многокнижие, в котором, с нашей (одной из множества возможных) точки зрения, отчетливо выделяются четыре главных книги.

1. Книга Армагеддона.

2. Книга следующего мира.

3. Книга уходящего мира, или «антихрестоматия минувшего».

4. Книга литературы, включающая в себя, в свою очередь, четыре книги (литературный манифест, книгу языка и текста, книгу Книги и книгу автора).

В соответствии с заявленной скриптором поэтикой многомерности и многополярности каждая книга состоит из большого количества ризоматически связанных микротекстов, простейшим примером которых являются тексты в жанре «икра слов»: «навсегдатаи» [35], «старый харизматик» [34], «смыслопродавцы» [77], «березовый существол» [98], «бес запятых» [99], «дух овенства» [114] и т. д. Всего же, по нашим неизбежно неточным подсчетам, в «Межлокальной контрабанде» представлены микротексты более чем сорока устных и письменных жанров, важнейшие из которых — «истории», «диалоги», объявления, послания, «события и факты», (псевдо)цитаты, поговорки, лозунги, рекламные слоганы, каламбуры, «народная чушь», заповеди, «чеканные формулировки», экзистенциальные стратегии, заглавия произведений, стихи, «жуткие шутки XXI в.», «абсолютные умозаключения», приметы, диагнозы, прогнозы и т. д.

Их расположение в произведении, возможно, пародийно обыгрывает прием лейтмотивного построения текста, особенно значимый в литературе XX в.

Принципиально важным является то, что многожанровость делает «Межлокальную контрабанду» безличным «искусством культуры», когда художник предстает как «медиум культуры, которой, в сущности, все равно, через кого вещать» [Генис 1997: 215]. Многожанровость, следовательно, еще одна из причин «художественной анонимности» (точнее, гиперавторства, трансперсонального авторства) этой книги.

Кроме того, жанровая многомерность превращает «Межлокальную контрабанду» в произведение искусства, не являющегося больше «возвышающей альтернативой жизни» (Б. Парамонов), как это свойственно искусству Нового времени. Книга А. Михайлова, «искусство настоящего времени», становится частью самой жизни, продолжением тех форм человеческого общения, которые порождены Интернетом.

I. Книга Армагеддона в «Межлокальной контрабанде» связана с «темой миллениума» и откровенно пародийна. По словам скриптора, «мир стоит на пороге странных и удивительных событий. Всегда», поэтому Армагеддон на рубеже тысячелетий превращается в «спорт смены эпох» [42]. «Последняя и решительная битва» оказывается в «Межлокальной контрабанде» «Армагеддоном вверх тормашками», а конец света переносится на 4567 год [147].

Кроме того, тема Армагеддона напрямую связана с философией времени скриптора-хронографа, пытающегося вырваться из прошлого не в «пошлое будущее», а в «настоящее настоящее» [120]. Устав от строительства светлого будущего и возрождения светлого прошлого, наш соотечественник все чаще начинает вступать в «партию настоящего». Тема Армагеддона оказывается в «Межлокальной контрабанде» художественным приемом, позволяющим сделать невозможное — остановить мгновенье и, следовательно, превратить книгу в «территорию настоящего».

Книга Армагеддона вместе с тем является в «Межлокальной контрабанде» своего рода рамкой для книги следующего мира и книги уходящего мира.

II. Книга следующего мира делает «Межлокальную контрабанду» авангардным проектом в поставангардной версии. Утопические авангардистские идеи создания нового мира в ней пародийно переосмысляются.

Скриптор может предстать в образе радикально и нигилистически настроенного разрушителя миров: «все вокруг должна быть подвергнуто всестороннему развенчанию и переопределению. Только то, что останется — категорически не профанируемое — только оно и представляет некоторый интерес. Да и то уже вряд ли» [80]. Однако в подобном радикализме нет необходимости: «Следующий Мир — как-то незаметно — начался. Сам» [10].

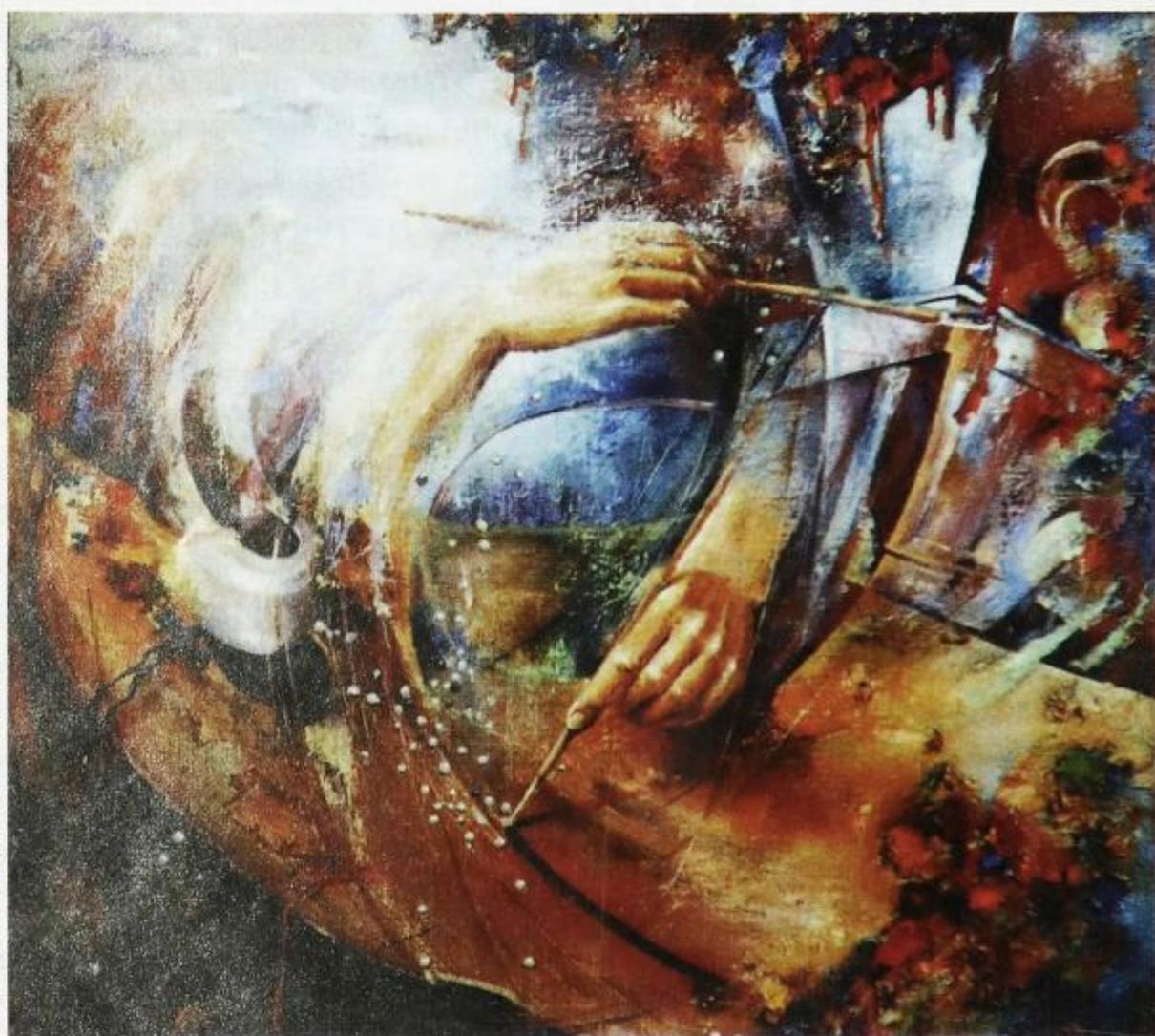
Создание следующего мира в «Межлокальной контрабанде» — занятие «человека играющего», причем игра (подобная компьютерной) разработана здесь самым тщательным и скрупулезным образом. Она предполагает устроение ино-реальности различными средствами: от «монтажа иных сфер человеческой жизнедеятельности» до «иносферной революции». На «пространствах инобытия ино-существам» предстоит создать «иногосударство» (вариант: «империю инореального») со своей «инокультурой» и, естественно, со своей валютой («инореалами»). Инореальность будет связана с инопредметностью. Люди, например, в ней могут быть похожи на крики ворон [174]. В деле освоения иносферы им на первых порах поможет «Словарик инореального» [157], разработанный, видимо, Обществом радетелей фундаментальной инокультуры (ОРФИК) и Тайным орфическим обществом «Мир постискусства». Направляющую и руководящую роль в деле претворения реальности («Что вы тут делаете? Мы претворяемся») [27] должна, очевидно, сыграть корпорация «Необитаемое Время». Естественно, что в пространствах инореального появится и новый Бог — «сверхновый, последний, самый могущественный и всевышний» («Бог умер, Алексей. Да здравствует Бог, Фридрих») [112, 157].

Проект создания следующего мира носит, таким образом, тотальный характер. «В какой-то момент я просто стал относиться к действительности как к своему произведению», — «заявляет скриптор-демиург. Однако в первую очередь «творители иносферы» должны создать «следующий язык» и «следующее искусство» (литературу). В «Межлокальной контрабанде», таким образом, пародируются теургическая идея и теургические проекты русской культуры: зодчие новых вселенных всегда, как известно, отводили искусству особую роль в «общем деле».

III. Книга уходящего мира — о том, как «не хочется жить в этом мире, опухшем от слез и просроченных продуктов питания», о том, как «отвратительна рожа мира» [87]. Книга, кроме того, является «антихрестоматией минувшего», собранием «общих мест» («метафизических винтиков», «методологических фенечек» и т. п.) современной культуры и массового сознания. Ее смысл, пожалуй, исчерпывающе раскрывается в следующих скептических словах скриптора: «И вот стоят они — Рамакришна и Вивекананда, Рерих, Штайнер, Кастанеда, Гурджиев и Раджнеш. Стоят Юнг, Хайдеггер, Кьеркегор и иже с ними. Стоят Ницше, Эвола, Генон. Стоит Даниил Андреев. Стоит даже В. С. Аверьянов. А толку нет» [44].

Книга следующего мира и книга уходящего мира выступают в функции рамки для книги литературы.

IV. Книга литературы представляет собой четырехкнижие.



А. П. ЕРЯКОВ. ЖИВОПИСЬ

IV.1. Литературный манифест, как и полагается, посвящен обоснованию «принципиально новой литературы эпохи водолея» [16], то есть, собственно, «Межлокальной контрабанды».

Не известно, знаком ли А. Михайлов с научным творчеством Р. Барта, но конгениальность их текстов, разделенных почти тремя десятилетиями, очевидна⁴. «Совсем следующее искусство», по А. Михайлову, это, в сущности, искусство интертекста, в котором «смерть автора» обеспечивает бесконечное рождение смысла в сознании читателя.

В книге провозглашен отказ от «идиотического авторского права» [28] культуры «уходящего мира», отношения автора и читателя объявлены игровыми, а «Межлокальная контрабанда» действительно становится при этом «книжкой-игрушкой, мультиполярным психоментальным конструктором» [16] — бесконечным множеством смыслов, которые рождаются в игре читателя и автора.

Читателю в «Межлокальной контрабанде» отводится новая роль: «Многополярность и многомерность изложения позволяет читающему (в зависимости от степени его одаренности) выявлять тут бесконечное число трех-, четырех-, пяти- и т. д. полярных смысловых и образных суперпозиций. Отныне и я и вы будем писать эту книгу вместе, всегда и во множестве версий» [43]. «Межлокальная контрабанда», таким образом, — свидетельство «следующей» эпохи «тотального сотворчества и долгожданной художественной анонимности» [65].

Литературный манифест, как и вся книга А. Михайлова, подтверждает мысль А. Гениса о том, что «сегодняшний художник, в отличие от вчерашнего, создает не «картины», а «рамы» для творчества толпы» [Генис 1997: 224].

IV.2. Книга языка и текста — сочинение сугубо теоретическое, постструктуралистское (в версии Р. Барта) по духу и основным идеям. В нем объясняется процесс создания «излучающих текстов» (интертекстов), к которым и принадлежит «Межлокальная контрабанда».

Так как, по Р. Барту, «текст размещается в языке», то и теория «излучающего текста» — это теория «нового русского», или «следующего языка». Он возникает, когда «существо смысла сдвигается в пробел между словами» [32]. При этом «исходное количество слов почти не изменяется, а общий объем языка многократно возрастает» [49]. Основная часть речи в «новом русском языке» — «имя оживительное» [104], а его словарный запас — «весьма пограничен» [109]. Как и подобает в научном трактате, скриптор-демиург отдает дань уважения своим предшественникам, главным из которых оказывается Иван Дурак, «носитель особой разновидности «поэтической» речи, известной по многим примерам из древних индоевропейских мифопоэтических традиций» [Мифологический словарь 1990: 226].

Теория «следующего языка» в «Межлокальной контрабанде» является, кроме того, частью пародийного проекта создания «следующего мира»: мир, как справедливо утверждает скриптор, «начинается с пробуждения предыдущих слов» [10], ведь «другие сочетания слов — другая цивилизация» [6].

IV.3. Книга книги состоит из большого количества «чеканных формулировок», в которых скриптор пытается ответить на вопрос о том, что представляет собой «Межлокальная контрабанда». Книга книги возникает как реализация тотального игрового принципа «новой литературы» и, вместе с тем, она — свидетельство того, что «Межлокальная контрабанда» — действительно «неизвестное направление в искусстве», рождающееся на наших глазах и требующее нового осмысления таких явлений, как художественное произведение и книга.

«Межлокальная контрабанда» предстает как феномен многомерный и многоликий. Как «книжка-игрушка» [16], «непрекращающаяся книга» [101], версии которой постоянно возникают в игре читателя и автора, она представляет собой

«предельную концентрацию» инореальности, «сжатый космос» инореального [89]. Вместе с тем она — дверь в следующий мир [81], «нежное топливо для следующего мира» [183], «книга-камень» на перепутье прошлого, будущего и «настоящего настоящего» [125].

В эпоху Армагеддона «Межлокальная контрабанда» предстает как «жизнерадостный крупнокалиберный пулемет для расстреливания ... гипсовых корост поверх обоих полушарий слишком человеческого мозга» людей «уходящего мира» [91]. Это не литература, это война, выигранная война уходящего и следующего миров [168, 178].

«Межлокальная контрабанда» — это «терапевтическая книжка», лечебный грязевой поток [33]. Она может обернуться «гадальной книгой» [107], «забавным товаром», но, главное, это «живая книга» [152], книга XXI века. [177].

IV.4. Книга автора в «Межлокальной контрабанде» — своего рода компенсация за отсутствие имени автора на ее обложке и отражение тех метаморфоз, которые происходят с феноменом авторства в современной культуре.

«Художественная анонимность» не мешает автору предстать перед читателем фигурой весьма многоликой и многомерной. Он является как «и. о. поэта А. Девий, мистер лингвистический фейерверк» [32]; «А. Де Вий, опаснейший авангардист» [53]; Алексей Девий, эфемерный дух» [63]; «А. Девий, ученый профанатор» [66]. Он надевает маски «патетического концептуалиста» [37] и «начальника третьего тысячелетия» [54]. Однако главная его роль — роль человека играющего [4]. В своей основной игре — «создание следующего мира» и «следующего искусства», примеряя различные мифологические костюмы, он надевает три маски: Ивана Дурака, Индры (Анти-Индры) и волка [50, 51, 127, 130, 132 и др.].

Наиболее близкой автору маской является, очевидно, маска Ивана Дурака, оборачивающегося, как и положено в «Межлокальной контрабанде» с ее многомерностью, Иваном Царевичем [132], Иоанном-Дураком [144], Иваном Креатором [180], автором «пособия по выходу за пределы» «Как стать настоящим дурачком» [128], Индрой (ИваНДуРАк) [127] и, в конце концов, — волком (« — А где волк? — Спокойно. Он внутри меня») [163].

Нельзя не включиться в предложенную скриптором игру и не увидеть, что все эти авторские маски предельно близки в глубине мифологического смысла и позволяют реконструировать писательское поведение, из которого рождается «совсем следующее искусство».

Прежде всего, это «дурацкое» (авангардное, альтернативное) поведение, исходящее «не из стандартных постулатов практического разума, но опирающееся на поиск собственных решений, часто противоречащих здравому смыслу, но в конечном счете приносящих успех» [Мифологический словарь 1990: 225].

Кроме того, художественная стратегия демиурга инореального амбивалентна по сути: она связана с культом бога войны, предводителя боевой дружины (поэтому Иван Дурак — Индра и волк), но вместе с тем она — выражение космогонических установок (и потому Дурак — Индра, создатель нового космоса и волк — прародитель, родоначальник племени).

Имманентный анализ «Межлокальной контрабанды», позволяющий рассмотреть ее как произведение гипертекстовой словесности как особенную, ни на что не похожую книгу, является относительным и неадекватным, ибо «Межлокальная контрабанда» — не книга (в обычном смысле этого слова), а пародийно-игровой проект корпорации «Необитаемое время», получивший к тому же серьезную информационную, экзистенциальную, звуковую и потустороннюю поддержку [191–192]. Остается надеяться, что к проекту освоения необитаемого времени активно подключится литературоведение и возникнет внятней язык описания «литературно-художественных сооружений», подобных «Межлокальной контрабанде» с ее трансперсональным автором.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Книга М. Немирова «О Тюмени и о ее тюменщиках» цитируется в тексте по электронной версии 7.1 от апреля 1998 г.

² Приведем пример «наивного раннего», по определению автора, ино-реализма в его творчестве:

*За окном растет и клонится
Голая его рука.
Тянется к подоконнику издалека.
Словно молока захотелось покойнику,
К лицу моему — для чего — не пойму
Тянется и тянется его рука.*

(Это, кажется, про дерево — комм. А. Михайлова).

³ Межлокальная контрабанда. Б. м. Б. г. С. 87. Далее произведение цитируется в тексте с указанием страницы в скобках.

⁴ Тема о «творческих связях» А. Михайлова и Р. Барта (вариант: «О французских претекстах отечественных интертекстов») должна быть, с нашей точки зрения, рассмотрена специально.

ЛИТЕРАТУРА

1. Генис А. Вавилонская башня: искусство настоящего времени. М., 1997.
2. Мифологический словарь. М. 1990.
3. Пелевин В. Чапаев и Пустота. М., 1997.
4. Пригов Д. Что делается? Что у нас делается? Что делать-то будем?// Неприкосновенный запас. 2000. № 1.

Дмитрий Александрович Пашкин

ЯЗЫК, СМЕРТЬ, СВОБОДА: ТЕКСТЫ В. ХЛЕБНИКОВА В СВЕТОТЕНИ ТАНАТОСА

Статья посвящена анализу произведений В. Хлебникова в контексте постклассических идей XX в., в частности М. Бланшо. Особое внимание уделяется проблеме понимания бессмертия и свободы в их связи с творческой деятельностью художника, витальной потенции языка и литературы.

Интрига между языком и смертью завораживает. Мы чувствуем ее, пере-живаем, ощущаем как нечто данное, первоосновное.

Не случаен сегодня интерес, например, к поэтике эпитафий¹: смерть, закрепленная в языке, взывающая к живым — явление грозное и трогательное одновременно.

Смерть прячется за языком и приходит вместе с ним... Погружаясь в тексты, где то суетятся, то многозначительно застывают маленькие и большие смерти, не умираем ли мы постоянно и *по-настоящему*? Вместе с Ленским (Пушкиным) и Иваном Ильичом (Толстым), Мирандой (Фаулзом) и Пат (Ремарком)? А сам автор — не смотрит ли он в глаза Танатосу, постигая в самой бездне небытия его иносмыслы?

Способен ли язык вместить смерть? Как пишет В. Янкелевич, «...предельная мутация, которая зовется смертью, не вписывается в языковые рамки» [12: 221]. Язык пасует перед предельностью необратимости, перед всеприсутствием и в то же время ужасающей *неявленностью* смерти. Смерть владеет языком, овладевает им, и он становится еще одной жертвой тотальной аннигиляции, мортального карнавала; он уже не способен выполнять главные свои функции: описывать, представлять, определять...