

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...

Но язык может НАЗВАТЬ — *смерть*. И здесь возникает *разрыв* — окно в запространство, черная дыра хронотопа, где смерть оказывается знаковым событием, которое, пусть и за пределами четкого осознания, в мареве пограничного шизоидного дискурса, но все же преодолевается и — *пере-живается*... Может быть, Янкелевич не так уж прав?

Связь творчества с умиранием, с приобретением опыта смерти в письме глубоко ощущалась Будетлянином — Велимиром Хлебниковым. Посмотрим на его тексты сквозь матовые очки *танатоса*.

В поэме «Жуть лесная» есть такой фрагмент: «Прекрасен избранн<ый> из ста, / Он на могилу свежевскопанную, / На книгу, пальцами растрепанную / Лицом усталым чуть походит...» (НП : 236–237)². Показательна цепь образов: 'красота' → 'могила' → 'книга' → 'лицо'. Связь смерти и литературы манифестируется посредством причудливой метафоры. Текст *почти* мертв, поэтому становится возможным следующий образ: «А песни распались, как трупное мясо...» (III : 93). Азбука, буквы — это элементарные частицы, клетки плоти — тоже элементарные частицы; финал физического существования влечет за собой разложение; а значит, закончилась книга — скончался смысл.

Небытие пронизывает собой литературу: понятным в этой связи становится намеренный хлебниковский акцент в стихотворении «Бурлюк» на мотиве *мертвого глаза*. «Бытовое» объяснение его мы имеем в биографическом тексте: как известно, Бурлюк был одноглаз. Но бытовой импульс — это не самодовлеющий принцип. Оттолкнувшись от яркого образа, Хлебников дает превосходное описание *небытийности* литературы, ее удивительной способности сохранять жизнь в вакууме *пустоты*: «То была выставка приемов и способов письма / И трудолюбия уроки. / И было все чарами бурлючьего мертвого глаза» (2 : 331). *Мертвый глаз* становится не просто деталью физиогномического ландшафта, но необходимым *художественным методом*. Только при помощи *мертвого* появляются «приемы» и «способы», только в небытии осуществляется парадоксальное *становление*, если пользоваться терминологией Янкелевича. Тогда ясен вопрос: ««Не есть ли природа песни в <уходе от> себя, от своей бытовой оси? Песня не есть ли бегство <от> я?» (1 : 517). Направленный, по видимости, на критику бытовой «заземленности» искусства, он оборачивается прототипом размышлений М. Бланшо: «Писатель — это тот, кто пишет, чтобы суметь умереть, тот, кто обретает возможность писать в результате преждевременной связи со смертью», чтобы суметь убежать не только от мира, но и от своего «Я», растворившись в смертельном измерении Текста; а смерть есть «...плата за искусство, есть прицел и оправдание письма» [3 : 52]. Поэтому и цикл «Бегство от себя», продолжающий эту мысль, открывается так: «Котенку шепчешь: «Не кусай». / Когда умру, свои дам крылья...» (1 : 359). Поэтому так часты хлебниковские эскапады в область буддийских и индуистских медитаций, на которые обратил внимание Вяч. Вс. Иванов: «Индусы произносят оум, оум, повторяя с разной силой много раз. Они поклонники Нирваны, становления ничем. <...> Путь единицы в ничто через деление: таков смысл этого звучания. Но это есть основная истина веры буддистов» [6 : 406–407]. Эта же мысль повторена в «Досках Судьбы»: «Путь единицы в ничто через деление, через самоуничтожение, тайный смысл оум дал нам возможность приблизиться к следующему положению...»³ (ДС : 120). Для нас важно хлебниковское ощущение связи звука и небытия, слова и небытия; идея, специально не отмеченная автором, но, без сомнения, глубоко им переживаемая.

Лейтмотив драматических поэм «Настоящее» и «Прачка» — лозунг толпы: «мы — писатели ножом». Здесь вновь самым непосредственным образом отмечается связь литературного творчества и смерти; причем «писателем» становится толпа, а искусство писать — талантом живописать, или, скорее, *мертвописать*, что,

впрочем, вполне соответствует бытийно-небытийной сущности самой литературы. Наконец, в текстах появляется и сама Смерть *пишущая*: «Смерть! Я – белая страница! / Чего ты хочешь – напиши!» (1986: 307); «Первая заглавная буква новых дней свободы так часто пишется чернилами смерти» (1986: 547); «И пусть моровые чернила / Покроют листы бытия...» (1986: 289).

Литература творит смерть. Как пишет М. Бланшо, определяя ее двойственность и «лживость»: «Она осуществляет отрицание, отбрасывая в небытие всю нечеловечность и неопределенность вещей, определяя их, делая их конечными, и в таком смысле через нее и впрямь делает свое дело в мире смерть» [4: 97]. То же у Хлебникова – образы «страшной» Азбуки мы встречаем на каждом шагу: «Азбука шагает – что страшнее?» (IV: 269); «А, шагает Азбука! Страшный час!» (1986: 485). «Драки свинцового набора» (IV: 307) и «битва азов» (1986: 211) сменяются «буквой ножа», способного «...смысловое брюхо / Столетий вспороть» (2: 360), а «казнь королей» измеряется «в единицах азбуки» (ДС: 109).

Правда, у Будетлянина такое видение направлено как бы «сквозь» литературу, на сам язык; естественно, язык был основным материалом авторской рефлексии. Но если язык способен умерщвлять, если это тот самый язык, который, по выражению М. Бланшо, есть «...жизнь, которая несет в себе смерть» [4: 96], то и произведение, написанное *языком*, тем более становится таким орудием. И мы находим у Хлебникова пассаж, относящийся к «Доскам Судьбы»: «Этой книжкой правители списаны в расход за ненадобностью <, > отныне мертвецы» (РГАЛИ: 527, 1, 120, л. 10). Литература *способна* творить смерть и пользуется этим правом. Точнее, не правом, а обязанностью, самим своим бытийно-небытийным основанием; она не может им не пользоваться, ибо творческий процесс подразумевает *разрушение*, разрушение созидательное, но – разрушение. Нет смерти – нет и творчества. Способность литературы преобразовывать, умерщвляя, представлена в известном хлебниковском сюжете о *войне, утонувшей в чернильнице*. Мы встречаем его в рассказе «Ветка вербы» (1986: 573), в «Досках Судьбы» (ДС: 60), в черновиках⁴.

Эти примеры демонстрируют, так сказать, внешнюю проекцию аннигилирующе-креативной силы литературы. Но вся мощь ее, конечно, первым делом обращивается на самого творца, на автора, погружающегося в *глубину* Текста, за сам *предел* Бытия – в смертельное пространство *пустоты*.

«Искусство – суровый бич: оно разрушает семьи, оно ломает жизни и душу», – заметил Хлебников в одном рассказе (1986: 515). Конечно, ведь «гений встречает смерть лицом к лицу...» (Бланшо [3: 53]). Отсюда и появляется метафизический *страх*, страх перед собственным талантом, страх перед собственным даром. «Над самой пропастью письменного стола / (Где страшно заглянуть)...» (2: 200). Хлебников, который не боялся ни пули, ни ножа⁵, страшится заглянуть за *край* стола. Почему?

Там небытие... Ясным тогда становится загадочное стихотворение, комментарии к которому старательно опускает уже не первое поколение издателей, «Бежит, бежит ко мне мой песнемордый зверь...» (1: 183). Приведем его полностью.

Бежит, бежит ко мне мой песнемордый зверь.
От ужаса трясусь я.
О друг! спаси! Иди, поверь!
Куда пойду? И где спасусь?
Сознание в опасности! – проверь.
Гробее гроба тишина ся.

Здесь – чрезвычайно живое и яркое описание творческого процесса, страха и смерти писателя в собственном письме. Зверь – сам Текст («песнемордый»), стремительно приближающийся к автору, едва только он садится за свой письменный

стол. Ужас, охватывающий его, заставляет просить о помощи, молить о пощаде, ибо в эту, действительно страшную, секунду, он прокликает свой собственный талант, свой дар, жестоко мучающий видением *небытия*, ощущением *собственной смерти*. Но идти некуда; «и где спасуся?» — вопрос риторический... «Сознание в опасности» — это сигнал полного *слияния-с-текстом*, предвосхищение собственного смертельного опыта. И *тишина* в финале — собственно ОНО, сам процесс письма, само *небытие* и «Я» писателя в нем.

Вообще, при внимательном прочтении ряда текстов мы сможем обнаружить значительное количество не менее ярких описаний *умирания-в-тексте*. Образцы такого рода переживаний дают нам фрагменты, условно, словотворческого потока сознания, представленные, по преимуществу, в ранних текстах.

«И видения все учащались и учащались, и после видения и вытаскивания обратно проглоченного кем-то куска бессмертия, с помощью крючка и при звуках общего хохота, — после метели ужасных и страховидных кумиров был Ястмир людноногий, парящий над всем, и расхаживал некий мирач, никем не мнимый, но оставляющий порой пером ужас о своем существовании» («Искушение грешника» 1988: 54).

«И, подобно щиту останавливая в себе и мешкотствуя полету вселенничей омигеней бессрочно, новый вид бессрочия, брызга бессмертных хлябей, и делай то, что тебе подскажет нужда. Самотствуя, но инотствуя, станешь путиной, где безумствуют косяки страстеногих (гривых) кобылиц, но, неся службу иной можбе, будешь волен пасть в пасть земных долин» («Хочу я» IV: 163).

Думается, что детального анализа здесь и не требуется, тексты говорят сами за себя: достаточно прочесть их *под определенным углом зрения*. Тогда и *видения*, и *перо*, и *мнимость* становятся на свои места в общей картине *небытийного погружения*. Последний пример особенно хорош. «Самотствуя, но инотствуя» — это ли не метафора двойственного труда автора, вынужденного обращаться к «таинственной лжи» литературы, чтобы описать то целое, поиском и поглощением которого она занята? Это ли не выражение шизофренической стратегии художника, расщепляющего свое сознание и «бывающего» десятью, двадцатью «Я», где совмещение черного и белого, одновременное их удержание перед собственным мысленным взором — только несложная процедура, предваряющая действительно головоломную, *психоломную* полифонию собственного Текста, окунающегося в Ничто?

Замечательно продолжение этого фрагмента (и, в то же время, окончание пьесы), реплика Всесущности (олицетворенного Искусства?): «Можебная страна велика, и кто узнал рубежи?». Можебная страна, конечно, то самое, бесконечное по определению, пространство гено-текста (Кристева), «умное пространство», совмещающее в себе и загробный мир посмертного бытования, и континуум $\sqrt{-1}$ многомерных, иномерных вселенных, и воронкообразное пространство *перехода* (клинической смерти) — одним словом, все что угодно, так как именно в *небытии*, в *пустоте* Текста свершается *разрыв*, позволяющий выкинуть какой угодно трюк; но креацию этого *разрыва* должно оплатить собственной смертью. А «рубежей» у принципиально *беспредельного* быть, конечно, не может; «кто узнал рубежи?» — риторика и сократовское вопрошание.

Стратегия *умирания-в-тексте* совершенно неприкрыто (насколько, конечно, это может быть у Хлебникова) представлена в повести «Ка». «В другой раз, по совету Ка, я выбрил наголо свою голову, измазал себя красным соком клюквы, в рот взял пузырек с красными чернилами, чтобы при случае брызгать ими; кроме того, я обвязался поясом, залез в могучие мусульманские рубашки и надел чалму, приняв вид только что умершего. Между тем Ка делал шум битвы: в зеркало бросил камень, грохотал подносом, дико ржал и кричал на «а-а-а».

И что же? Очень скоро к нам прилетели две прекрасных удивленных гур с чудными черными глазами и удивленными бровями; я был принят за умершего, взят на руки, унесен куда-то далеко» (1986: 526).

Здесь читателю показано все, весь метафизический стриптиз: если первый абзац демонстрирует нам подготовку, подобную той, что мы видели в стихотворении «Бежит, бежит ко мне мой песнемордый зверь...» (только там еще сильна была именно интенция страха и ужаса; текст относится к 1908 г. — Хлебников еще молод и не привык к собственной «смерти», в отличие от «Ка», вышедшего из-под пера уже опытного мастера), то второй абзац содержит сцену откровенного умерщвления автора силой собственного детища (или, вернее, силами, освобожденными через собственное творение).

Еще бóльшую откровенность демонстрирует одно из писем к Вяч. Иванову. Увлеченный лихорадочными сочинениями, беспрестанным творчеством, подстегиваемый и «башней», и самим Петербургом, Хлебников с головой уходит в собственное умирание: «... Я знаю, что я умру лет через 100, но если верно, что мы умираем, начиная с рождения, то я никогда так с и л ь н о не умирал, как эти дни. Точно вихрь отмывает корни меня от рождающей и нужной почвы. Вот почему ощущение смерти не как конечного действия, а как явления, сопутствующего жизни в течение с е й жизни, всегда было слабее и менее ощутимо, чем теперь» (НП: 355–356). Вообще, он часто *примеряет* смерть на себя. «Как труп — уснувший я...», — пишет Хлебников в небольшом фрагменте «Гобая слышу зов...» (1: 280). Или знаменитое, «футуристское»: «Мы уселись тесным рядом. / Видеть нежить люди рады» (1: 89). «Старым трупом» оборачивается герой в стихотворении «Ирония встреч» (1: 284), а «сонный труп», перебравшийся из пушкинского текста, мы видим в «Одинокое лицеде» (2: 255). В конце концов, Будетлянин заканчивает свой сон (опять заканчивает!): «Мой мертвый взор чернеет точкой» (2: 412).

Среди хлебниковских бумаг, сохранившихся в архиве М. Матюшина и переданных в РГАЛИ, остались крайне немногочисленные и невнятные наброски задуманной пьесы (?) «Футуродрама», где встречается предельно короткая, но страшная фраза: «Я в трех»⁶ (РГАЛИ: 527, 1, 101, л. 6). Правда, чтобы понять ее, *ощутить* холодок между лопатками, надо достаточно *глубоко* погрузиться в мир хлебниковской мифологии, то есть, фактически, проделать за автором тот же путь, путь в небытие. «Я в трех» — апофеоз окунания в ничто, фиксация собственного ощущения *умирания* в момент творческого процесса. Недаром именно этой фразой *заканчивается* так и не осуществившаяся пьеса — констатация события смерти заменила собой потенциальный текст. «Я в трех» в некотором смысле противостоит гениальному Я^{все}, т. е. «Я» в степени «все», — уникальной хлебниковской формуле единства бесконечного мирового целого⁷. Но противостояние это и оппозиция — мнимые, ибо Я^{все} достигается только через Я^з — путь к Бытию лежит через пространство Небытия. И это Будетлянин очень хорошо осознавал: «Ничто нам так же далеко, как и все. Но дорога к нему так же прекрасна, как и к городу Всего» (ДС: 69).

Текст становится не просто опытом смерти, но опытом *утверждающей* смерти. «Бег крови я, текут чернила; / Меня чернильница пленила...» (II: 184) — вот модель литературы. Живая *кровь* смысла — символ «схваченного» Бытия, созидания и осуществления, вечного сотворения Вселенной, чтение все новых и новых имен Бога.

Вечное умирание–воскресение рождает чувство абсолютной *свободы*. Поэтому, уже свыкнувшись с ежедневным чудом творчества⁸, Хлебников делает в 1917 г. запись на сборнике «Временник»: «Кощунственная насмешка над смертью» [2: 180]. Над смертью можно посмеяться — ведь я переживаю ее вновь и вновь, и, оказывается, что она не так уж страшна, даже и вовсе не страшна. Так появляется пьеса «Ошибка смерти». Но... «Победа» оказывается мнимой, замена знака (плюс

на минус, чет на нечет) обращает триумф в поражение, и, чем глубже переживается триумф, тем сокрушительнее низвержение⁹. *Насмешка* — это по молодости. Позже она сменится глубочайшим пониманием метафизического освобождения, полной «рассредоточенности» в *замирном* пространстве.

Прозаический текст «Никто не будет отрицать того...» содержит драматический эпизод: «Я был без освещения после того, как проволока накаливания проплясала свою пляску смерти и тихо умирала у меня на глазах. Я выдумал новое освещение: я взял «Искушение святого Антония» Флобера и прочитал его всего, зажигая одну страницу и при ее свете прочитывая другую; множество имен, множество богов мелькнуло в сознании, едва волнуя, задевая одни струны, оставляя в покое другие, и потом все эти веры, почитания, учения земного шара обратились в черный шуршащий пепел. Сделав это, я понял, что я должен был так поступить. Я утопал в едком дыму, [носящемся] над жертвой. Имена, вероисповедания горели как сухой хворост <...>» (1988: 106).

Хеппенинг, представленный Хлебниковым, пожалуй, не знает равных во всей русской литературе XX века. В 1920 г. ему удалось в одном «действии» дать метафору всей культуры нашего (то есть уже прошлого) столетия. И, одновременно, этот поджог — метафора собственно творческого процесса, личного *опыта смерти*. Уничтожая имена, автор-демиург очищает мир, грунтует холст, на который еще предстоит нанести новые знаки с тем, чтобы через сотни лет виртуальный палимпсест был вновь пущен в оборот. Очень важны слова, следующие за описанием сцены: «Едкий дым стоял вокруг меня. Стало легко и свободно».

Свободно! Вот чего добивается автор. Не бессмертия¹⁰, а — *свободы!* Свободы, которая есть — смерть¹¹!

Закончить наш небольшой экскурс в практику *умирания-в-тексте* хотелось бы поразительным провидением-предсказанием Будетлянином собственной судьбы. Незадолго до смерти он составил небольшой список городов, стран, мест, где бывал, своего рода перечень странствий, озаглавленный «Дорога чада милого» (хранится в РГАЛИ: 527, 1, 75, л. 35). Здесь столбиком написано: «Астрахань—Москва—Харьков—Ростов—Баку—Персия—Пятигорск—Поезд—Москва». И венчает список, написанное крупнее остальных и как бы немного сбоку, слово ... нет, не смерть, а — СВОБОДА, рядом с которым, уже рукой П. Митурича сделана приписка: «Санталово Новгор. губ. Крестец. р-н. † 28/VI 1922».

Дата и место смерти обозначили обретение *свободы*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например, недавно вышедший труд Т. С. Царьковой [11].

² Ссылки на хлебниковские тексты (в круглых скобках) даются по следующему принципу: *Творения* (М., 1986) — (1986: 507), где 507 — номер страницы; *Собрание произведений* (М.-Л., 1928–1933) — римская цифра указывает номер тома, арабская — номер страницы; *Неизданные произведения* (М., 1940) — НП; прозаический сборник *Утес из будущего* (Элиста, 1988) — (1988: 66); новое Собрание сочинений (под ред. Р. В. Дуганова) — номер тома, как и страница, указывается арабской цифрой (напр., 2: 45); аббревиатура ДС указывает на кн. *Хлебникова В. «Доски Судьбы»* (М•Рубеж столетий); архивные документы даются после аббревиатуры РГАЛИ и указывают на хлебниковский фонд (ф. 527, оп. 1).

³ Далее Хлебников излагает свои лингвосемантические наблюдения.

⁴ Напр., «утопить войну как сонную муху» (РГАЛИ: 527, 1, 91, л. 1).

⁵ См. характерные эпизоды в воспоминаниях Дм. Петровского [10: 159–160; 167].

⁶ См. варианты формулировок «основного закона времени», точнее, следствий из него: «3 число упадка, убывающего ряда звеньев какой-

нибудь цепи событий, и, закрывая собой угол событий, идет к его типу. <...> З это крыло смерти, потому что при нем, точно во время старости, события идут от жизни к смерти, по дороге к смерти...» (ДС: 81); «Родственны тройке понятия смерти...» (ДС: 79).

⁷ См. у Р. Дуганова [5: 77–78].

⁸ Первоначально вызывавшим радостное изумление: «Я не умер! — радостное открытие» (1: 520).

⁹ Речь идет прежде всего о динамике авторского отношения: будучи создана как «чистая» художественная модель аннигиляции Танатоса (по свидетельству А. Лурье, Хлебников пьесу «очень любил и придавал большое значение» (1986 : 690), что понятно, исходя из соображений об успешной демонстрации одного из, может быть, самых наглядных способов решения проблемы смерти), в 1922 г. она вызывает чувство «мрачной, тяжелой вещи» и «подводных камней» (1986: 690). Думается, такая метаморфоза напрямую связана с очевидной двусмысленностью финала: интерпретируемый, с одной стороны, как «разрушение театральной иллюзии» (принцип «все действие — только игра») (см.: Б. Леннkvист [8: 115]), видимо, первоначально разделяемый и самим Хлебниковым, в контексте поздних размышлений автора оборачивается «апологией смерти» (Бернштейн [2: 186]) — «притворившаяся» на время Смерть в итоге снимает надоевшую маску, которой в общем-то и нет (как в известном рассказе Э. По), демонстрируя всю бесплодность усилий по ее порабощению. Знак меняется, и вторжение жизни в смерть оборачивается все тем же привычным, банальным и беспощадным вторжением смерти в жизнь.

¹⁰ То есть «смехотворного» бессмертия, по терминологии Бланшо. Отзвуки неприятия *такого* бессмертия мы можем видеть, например, в тексте «О женщины! О меньший брат...»: «...Где мысль о бессмертии в нерадостный берег плот...» (1: 163) или в пьесе «Чертик», где рассуждения Черта о *мертвой Вселенной* прямо связываются с «голодом бессмертия», но «бессмертия с проткнутой проволокой и стеклянными глазами» (1986: 400). Бессмертие — не в славе и признании (то, что психологи называют «социальным бессмертием» (см. в книге А. Налчаджяна [9: 15]), а в природе творчества, в *чернилах* («...вы опрокинули игравшую в чет и нечет стражу и просили бессмертия у моих чернил и моего дара» (1986 : 542)); правда, таковое достигается и без них, ибо для подлинного творчества, в конце концов, необязательно физически писать (книгу). В этой связи приведем одну интригующую запись в черновиках «Досок Судьбы»: «Велемиру Хлебникову бессмертье 1920 5 августа» (РГАЛИ: 527, 1, 91, л. 91). Кстати, одна из статей, относящихся к «Доскам Судьбы» носит название «Бессмертному» (ДС: 157–158), а один из планировавшихся *листов* должен был называться «Бессмертие» (РГАЛИ: 527, 1, л. 91).

¹¹ См. вывод А. Кожева при анализе философии Гегеля: «...Нет свободы без смерти, и только смертное существо может быть свободным. Можно сказать даже, что смерть — это последнее и аутентичное «проявление» свободы» [7: 171].

ЛИТЕРАТУРА

1. Березарк И. Встречи с Хлебниковым // Звезда. 1965. № 12. С. 173–176.
2. Бернштейн Д. Про страницу из жевержеевского альбома, или о Катерине Ивановне Туровой и «Хлебникове» // Терентьевский сборник. М., 1996. Вып. 1. С. 163–215.
3. Бланшо М. Умирать довольным // Родник. 1992. № 4. С. 51–53.
4. Бланшо М. Литература и право на смерть // Новое лит. обозрение. 1994. № 7. С. 75–101.
5. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.

6. Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука // Пути в неизвестное. М., 1986. Вып. 20. С. 382–440.
7. Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. М., 1998.
8. Леннkvист Б. Мироздание в слове: Поэтика В. Хлебникова. СПб., 1999.
9. Налчаджян А. Загадка смерти: (Очерки психологической танатологии). Ереван, 2000.
10. Петровский Д. Воспоминания о Велемире Хлебникове // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 143–171.
11. Царькова Т. С. Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков. СПб., 1999.
12. Янкелевич В. Смерть. М., 1999.

**Владимир Александрович Рогачев,
Марина Александровна Хохрякова**

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ Вл. КРАПИВИНА «ЛОЦМАН»

В статье рассматриваются структура и проблематика повести, завершающей философско-аллегорический цикл В. Крапивина «В глубине Великого Кристалла». Исследуется система христианских значений образов-символов Дома, Дороги, Детства, связанных с устремлением писателя проникнуть в сущность юношеского освоения тайн бытия.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг. известный российский писатель, пишущий в основном для юношества, Владислав Петрович Крапивин создает философско-аллегорический цикл произведений «В глубине Великого Кристалла», в котором представлена его новая космогоническая концепция, просвеченная христианскими идеями, что явилось глубинным поворотом в творчестве Крапивина. В цикл входят следующие повести: «Выстрел с монитора» (1988), «Гуси-гуси, га-га-га...» (1988), «Застава на якорном поле» (1988), «Крик петуха» (1989), «Белый шарик матроса Вильсона» (1989), «Сказки о рыбаках и рыбках» (1991), «Лоцман» (1990). Писатель поднимает актуальные для нашего времени вопросы, предлагая новые пути их решения. Поскольку начало цикла относится к советской эпохе, а продолжается он в условиях социокультурных перемен в России, то метаморфозы художника не были в полной мере поняты и оценены отечественной критикой и литературоведением.

Между тем в творчестве Крапивина с конца 1980-х годов начинает проявляться христианский взгляд на мир. Хотя нельзя сказать, что религиозность вообще отсутствовала у Крапивина. Отдельные мотивы или стилевые черты молитвы можно найти и в его произведениях, написанных ранее. Однако лишь в прозе Крапивина последнего десятилетия христианские мотивы зазвучат в полную силу как продолжение исконной традиции русской литературы. Наиболее ярко они выражены в повести «Лоцман», где автор предлагает свой апокриф о детстве Иисуса.

«Лоцман» — последнее звено в первой фазе создания цикла «В глубине Великого Кристалла», все повести которого связаны авторской задачей раскрыть сущность Кристалла. Среди читателей крапивинской фантастики сформировалось убеждение, что ее образы, в том числе и ключевой образ Кристалла, следует понимать как отражение абсолютно реальных, но скрытых явлений действительности. Все события воспринимаются не как художественный вымысел, а как достоверность. При чем такое прочтение Крапивина формируется на уровне веры (можно сказать, даже