

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Василиса Б. Шливар

ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА В ПРОЗЕ  
ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА

докторская диссертация

Белград, 2020

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Vasilisa B. Šljivar

The linguistic picture of the world in the prose of  
Vladimir Kazakov

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2020

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Василиса Б. Шљивар

ЈЕЗИЧКА СЛИКА СВЕТА У ПРОЗИ  
ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА

докторска дисертација

Београд, 2020.

**Ментор:** доктор Корнелија Ичин, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду

**Чланови комисије:**

**Датум одбране:**

Выражаю сердечную признательность и благодарность профессору Корнелии Ичин за знакомство с миром Владимира Казакова, за ее неиссякаемое вдохновение и поддержку.

Я также безмерно благодарна дорогой Ирине Казаковой, дорогому Сергею Кудрявцеву и профессору Бобану Чуричу за бесценную помощь в работе.

Особая благодарность маме за моральную поддержку.

## **Языковая картина мира в прозе Владимира Казакова**

**Аннотация:** Настоящая работа посвящена исследованию прозаических текстов Владимира Казакова, написанных в период с 1965 по 1988 гг. в лучших традициях авангарда. Предельно гибридная проза данного автора рассматривается сквозь призму трех главных категорий человеческого познания – времени, пространства, языка – которые он в своем творчестве стремится преодолеть.

Уникальный словесный мир Казакова, парящий «на грани», или говоря терминами постмодернистской поэтики – казаковский хаосмос, воспринимается как продукт автодиалога, ведущегося автором в целях самопознания, то есть повторного воссоединения с миром. Чувство абсурда, вызванное невозможностью узнать себя, понять собственное существование, находит отражение в ряде тем, а также мотивов, строящих зыбкую, неуловимую, сугубо имманентную реальность. Среди ключевых обнаруживаются темы отчуждения, одиночества, отчаяния, отражения, исчезновения, вечности, призрачности, памяти, смерти, страха, а также мотивы окна, зеркала, часов, реки, моста, мгновений, фонарей, дали, света и т.д. Немаловажными предстают и различные литературные приемы: диалогизация, антропоморфизация, театрализация, карнавализация, драматизация, автобиографизм, документализм, лексический повтор и др.

Работа в итоге выявляет, что процесс самопознания воспринимается Казаковым, как попытка возврата в лоно мира через освобождение от уз рационального мировосприятия. Данный опыт освобождения подразумевает выход за пределы сознания по ту сторону, в широкое неизведанное пространство хаоса, скрывающее потенциал к сотворению новых миров. Единственным средством такого прорыва, как бунта против абсурдного человеческого существования, Казакову видится язык, поскольку лишь в языке человек-мир находит себе место. Именно поэтому, для понимания поэтики данного автора стержневым является рассмотрение многоуровневого языкового эксперимента, ломающего и отрицающего привычные представления, но заодно создающего новую, языковую картину мира условностей, и тем самым преподносящего спасение.

**Ключевые слова:** В.В. Казаков, абсурд, проза, самопознание, авангард, языковой эксперимент, диалог, хаосмос.

**Научная сфера:** Литературоведение.

**Узкая научная специальность:** Русская литература.

**УДК номер:**

## Језичка слика света у прози Владимира Казакова

**Сажетак:** Овај рад је посвећен проучавању прозних текстова Владимира Казакова аписаних од 1965. до 1988. године у најбољим традицијама авангарде. Крајње хибридна проза овог аутора посматра се кроз призму трију основних категорија људске спознаје – времена, простора и језика – које аутор својим стваралаштвом тежи да превазиђе.

Јединствени словесни свет Казакова, што лебди „на граници“, или, говорећи речником постмодернистичке поетике – казаковски хаосмос, поима се као продукт аутодијалога, који аутор води у циљу самоспознаје, односно поновног сједињавања са светом. Осећање апсурда, изазвано немогућношћу препознавања себе самога, разумевања сопственог постојања, налази одјек у низу тема и мотива, који граде непостојану, неухватљиву, крајње иманентну реалност. Међу кључним су тема отуђености, усамљености, очаја, одраза, ишчезавања, вечности, привидности, сећања, смрти, страха, као и мотиви прозора, огледала, сати/сатова, реке, моста, тренутка, фењера, даљине, светлости итд. Од нарочитог значаја су и различити књижевни поступци: дијалогизација, антропоморфизација, театрализација, карневализација, драматизација, аутобиографизам, документализам, лексичка понављања и др.

Рад у коначници показује да Казаков процес самоспознаје разумева као покушај повратка у наручје света кроз ослобађање од спрега рационалног поимања. Ово искуство ослобађања подразумева излазак с ону страну свести, изван њених граница, у широки неистражени простор хаоса, који скрива потенцијал за стварање нових светова. Такав продор, схваћен као бунт против апсурда људског постојања, према Казакову може бити начињен једино језиком, будући да само у језику човек-свет налази своје место. Управо је због тога за разумевање ауторове поетике кључно разматрање вишестраног језичког експеримента, који слама и одбацује устаљене представе, али уједно ствара нову, језичку слику света условности, и самим тим нуди спасење.

**Кључне речи:** В.В. Казаков, апсурд, проза, самоспознаја, авангарда, језички експеримент, дијалог, хаосмос.

**Научна област:** Наука о књижевности.

**Ужа научна област:** Руска књижевност.

**УДК број:**

## **The linguistic picture of the world in the prose of Vladimir Kazakov**

**Abstract:** This paper is devoted to the study of Vladimir Kazakov's prose texts, written between 1965 and 1988, in the best traditions of the avant-garde. Ultimately hybrid prose of this author is viewed through the prism of three human cognition's main categories, that are time, space and language – which he seeks to overcome in his work.

Kazakov's unique verbal world, hovering “on the edge”, or in terms of postmodern poetics – chaosmos of the Kazakov, is perceived as a product of auto-dialogue conducted by the author for the purpose of self-knowledge, that is, re-unification with the world. The sense of absurdity, caused by the inability to recognize oneself, to understand one's own existence, is reflected in a number of themes, as well as motifs that build an impermanent, elusive, purely immanent reality. Among the key themes are detected the following: alienation, loneliness, despair, reflection, disappearance, eternity, unreality, memory, death, fear, as well as the motifs of a window, mirror, clock, river, bridge, moments, lights, distance, light, etc. Various literary techniques also appear important: dialogization, anthropomorphization, theatricalization, carnivalization, dramatization, autobiographism, documentalism, lexical repetition, etc.

The paper eventually reveals that the process of self-knowledge is perceived by Kazakov as an attempt to return to the womb of the world through liberation from the bonds of a rational perception of the world. This experience of liberation implies going beyond consciousness to the other side, into a wide unknown space of chaos, that hides the potential for the creation of new worlds. Kazakov sees language as the only means of such a breakthrough, as the revolt against the absurdity of human existence, because only in language does man-world find its place. That is why, the core for the understanding of the poetics of this author is the examination of a multi-level language experiment, breaking and denying the usual ideas, but at the same time creating a new, linguistic picture of the world of conventions, and thereby presenting salvation.

**Key words:** V.V. Kazakov, absurd, prose, self-knowledge, avant-garde, language experiment, dialogue, chaos.

**Scientific field:** Literature study.

**Scientific subfield:** Russian literature.

**UDC Number:**



## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	1
ВРЕМЯ.....	6
Владимир Казаков – ювелир застывших мгновений.....	6
Времяубийство?.....	21
Память.....	26
Поиски утраченного начала.....	31
Космология Казакова.....	35
Ожидание и неожиданность.....	46
Шаг в сторону от учителей.....	51
Апофеоз условности.....	53
Quid est enim tempus для Казакова?.....	75
ПРОСТРАНСТВО.....	77
Отражение.....	78
Отражение.....	95
Обратимость.....	98
Измерение.....	101
Пространственная вертикаль.....	106
Метаморфоз.....	128
ЯЗЫК.....	147
Автокоммуникация.....	151
Диалог.....	153
Идентичность.....	173
Автобиографичность.....	179
Языковой эксперимент.....	183
Молчание.....	196
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	203
ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА.....	206

## ЭТАП

идти босым – сама погибель.  
ах, если б, если б сапоги были!  
и ноги мертвые грязь месят,  
хрипит груди сырой колодец...

ступнями окровавленными месят –  
по колючей проволоке канатоходец.  
раскаленная песня ржавых шипов,  
вдаль натянута запекшаяся босая тропа...

за спинами лютует холод штыков,  
карликовые деревья, как ветров черепа.  
а за серым туманом проволочных пут  
небо задумывает жуткий побег.  
живые падают, мертвые еще идут:  
человек человек человек человек

Владимир Казаков  
1966

## ВВЕДЕНИЕ

Владимир Васильевич Казаков (1938–1988), несправедливо забытый поэт, писатель и драматург, родился в Москве, где и провел всю свою жизнь. В автобиографии можно прочитать, что по окончании средней школы, будучи дважды исключенным, сначала из военного училища (в 1956 году), а потом из гуманитарного института (в 1958 году), он уехал на Колыму, где года три проработал промывальщиком золота, учителем у кочевых чукчей, плотником, кочегаром, лесорубом, матросом, взрывником. Вернувшись в Москву, Казаков становится, судя по словам Бертрама Мюллера, профессиональным игроком, а потом и писателем, «которому основой для материального существования служит пенсия» (Мюллер, цит. по Казаков, 1978: 6).

Помимо перечисленных событий жизни, Казаков в автобиографии особо отмечает еще несколько моментов. Это, во-первых, 1965 год, когда он с легкой руки Николая Ивановича Харджиева посвятил себя творчеству<sup>1</sup>. Благодаря дружеским отношениям с этим совершенно уникальным человеком, историком литературы и искусства, коллекционером, Казаков, вопреки все еще в 1960–80 гг. неблагоприятному положению авангардного искусства в СССР, смог напрямую познакомиться не только с творчеством поэтов, писателей, художников представителей исторического авангарда, но и с самими авторами. Таким образом, знакомство с А. Крученых в 1966 году для Казакова представляло собой одно из важнейших событий его жизни. Такое восприятие данного знакомства ничуть не удивляет, поскольку в 1966 году, встреча с Крученых значила, в самом деле, встречу со всей эпохой в лице своего последнего оставшегося представителя. Разговорами с уже почти забытым заумником, Казаков посвятил очерк «Зудесник», отсылая своим названием к тексту И. Терентьева: «Я видел его беззубым, старым, в выцветшей тубетейке, великим. Вино превратилось в уксус, он разогревал его на огне, пил и говорил: "Велимир любил запах муравьиного спирта". [...] Когда он вдыхал воздух, воздух замирал на мгновение. [...] У поэзии Крученых вкус свежей, только что зарезанной вечности» (Казаков, 1978: 207).

Авангардные идеи, бесспорно, оказали большое и легко узнаваемое влияние на поэтику Казакова, что позволяет считать его преемником, прежде всего, Д.И. Хармса и А.В. Введенского, В. Хлебникова и А. Крученых, которых он и сам, наряду Ф.М. Достоевским и Н.В. Гоголем, считал своими учителями. Примечательно, что Казаков дополнительно подчеркивал свою связь с Хлебниковым, которого боготворил, собственным происхождением, то есть тем фактом, что в нем тоже течет русская, армянская и польская кровь. Светлейшим событием своей жизни Казаков называет крещение по обрядам Русской православной церкви в 1972 году.

Владимир Казаков начинал как поэт еще в раннем детстве, но потом, прислушиваясь к совету Крученых («Он сказал мне о моих стихах: "Я пишу такие же, но рву их". [...] Он написал на подаренной книге: "Держитесь прозы!"» [Казаков, 1978: 207]), в большей мере погрузился в сотворение прозаических и драматических текстов, зачастую с трудностью друг от друга отличимых. Однако это не значит, что он полностью отказался от поэзии, он продолжил писать и лирические произведения. Книги Казакова представляют собой сборники прозаических, драматических, лирических машинописных текстов, которые автор сам объединял преимущественно по хронологическому принципу. Нередко они обогащены коллажами и

---

<sup>1</sup> Вот что читаем в комментариях и дополнениях Т.П. Аваляян к автобиографии Казакова 1974 года: «В одном из вариантов своей краткой автобиографии он называет событием знакомство с искусствоведом и литературоведом Н.И. Харджиевым. Слова Харджиева, сказанные при первой встрече (1966 г.): "Пишите, вы имеете на это право", воспринял как благословение. О Н.И. Харджиеве много строк в романе "Ошибка живых" (там он назван Н.И. Вологдовым)» (Аваляян, цит. по Казаков, 1995: 189).

рисунками, которые Казаков в основном делал с младшим братом Алексеем, или же самостоятельно. Писал до конца своих дней. Умер в Москве.

Предельно герметичное, гибридное и условное творчество Казакова полностью отражает жизнь самого автора. Он жил и творил в Советском союзе в период, пестрящий многоуровневыми переменами – от оттепели, через период застоя, вплоть до перестроечного времени – но в этих эпохах он не участвовал, стоял особняком, не примыкая ни к одной литературной группе того времени (лианозовцы, шестидесятники, концептуалисты и др.), не общаясь особо ни с кем из своих современников, среди которых, впрочем, были К. Кедров, Г. Айги, С. Соколов, Е. Мнацаканова, Л. Аронзон, Р. Никонова, С. Сигей, Е. Харитонов и др. Тем не менее, как отмечает Сергей Бирюков в своей книге «Амплитуда авангарда» (2014), все эти авторы, каждый по-своему, в рамках собственного поэтического эксперимента, являются преемниками мысли В. Хлебникова. Имея это в виду и ссылаясь на определение И. Смирнова<sup>2</sup>, всех этих авторов, в том числе, разумеется, и Казакова, можно считать представителями тзв. авангарда-3, поздний период которого как раз отличается своеобразной индивидуальностью, уединением, социальной изоляцией. Как свидетельствуют произведения Казакова, единственной группой, к которой он примыкал, был круг поэтов, писателей и художников исторического авангарда, продолжающий существовать лишь мысленно, в воспоминаниях, в воображении, в языке – в излюбленном пространстве Владимира Казакова. Такой способ призрачного существования «на грани», зиждящегося на принципе присутствия в отсутствии, присущий самому автору, видимо, находит себе отражение и в его творчестве, поскольку оно было точно таким же, призрачным.

Другими словами, при жизни, в Советской России Казаков практически не печатался. Были выпущены всего лишь пять журнальных публикаций в 1966–1967 гг.<sup>3</sup> Однако автор дождался публикаций своих книг, хотя не в своей стране. Произведения Казакова публиковались в Германии, сначала на немецком<sup>4</sup>, а потом и на русском языке, благодаря усилиям и переводческой деятельности Петера Урбана и филолога Вольфганга Казака. В 1972–1973 гг. в Западной Германии вышли на немецком две книги «Мои встречи с Владимиром

---

<sup>2</sup> Ср. с размышлениями И. Смирнова в статье «Авангард-3»: «Поколение, выступившее на социокультурную сцену в период и сразу после Второй мировой войны, завершило развитие евроамериканского авангарда, привнеся и в его исходные, и в его дальнейшие программы новые целеустановки. Самые первые проявления этого нового мышления стали заметны уже в преддверии большой войны. [...], несомненно, что именно 1940–1950-е гг. были для авангарда-3 наиболее плодотворной порой. Впоследствии он утратил социальную релевантность и превратился из знамени времени в разрозненные акты индивидуального творчества, продолжил свою жизнь во все сильнее обособившихся друг от друга персональных вариантах (к тому же из строя очень рано выбили многие яркие представители послевоенной культуры: Джеймс Дин (1955), Джексон Поллок (1956), Альбер Камю (1960), Ив Кляйн (1962), Пауль Целан (1970) и др.). Как это обычно для ближайшей к нам истории, авангард-3 сосуществовал в неоднородном хронотопе с тем, что возникло и утвердило себя ранее – с еще не угасшим авангардом-2 и тоталитарной эстетической и прочей культурой» (Смирнов, 2017: 118).

<sup>3</sup> 1. Ночь в лесу; Лесной пир; Дорога; Красная шляпа / С вступ. заметкой без загл. и подписи // РТ. 1966. №7 <июнь>. С.15.

2. Дети-дети, спать пора; Стрекоз<k>a; Карлик и птицы; Рыбаки; Леший // Сельская молодежь. 1966. №7. С.21.

3. Фразы // Литературная газета. 1967. №31, 2 августа.

4. Фразы // Литературная газета. 1967. №40, 4 октября.

5. Фразы // Москва. 1967. №9. С.220.

<sup>4</sup> 1. Das Tor // Zet 2: Das Zeitschrift für Literatur und Graphik. Heidelberg, 1973. Juni. S.9–13.

2. Gedichte // Akzente: Zeichenheft für Literatur. 1981. Heft 4, August. S.348–350.

3. Einübung // Minidramen / Hrsg. Von K. Braun. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1987. S.46–47.

4. Der Ertrunkene; Fabriksgelände; Auferweckung // Fehler des Todes / Hrsg. Von P. Urban. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1990. S.409–422.

Казаковым» и роман «Ошибка живых» (обе написанные в 1970 году)<sup>5</sup>. Благодаря интересу западных славистов, началась публикация книг на русском языке. Первой в 1972 году в издательстве «Ханзер» в Мюнхене вышла книга «Мои встречи с Владимиром Казаковым», затем роман «Ошибка живых» в 1976 году и книга «Случайный воин» в 1978 году в издании Кельнского университета. В 1982 году были опубликованы книги «Жизнь прозы» (написанная в 1974 году) и «От головы до звезд» (написанная в 1973 году) в издательстве Вильгельма Финка в Мюнхене. В 1990 году в издательстве «Ханзер» вышла и книга драмм в переводе на немецкий язык под названием «Не прерывайте меня. Я молчу!»<sup>6</sup>.

Примечательно, что с 1974 года драмы Казакова передавались немецким радио, в постановке Гейнца фон Крамера<sup>7</sup>, а в 90-х гг. их ставили режиссеры Петер Шеттле<sup>8</sup>, Биргите Линде<sup>9</sup>, Оливер Герке<sup>10</sup> в театрах в Берлине, Гамбурге, Геттингене, Франкфурте-на-Майне. Особо интересной предстает постановка балета, осуществленная 28 мая 1998 году по мотивам произведений Казакова в немецком театре Бремен хореографии Урс Дитрих на музыку Мередит Монк и Арво Пярта<sup>11</sup>.

Важно отметить, что помимо переводов на немецкий язык, переводы отдельных произведений Казакова сделаны еще на шведском (1971)<sup>12</sup>, английском (1980)<sup>13</sup>, латышском (1991)<sup>14</sup> и сербском (1991, 2004)<sup>15</sup> языках.

Почти все творческое наследие Казакова уже опубликовано в России, в издательстве «Гилея», которое начало выпускать его книги с 1993 года. Первой вышла пьеса «Дон Жуан»<sup>16</sup>, напечатанная раритетным изданием, после того как в 1990 году московский театр «Чет–Нечет» Александра Пономарева поставил ее на сцене. Премьера состоялась 28 мая 1990 года, а спектакль был показан и на фестивале в Цюрихе 12–14 сентября 1990 года. В связи с театральными постановками следует отметить и спектакль «Незаживающий рай» саратовского театра «АТХ», поставленный И. Верховым. Премьера состоялась 9 июня 1994 года. Спектакль

---

<sup>5</sup> 1. Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov. München: C.Hanser, 1972.

2. Der Fehler der Lebenden. München: C.Hanser, 1973.

<sup>6</sup> Unterbrechen Sie mich nicht, ich schweige! Sämtliche Dramen. München: C.Hanser, 1990.

<sup>7</sup> Dramen: Drama; Fabrikgelände; Fenster; Spiegelbilder; Der Trinkspruch; Standbilder; Auferweckung / Vorwort von Peter Urban // Produktion: Süddeutscher Rundfunk/ Bayerischer Rundfunk/ Westdeutscher Rundfunk (Stereo). Regie: Heinz von Cramer. Ursendung: 11 April 1974.

<sup>8</sup> Der Trauerfisch oder das nicht heilende Paradies // Zan Pollo Theater. Berlin. Regie/Bühnenbild: Peter Schottle. Uraufführung 16 Oktober 1991.

<sup>9</sup> Unterbrechen Sie mich nicht, ich schweige! // Koproduktion der Internationalen Kulturfabrik Kampnagel und des Instituts für Plotzliche Bewegung. Inszenierung und Konzeption: Birgitta Linde. Premiere: Hamburg 27 Oktober 1993. Спектакль был показан и на других сценах в Германии (Франкфурт-на-Майне, Берлин, Людвиксхафен), а также на фестивале в Коста-Рике.

<sup>10</sup> Unterbrechen Sie mich nicht, ich schweige! // Theater im OP (Universitätsensemble). Göttingen. Regie: Oliver Gehrke. Premiere: 18 September 1998.

<sup>11</sup> Moment Mal // Bremer Theater. Bremen. Choreographie: Urs Dietrich. Musik: Meredith Monk, Arvo Pärt, Original Alpenland Quintett. Uraufführung 28 Mai 1998. В программе балета отрывок из драмы Ausruf // Unterbrechen Sie mich nicht, ich schweige!.

<sup>12</sup> Tre dikter av Vladimir Kazakov: Vårens ankomst; Barbadisk-svenskt lexikon; "Du kommer ihåg kommer du ihåg..."// Rysk kulturrevy. 1971. №1. S.2–3.

<sup>13</sup> 1. Metamorphosis // Syzygy: The Reading based Arts magazine. Reading, 1980. №2. P. unnum.

2. Moi vstrechi s Vladimirom Kazakovym: Extract // Bananas: The Literary Magazine. London, 1980. №20, April. P.20–21.

<sup>14</sup> Urdburis; Dzejoļi; Tosts // Grāmata. Riga, 1991. №4. 48–52, 54–56 Lpp.

<sup>15</sup> 1. Život proze, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1990 (Beograd: „Radiša Timotić).

2. Moji susreti sa Vladimirom Kazakovom (фрагменти) // Антологија руске приче XX века. Т. II/2. Од Белова до Ј. Садур. Бубањ за горњи свет, Београд: Плато, 2004, стр. 159–170.

<sup>16</sup> Дон Жуан. Драмы, Москва: Гилея, 1993.

был показан в Москве на гастролях театра в феврале 1995 года. В том же году вышел трехтомник «Гилеи», составленный из лирических, драматических и прозаических произведений. Отдельной книгой под названием «Неизданные произведения» в 2003 году в «Гилее» вышел ряд впервые опубликованных текстов автора. В той же «Гилее» в 2012 году вышла книга «Мадлон», а за ней, в 2014 году, последовала публикация неизданных стихотворений. В 2018 году издательство «Опустошитель» выпустило книжку «Кто сломается первым?»<sup>17</sup>, в которой опубликовано и несколько пьес Казакова, выходящих лишь в Германии.

Несмотря на это, творчество Казакова по сей день остается малоизвестным и полностью неизученным. С момента публикации произведений Казакова, вышел ряд статей и рецензий, так или иначе рассматривающих на первый взгляд непроницаемое творчество автора. Тем не менее, большинство этих текстов остается в узких рамках восприятия лишь отдельных произведений автора, толкования отдельных литературных приемов, тем и мотивов в попытке отыскать Казакову место в той или иной литературной традиции. Помимо довольно подробного списка работ о творчестве Казакова, помещенного в гилейский трехтомник, а также в книгу «Неизданные произведения», непременно следует отметить еще статью Е.Г. Нефагиной «Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества», опубликованную в Минске в 2003 году, а также две более объемные работы Е.Г. Красильниковой («Постмодернистские романы Владимира Казакова», Москва, 2001 год) и С.Л. Константиновой («Быть веселым, не теряя отчаяния. Игровые стратегии прозы Владимира Казакова», Псков, 2010 год). Последние два исследования, однако, рассматривают прозаическое творчество Казакова в ущерб поэтике автора в сугубо постмодернистском ключе.

Призрачное существование творческого наследия Казакова в литературоведении, а также предельно редкое мерцание Созвездника на читательском небе, не требуют написания более основательной научной работы. Если учитывать, что основой поэтики Казакова является полный отказ именно от тех принципов и законов, на которых научная работа зиждется – логика, каузальность, дедукция, смысл, структура, аргументация и т.д. – кажется, по крайней мере, может показаться, абсолютно нелепым писать ее. Тем не менее, смело принимаю ответственность за этот парадокс, чтобы вслед за Казаковым как раз абсурдностью самой попытки разрешить его, хотя бы отчасти принять, ощутить и передать трепет казаковского опыта абсурдного существования.

Настоящая работа посвящена исследованию тех произведений, которые сам автор отметил как прозаические, и которые входят в следующие книги: «Мои встречи с Владимиром Казаковым», «Ошибка живых», «Жизнь прозы», «От головы до звезд», «Неизданные произведения», «Мадлон». Казаков, вдохнув жизнь в прозу, рисует словесную картину мира XX века – мира непрочного, фрагментарного, мнимого, мира «на пороге», в котором нет ничего однозначного, где царит сплошная условность. Настоящая работа ставит задачей анализ этого мира, механизмов и законов его существования посредством ключевых тем и мотивов казаковской поэтики (одиночество, отчуждение, молчание, диалог, отражение, исчезновение, зеркало, окно, мгновение, фонарь, дождь, часы и т.д.), рассматриваемых сквозь призму трех стержневых категорий человеческого познания – категорий времени, пространства, языка.

---

<sup>17</sup> Мосты; Толкование сна; Разучивание; Команда; Клетка; Дождь / Кто сломается первым? Языковой театр, М.: Опустошитель, 2018.

*«Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени».*

*А. И. Введенский, «Серая тетрадь»*

## ВРЕМЯ

*«Прям ли путь времени?  
Или у него есть изгибы?»  
(Казаков, 2003: 16)*

Незаживающее чувство абсурда у Казакова бесспорно порождено сомнением в рациональном восприятии одного из ключевых понятий, посредством которого человек осознает мир и свое существование в нем – понятия времени. Сомнение в школьных истинах о времени навеяно неожиданным столкновением с его дуальной природой. Есть мое время, и есть время мира. И эти времена видимо не совпадают, поскольку я осознаю, что моему времени существует предел, а время мира беспредельно. «А потом я понял, что я и есть мир. Но мир это не я. Хотя, в то же время, я мир. А мир не я. А я мир. А мир не я. А я мир. А мир не я. А я мир. И больше я ничего не думал» (Хармс, 1997: 309). Именно в этой антиномии кроется один из источников сугубой отчужденности человека, разъединенности с миром, а в итоге и с собой в чужом мире. И именно эту антиномию Казаков преодолевает в своем творчестве, стараясь по своему осмыслить ответ на вечный вопрос: *quid est enim tempus?*

Что такое время у Казакова? – вот ключевой вопрос данного раздела работы, на который мы попытаемся ответить, предоставляя всего лишь один вариант прочтения времени в казаковской прозе.

### **Владимир Казаков – ювелир застывших мгновений**

Тема времени обнаруживается почти на каждой странице прозаических текстов Казакова, и она является одной из стержневых в его поэтике. Время видится автором фундаментальной составляющей бытия, как в духовном, так и в материальном плане. Неслучайно прослеживается отождествление мгновений, с одной стороны, со звездами, принадлежащими к высшим недостижимым сферам бесконечного; они предстают идеалом, к которому человек стремится, которому вторит своим существованием (в казаковском хаосмосе (Д. Джойс) царит принцип мерцания, из перспективы обыденной реальности, уже давно умерших тел). Звезды являются символом области космического, мирового бессознательного, к которому с ностальгией поднят вопрошающий взор (взгляд персонажа действительно неустанно устремлен ввысь, в небо, чаще всего наделенное эпитетами «ночное» и «[без-] звездное»).

- «Это было в середине декабря, беззвездная ночь, беззвездное железо крыш» (Казаков, 1982: 10).
- «В окна хлынули дни, настигаемые звездными завывающими ночами» (Казаков, 1982: 12).
- «Ах, кровля, крыша, небо! – вот слова. Не перебивая ни себя, ни вас, скажу: с звезд льется время» (Казаков, 1982: 73; 1982б: 166).
- «Я вижу время, так легко отделяющееся от ночных звезд, словно это Вы и Ваша тень в тишине» (Казаков, 1982: 119).
- «Однажды была ночь – он это помнил – которой каждая секунда была безумной владелицей огромного количества звезд» (Казаков, 1982б: 1).
- «О, звезды, звезды! Я вижу вас наяву и во сне, и вы меня видите. Ваше количество напоминает мне горсть секунд, брошенную в безумный ночной объем» (Казаков, 1982б: 14).
- «ЭВЕЛИНА [...] Значит, полночь скоро появится, стремительная, задыхаясь и звеня звездами, как цыганка [...]» (Казаков, 1995: 79).
- «ЛЕВИЦКИЙ Чай дает особое чувство времени. Во времени, как в ночном небе, начинаешь различать яркие созвездия – мгновений (Казаков, 1995: 92).
- «Я остановился в растерянности, не зная, как быть. Но это длилось только секунду. Вторая секунда была гораздо увереннее. А третья – сверкнула, как торжествующая звезда!» (Казаков, 2003: 70).



Вспомним также, что одной из своих книг Казаков дает название «От головы до звезд» (1982), которым, однозначно, указывает на расстояние, отдаленность человека от вселенной. Но одновременно, что намного важнее, и на стезю, по которой можно вернуться от рационального к иррациональному, бессознательному, от человека к миру, ко вселенной, от головы к звездам, поскольку логика, на которой покоится человеческое познание мира, лишь ограничивает его. Логика лишает человека фантазии, при этом не преподнося ответы на вечные вопросы, «не доводя до того конца, к которому обещала привести человеческий ум» (Шестов, 2016: 164). Казаков вслед за Шестовым призывает человека «прорваться сквозь логическую цепь умозаключений» (Шестов, 2016: 238–239), перешагнуть за грань рации на крыльях воображения, так как лишь там, «в безбрежном море фантазии, фантастического, где все одинаково возможно и невозможно» (там же) кроется разгадка тайны мира: «[...] я принужден снова повторить, что все, что угодно, может произойти из всего, что угодно, что А может не равняться А [...] Допустите возможность сверхъестественного вмешательства – и логика растеряет столь привлекающие умы несомненность и общеобязательность своих выводов» (Шестов, 2016: 299).

Звезды Казакова – это по сути дела кормчие звезды, на которые персонажи равняются, которые указывают им дорогу: «я все определяю по звездам: даже свое имя, свой век» (Казаков, 2003: 257). В тексте даже усматривается мифологическое отождествление персонажа (авторского двойника) со звездой в духе катастеризма. Данным уподоблением Казаков восходит к идее поэта-пророка, уходящей корнями в поэтику А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Вяч.И. Иванова, В. Хлебникова, а также Заратустры Ницше: не случайно герой себя называет созвездником (см. также название одного из фрагментов в книге «Неизданные произведения»), и обладателем сверхспособности видеть звезды и днем. Примечательно, что идея посредника между небом и землей на этом не заканчивается. В казаковской поэтике она находит свое отражение и в образе всадника – архаической ипостаси такого посредника.

- «Он: Я родился первым. Тогда на земле еще никого не было. И я учу не бояться одиночества, имея за плечами века такого победоносного опыта. Моими единственными собеседниками были звезды» (Казаков, 1982: 145).
- «всадник гонец громко постучал в ворота замка. ночь отворилась. – я, я, – прошептал он. рана сочилась на тяжело дышащем звездном боку» (Казаков, 2003: 262).
- «стоит начаться дню, как появляются дневные звезды: то в воздухе, то просто в высоте» (Казаков, 2003: 334).
- «5-Й ГОЛОС Странно! Будто бы ночь и день наступили одновременно! Звезды светят на небе – как днем, а остальное – как ночью» (Казаков, 1995: 56).
- «Я ничего не вижу, кроме дневных невидимых звезд» (Казаков, 1982б: 128).

Тем не менее, не следует обходить вниманием тот факт, что небо в понимании Камю в казаковском отчужденном хаосмосе, по всей видимости, пустует, а звезды давно уже умерли, вследствие чего происходит полная деконструкция функции поэта-пророка – она же становится абсурдной, порождая неиссякаемое ощущение отчаяния.

Мотив звезды сказанным отнюдь не исчерпывается. Связь далее разворачивается через мотив звездного языка: «Можно молчать, можно объясняться ночными звездами, бесшумными прикосновениями их лучей» (Казаков, 2003: 126). Данным мотивом Казаков непременно восходит к лермонтовской «говорящей» звезде: «Выхожу один я на дорогу;/ Сквозь туман кремнистый путь блестит;/ Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,/ И звезда с звездой говорит» (Лермонтов, 2014: 356), следовательно, к теме одиночества, и даже еще шире – к поискам «свободы и покоя» в желании «забыться и заснуть». Обращение к Лермонтову далее обнаруживается и на более широком плане, а именно, в казаковском изображении

своеобразного облика существования «на пороге», жизни в смерти, пронизанном постоянным желанием персонажа-автора смириться, обрести покой: «Я б желал навеки так заснуть,/ Чтоб в груди дремали жизни силы,/ Чтоб дыша вздымалась тихо грудь» (Лермонтов, 2014: 357).

С другой стороны, мгновения в казаковском представлении – это золото, звенящее, чеканное сокровище, то есть оно материализовано. Будучи связано таким образом со сферой вещественного, земного, время в данном смысле позволяет воспринимать его в эсхатологическом ключе. В чисто интеллигентском представлении человеческая жизнь ограничена во времени, конечна, вследствие чего время является драгоценностью:

- «Они оцепенели все разом, время металось от одного к другому, осыпая каждого звенящим золотом чеканных мгновений» (Казаков, 1982: 60).
- «Я полон такой любви к металлам, что готов целовать ржавые железные крыши, чугунные мосты и ограды, и даже само золото дней» (Казаков, 1982б: 163).
- «На одной из них я вдруг вспомнил, что с одного циферблата время наполовину облезло, словно какая-то темнеющая позолота, обнажив черно-багровую поверхность реки» (Казаков, 2003: 378).
- «Секунды были отточены до блеска, до» (Казаков, 1995: 104).

Однако это всего лишь одна перспектива восприятия времени как драгоценности. Казаковскую связь времени с самым благородным металлом, образы золотых мгновений, дней, в свете алхимических представлений можно трактовать в качестве изображения самого возвышенного, недостижимого – как ипостась вечности.

Соотношение времени с золотом читается также и опосредованно, в метафоре, которой один из персонажей (а в нашем понимании все они являются прямыми порождениями шизотипической личности автора) отождествляет себя с ювелиром:

- «У меня есть несколько замечаний к этому мгновению. Во-первых, оно наступило странно рано, а, во-вторых, я как ювелир мгновений скажу вам, что оно совершенно не поддается шлифовке. Какая твердость!» (Казаков, 1982: 194).

Французское «jouau» в значении «сокровище», происходящее от латинского «jocellum» – «драгоценность», способствует уже высказанной нами трактовке казаковского восприятия времени, как ценного клада в человеческой жизни, с которым надо осторожно обходиться, который требует тонкой шлифовки. Имплицитное уподобление мгновений украшениям приводит к дополнительной эстетизации образа в попытке воплотить столь абстрактное, но, тем не менее, колоссально значимое понятие.

Примечательно также, что мотив золота нередко выступает в качестве образа времени в переносном значении, вступая в связь с мотивом волос, еще одной из ипостасей времени в казаковском хаосмосе. Золото волос, присущее героиням (или лучше сказать – героине?), сверкая, угрожая, мерцая, предстает как что-то сверхреальное, чудесное, принадлежащее высшим сферам, поражающее своей красотой, неожиданностью, силой. Следует отметить, что такой образ времени находит свое отражение в наибольшей мере в романе «Ошибка живых».

- «ДАМА (ее голос) Странно звучит в темноте мое молчание! При свечах – другое дело. Там золотой тяжелый узел волос – это столько времени!» (Казаков, 1995: 31).
- «Ее плечи струятся от золота, взгляд – безумный, прекрасное лицо устало от ресниц [...] Время ластится к ее сверкающим волосам и струится» (Казаков, 1995: 79).
- «Несколько секунд вдруг вырвались из общего потока времени и сверкнули, вспыхнули, как золотые пряди, выбившиеся у нее на висках» (Казаков, 1995: 94).
- «Ее волосы слабо мерцали в полутьме времени. Казалось, часы отсчитывали каждый волос из этой золотой груди: тик-так, тик-так...» (Казаков, 1995: 104).

- «Ее длинные волосы сверкали и струились, как золотое безумие. И темнота повторяла каждый изгиб этого безумия, и время (Казаков, 2003: 20).
- «Ее светлые волосы струятся, словно начало осени [...] Она прикасается ко мне своим детским плечом. Секунды захлебываются осенним золотом» (Казаков, 2003: 148).

\*

Неуловимость, неподвластность времени, которая кроется под рациональной моделью познания мира, порождает условность многочисленных представлений о данном понятии. Следовательно, рассматривая эту тему в рамках словесного эксперимента Казакова, скорее следует исходить из идеи множественности времен. Именно к такому мировоззрению в целом апеллирует автор.

На размышления поэта о времени, бесспорно, оказал влияние русский исторический авангард – группы чинарей и обэриутов, особенно поэтика Д. Хармса, А. Введенского, а также философские рассуждения Я. Друскина, Л. Липавского. Данная связь налицо уже в выборе главных мотивов, через которые передается время в тексте. Миг, мгновение, секунда, минута – это первый временной пласт казаковской прозы, сразу бросающийся в глаза.

Выбором именно такого способа обозначения времени, Казаков вслед за обэриутами, на первый взгляд, уходит от классического обыденного восприятия времени как (эсхатологического) линейного потока, погружаясь в поиски малых величин, самой мелкой точки, выпадающей из времени, и предстающей моментом зарождения Вселенной:

«Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегаёт мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом (ты путал движение и время с пространством, ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь)» (Введенский, 1993: 80–81).

Дробление времени на мгновения, на малые единицы, у Казакова даже на «частицы<sup>18</sup>» является уже знакомой попыткой обэриутов обрести истинную реальность, постичь сущность времени, а тем самым полноту бытия, которая содержится в постоянно улетающем моменте настоящего<sup>19</sup> – хармсовской неуловимой ноль-точке, соединяющей прошедшее и будущее. Время – это смерть, как писал Друскин, и лишь в отдельных мгновениях содержится потенциал существования: «Я не понимаю также, когда говорят, что что-либо существует во времени. Что-либо существует во мгновении, во времени уже уничтожается и перестает существовать» (Друскин, цит. по Токарев, 2002: 116).

Однако такое понимание времени одновременно предполагает отказ от его продолжительности. Выделение одного мгновения, какой величины оно бы ни было (секунда, минута, день, год, век), всегда подразумевает разрыв континуальности, блокировку времени. Мгновение не длится, не измеряется, оно вырвано из временного континуума и выделено как

<sup>18</sup> «Она побледнела: от стены отделились частицы времени, и в виде стремительного снопа искр ринулись в сумрак» (Казаков, 1982б: 132).

<sup>19</sup> «Потому что прежде чем прибавится новая секунда, исчезнет старая, это можно было бы изобразить так:

∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅  
∅ ∅ ∅ ∅ ∅

Только нули должны быть не зачеркнуты, а стерты» (Введенский, 1993: 83).

целостное событие. Иными словами, нет времени, которое течет от начала к концу. Есть время остановленное, разделенное на мгновения, которые существуют параллельно, по отдельности:

«Само по себе мгновение нейтрально и абстрактно, монадоподобно и не имеет никакого отношения к длительности, не опосредуется другими мгновениями, малыми или большими. Напротив, идея перехода соответствует идее мгновения: "Тогда мгновение проявляется как некая чудесная сущность [...] которая лежит между движением и покоем, не пребывая ни в каком времени, причем, входя внутрь этой сущности и выходя из нее наружу, движение переходит в покой, а покой – в движение. Потому мгновение становится категорией перехода..."» (Подорога, 2006: 590).

Обратимся к тексту:

- «Ему казалось, что в э т о мгновение можно задавать небу самые страшные вопросы безнаказанно /то-есть, безответно?/» (Казаков, 1982: 196).
- «Вино, подоконник, старейшее из мгновений» (Казаков, 1982б: 15).
- «Было слышно, как мгновения звенели, сталкиваясь друг с другом. Все было готово к приходу ночи и звезд» (Казаков, 2012: 21).
- «Ододуров Вот несколько мгновений! Вот они!» (Казаков, 1972: 6б).
- «[...] какие странные мгновения! они наступили все одновременно!» (Казаков, 2003: 12).
- «Вспыхнув, лампа вырвала из времени несколько зеленоватых мгновений» (Казаков, 2003: 23).
- «Учтивость не помогала, мне пришлось прибегнуть к молчанию, к бледности и даже к неподвижности, подчеркивая ее стремительностью мгновений и их же порывами» (Казаков, 2003: 69).
- «Только я успел привыкнуть к этому мгновению, как наступило другое, не менее краткое» (Казаков, 2003: 83).
- «О, воображение, стиснутое сумраком и пространством! Она исчезает с каждым мгновением, она возникает с каждым другим» (Казаков, 2003: 202).
- «Еще безумнее тот, кто первым ступит в следующее мгновение» (Казаков, 2003: 232).

Внетемпоральный момент, являющийся объектом поисков как обэриутов, так и Казакова, их несомненного преемника, в тексте чаще всего именуется как раз словом «мгновение». Это – мгновения, соответствующие миру, в котором существуют, словесному хаосмосу, незаживающему холодному раю, который одновременно отражают. Именно оттуда их столь своеобразные и многочисленные эпитеты – они прочные<sup>20</sup>, неподвижные<sup>21</sup>, холодные<sup>22</sup>, пустые<sup>23</sup>, часам незнакомые, золотые и чеканные, невидимые и неслышимые, блуждающие, многочисленные<sup>24</sup>, фиктивные<sup>25</sup>, неподвластные<sup>26</sup>, непонятные и загадочные<sup>27</sup>, жестокие<sup>28</sup>, блестящие и сверкающие<sup>29</sup>, мерцающие<sup>30</sup>, нескончаемые<sup>31</sup>.

---

<sup>20</sup> «Мгновения были прочны, с железной крыши на небо поднималась их сверкающая прочная лестница» (Казаков, 1982: 161).

<sup>21</sup> «Новые тени, казалось, были неподвижнее этих мгновений» (Казаков, 1982: 21); «Каменная неподвижность стен вдруг отразилась в их лицах. Это наступило одно из мгновений» (Казаков, 2003: 161); «В то же время у нее были и другие особенности. Например, она могла стать невидимой, исчезнуть в воздухе. Или, наоборот, и вдруг начинали видеть ее настолько отчетливо, что вас и эти мгновения охватывала неподвижность, близкая к оцепенению. Тогда исчезало все остальное» (Казаков, 2003: 16).

<sup>22</sup> «Вдруг ветер принес какие-то холодные мгновения [...]» (Казаков, 1982: 175).

<sup>23</sup> «Ночь вернулась на миг, чтобы осветить локти, слезящиеся глаза и безумие с пустующими мгновениями» (Казаков, 1982: 30).

<sup>24</sup> «Княгиня: – Ах, сколько оружия в этом зале, сколько сумрака и сколько мгновений!» (Казаков, 1982: 206); «Сколько горящих мгновений и слез!» (Казаков, 1982б: 145); «Казалось, вечность разрывалась, переполненная мгновениями» (Казаков, 2003: 32).

<sup>25</sup> «Эти мгновения при утреннем свете кажутся еще более кажущимися» (Казаков, 2003: 201).

Примечательно также, что мотивы, через которые тема времени разворачивается в казаковской жизни-прозе, в том числе мотив мгновения, нередко перенимают и отражают даже чувства, ощущения персонажей, их состояние. Этим, бесспорно, выявляется интуитивный пласт познания, представляющий собой, наряду с субъективностью, один из главных принципов построения текста<sup>32</sup>. К тому же, мгновения предстают важной составляющей довольно выблемых портретов персонажей.

- «Каждое мгновение можно было принять за безумца» (Казаков, 1995: 155).
- «Иногда она становилась печальной, и, странное дело – такими же становились окружающие ее мгновения» (Казаков, 2003: 33).
- «Одна из женщин, лицо которой было разделено линиями на несколько странных, неравной длины мгновений, обняла меня, подбрасывая свой взгляд в сумеречную вышину и шепча мне на ухо одни и те же, огненным шрифтом набранные признания» (Казаков, 2003: 69).
- «Около левого локтя столпились странные мгновения, переплетаясь с голубыми нитями вен и острым углом сухожилий» (Казаков, 2003: 97).
- «Прямая спина военного, поднятая голова, четкий шаг и шеренги мгновений с однообразно-неразличимыми лицами» (Казаков, 2003: 126).
- «В одной из рук у нее был вечер, ночное мгновение содержало в себе гораздо более темноты, чем чего-то другого» (Казаков, 1982б: 68).
- «2-й гость Ах, одна морщина измучила целое мгновение!» (Казаков, 1982б: 89).
- «Немые мгновения окружали ее» (Казаков, 2003: 14).
- «Ее бледность и его молчание, казалось, сковывали мгновения. Но вот время, словно освободившись, рванулось [...]» (Казаков, 2003: 33).

Непрерывно следует отметить, что в более широком смысле, казаковским мгновением можно считать любой момент, вырванный из временного потока, лишенный продолжительности. Таким образом, становится возможным отождествление временных категорий, которые из угла обыденного рационального восприятия мира обладают абсолютно разной продолжительностью и не подлежат уравниванию. Что миг, что мгновение, секунда, минута, день, год, век – это у Казакова, грубо говоря, практически одно и то же. Это ведь, в

---

<sup>26</sup> «Одно мгновение особенно сопротивлялось – всему» (Казаков, 2012: 69); «Если бы могли окольцовывать мгновения, как это делают с птицами, то, вероятно, стало бы возможным открыть законы их улета и возвращения, перемещения в пространстве и гибели. Я так и сделал» (Казаков, 2003: 38).

<sup>27</sup> «Следующее мгновение обещает быть неизвестным, как и все предыдущее зеркальное время» (Казаков, 1982б: 34); «И каждое мгновение приносит новую загадку, и так до тех пор, пока не станешь равнодушным, или наоборот, – безумным» (Казаков, 2003: 38).

<sup>28</sup> «Он жесток, он более жесток, чем каждое из этих мгновений» (Казаков, 1982: 17).

<sup>29</sup> «Мгновение, которого она коснулась взглядом, еще долго сверкало» (Казаков, 1982: 19); «Какие зловещие мгновения просверкали!» (Казаков, 2003: 17); «Отец посмотрел на дочь, обдав ее сверкающими мгновениями» (Казаков, 1982б: 157); «У Вас такой тихий ангельский голос, что сквозь него слышно и Ваше молчание, и сердце, и даже ряд отточенных блестящих мгновений» (Казаков, 1982: 102).

<sup>30</sup> «К зеркалу вели странные мерцающие мгновения» (Казаков, 1982: 78; 1982б: 83)

<sup>31</sup> «Вот, например – нецело мгновение; десяток таких мгновений составят нецелую минуту, а там, глядишь, и целый нецелый год соберется» (Казаков, 2003: 379); «Воздух полон незаконченными мгновениями» (Казаков, 2003: 274); «Он остановился и неподвижно прожил два или три мгновения, отделявших его от других бесконечных мгновений» (Казаков, 1982: 200); «Анастасия Не даром вечность отличается от мгновения – то цветом, то ничем» (Казаков, 1982: 216); «Кажется, в этом и заключается мое призвание: делить мгновения на еще более бесконечные части» (Казаков, 2003: 81); «Но и это не останавливало мгновений: казалось, они были нескончаемы, как ночной воздух» (Казаков, 2003: 221).

<sup>32</sup> Данная особенность неотъемлемо связана также с приемом антропоморфизации, которым поэтика Казакова насквозь пронизана. В темпоральных отношениях этот прием прослеживается также в идее овеществления времени, о чем потом попытаемся написать более подробно.

первую очередь, автономные единицы, существующие параллельно, не отличающиеся по признаку длительности и тем самым обладающие способностью взаимозаменяться.

- «Ночь наступила внезапно – сразу же после предыдущих мгновений» (Казаков, 2003: 103).
- «одно мгновение мне казалось, что я прав, но эта минута была неправой» (Казаков, 2003: 433).
- «она взглянула. ему показалось, что – на века. но это было только мгновение» (Казаков, 2003: 435).
- «Если сравнить Москву 74-ого года с Москвой какого-нибудь другого, будущего июня, то сразу же видно различие во всем – особенно во времени» (Казаков, 1982: 162–163).
- «Вот несколько шуток: 1. Толпа рождается и в тот же день или в тот же век умирает [...]» (Казаков, 1982: 74).
- «Время, казавшееся на свету неподвижным, в темноте будущей горячей ночи превращалось в бешеный вихрь веков, лет и мгновений» (Казаков, 1982: 72).
- «Он узнал эту тишину в лицо и на ощупь, и даже на слух. Это было в 1973 веке» (Казаков, 2003: 213).
- «они пошатнулись все вместе: с чугуном и с мертвою хваткою у перил, где оставшиеся века холодели» (Казаков, 2003: 256).
- «За одну только минуту можно сочинить целый век» (Казаков, 2003: 381).
- «если бы перед казнью можно было записывать все свои ощущения – год за годом!» (Казаков, 2003: 427).
- «1-Й ГОСТЬ Нет, день еще не наступил – был год» (Казаков, 2003: 44).
- «И где тот год, который отважился стать февралем?» (Казаков, 2003: 157).
- «Но все-таки удивительно: два дня – и оба сегодняшние» (Казаков, 2012: 69).
- «Странно, а часы показывают 1813-й год!» (Казаков, 1982б: 125).

Такое восприятие мотива мгновения и других его ипостасей фундаментально для понимания темы времени у Казакова. Оно, несомненно, резко противопоставлено рациональному пониманию мгновения, но, тем не менее, именно этим вполне вписывается в мировоззрение автора, для которого характерно расшатывание привычных логических связей и релятивизация понятия реальности вообще, тем более бытовой.

Рассмотрим, каким еще мотивам, помимо названных, Казаков присуждает характеристики мгновения, стараясь обособить момент, вырвать его из мнимого потока времени.

Сравнивая мгновение с остальными словами, обладающими функцией выражения времени, причем в привычном рациональном подходе, мы понимаем, что оно обозначает наименьшую краткость, почти что несуществующую продолжительность. Для Казакова это было важно, поскольку он «охотился» не только за самым мелким моментом, а в первую очередь за соответствующим способом его словесного воплощения. Однако довольно часто в прозаических фрагментах в качестве определения времени встречается мотив «мига». Наподобие мгновений, они неожиданные, чугунно-стальные, ненаступившие, звенят, блуждают:

- «Еще один миг, и наступит другой» (Казаков, 1982: 36).
- «Время блуждает: какой-то блуждающий миг ниоткуда, ударился о крышу» (Казаков, 1982б: 56).
- «Она не успела ничего подумать, потому что ничего не успела сказать. Так неожиданно наступил этот миг!» (Казаков, 1982б: 98).
- «Эвелина вздрогнула. Станный наступил миг. Казалось, он был вырублен крышами в ночном небе» (Казаков, 1995: 173).
- «Невидимый маятник отбивал последний миг за последним мигом» (Казаков, 2003: 23).
- «Чугунный миг сменяется стальным мигом, а тот в свою очередь – безмянным» (Казаков, 2003: 81).
- «В этот миг за окнами прошел еще один час» (Казаков, 2003: 239).

«Миг», как на первый взгляд может показаться, целиком разделяет семантическое поле понятия «мгновение». Но вследствие его менее частотного и несколько ограниченного употребления и гораздо более частотного употребления «мгновения», появилась потребность рассмотреть и сопоставить данные понятия. Существует ли действительно разница между ними? В чем она заключается? И почему «мгновению», как показывает простой анализ, Казаков все-таки отдает предпочтение?

Конечно, такой выбор отнюдь не случаен. При всей внешней схожести данных понятий, они все-таки отличаются по одному маленькому признаку, как оказывается немалозначительному для поэтики писателя. Мгновение в отличие от мига обладает способностью растягиваться, основываясь, впрочем, на различной структуре самих слов: четырехсложного «мгновения» и односложного «мига». Следовательно, его можно запомнить, что вполне созвучно отношению автора теме воспоминания, памяти, к которым обратимся подробнее чуть позже). Таким образом, способность растягиваться позволяет все-таки отличать мгновения по признаку «величины»<sup>33</sup>:

«Л.Л. Почему ты решил, что время бесконечно мало? Свобода дробления, это значит, мгновение может быть любой величины. Они, верно, и бывают всякой величины, большие и малые, включенные друг в друга.

А.В. Если бы это было так, тогда понятно, почему, как ни относиться ко времени, нельзя все же отрицать смены дня и ночи, бодрствования и сна. День – это большое мгновение» (Введенский, Липавский, «Разговоры», цит. по «Сборище друзей...», т.1, 2002: 222).

Помимо уже названных мотивов, посредством которых передается каталепсия времени, в казаковском призрачном мире усматриваются также мотив секунды и минуты, отчасти тоже лишенные продолжительности:

- «Минуты густо наполняли светящийся весенний воздух» (Казаков, 2003: 94).
- «Зажгут фонари, тени окрепнут, настанет минута» (Казаков, 2003: 116).
- «Если взглянуть на эту ночную минуту, то ничего не увидишь, кроме ветвей и сухих листьев» (Казаков, 2003: 169).
- «Подарок островитянина: бросил мне с эшафота предсмертную секунду [...]» (Казаков, 1982б: 17).
- «Это была одна из самых неподвижных секунд» (Казаков, 1982б: 56).
- «Эвелина? Вам когда-нибудь приходилось в самый разгар ночи наблюдать несколько случайно-утренних секунд? Удивительные мгновения! Потом думаешь, что их не было» (Казаков, 1995: 172–173).

Казаков в свою картину темпоральности вводит еще некоторые мотивы, принимающие участие в процессе кристаллизации времени, в частности, мотивы прикосновения, шагов, чая, а также оппозицию полдень-полночь.

\*

Прикосновение в человеческом сознании выступает в качестве дополнительного, и всегда более весомого доказательства существования, понимаемого в качестве присутствия в материальном воплощении. В прозе Казакова данный мотив в очередной раз подчеркивает установку на чувственное познание окружающего мира.

---

<sup>33</sup> «Не верилось, что в этот миг во всем мире царит только одно мгновение. Казалось, что их сразу гораздо больше: например, 1119» (Казаков, 2012: 81).

Связь акта прикосновения с иррациональным, чувственным восприятием мира, с высшими сферами божественного, уходит корнями в глубокую древность. Прикосновение – мистический акт шамана, лекаря, колдуна, в котором кроется перенос божественной энергии – способно перевоплотить, одушевить, вызвать к жизни. Свидетельства данному утверждению находим в многочисленных народных повериях, согласно которым больного можно исцелить, или даже мертвого воскресить именно прикосновением – главным действием соответствующего языческого ритуала.

Такое же восприятие прочитывается и в Евангелиях, в частности, в фрагментах, повествующих о чудесах Христовых. Именно прикосновением к больному, умершему, или же их касанием одежд Христа, совершается чудо, преодолевается губительное бедствие (ср. например, исцеление прокаженного<sup>34</sup>, исцеление двух слепых<sup>35</sup>, исцеление слепого в Вифсаиде<sup>36</sup> и т. п.).

Помимо словесных воплощений данного акта, не следует обходить вниманием и его присутствие на уровне иконического изображения. Отметим здесь лишь то, что одним из наиболее известных иконических образов прикосновения в настоящее время является фреска Микеланджело «Сотворение Адама» (Сикстинская капелла, Ватикан, ок. 1511 г.). На ней тоже запечатлен момент, правда, перед прикосновением, но, тем не менее, представляющий собой Первое рождение, Начало, передачу божественной искры, которой Адам был одушевлен.

Если обратиться к повседневной жизни, прикосновение подразумевает установление определенного контакта, так или иначе, более близкого. Примечательно, что в европейской культуре знакомство сопровождается рукопожатием, которым человека, условно говоря, «вызывают к жизни». В каком-то широком смысле человек в нашем сознании лишь тогда приобретает свой полноценный облик. Прикасаясь, мы на уровне чувственного восприятия подтверждаем чье-то существование, присутствие; хоть на мгновение выходим из своей пространственной оболочки, открывая ее для другого, и одновременно соединяемся с ним в определенном мнимом единстве. Однако данные рассуждения касаются в первую очередь пространственных отношений казаковской поэтики, отчасти темы антропоморфизации, воплощения отвлеченных понятий, в том числе понятия времени.

На темпоральном уровне, момент прикосновения – это ясно выделенное самостоятельное мгновение, в котором осуществляется мистический акт переноса божественной, иррациональной, видимо, животворящей энергии с одного субъекта на другой субъект или же предмет. «Мгновение подобно прикосновению [...] Прикосновение – это прекращение времени, некоторый разрез, начало» (Друскин, 1999: 76–77). Прикосновение – это образ того казаковского трансгрессирующего мгновения, вырванного из континуума; момент остановки круга, выхода, прорыва в бессознательное; момент на стыке, в котором происходит соединение сфер, слияние начала и конца, уже в следующем мгновении результирующее в возрождении.

Таким пониманием данного мотива Казаков практически предвосхищает рассуждения Бибикина, поскольку начало воссоединения с миром видится философу именно как прикосновение к миру. Как он пишет, вслед за Розановым, с прикосновения начинается понимание: «В понимании существо человека. Мир, понимающее понимание и существо человека имеют одно начало. Розанов говорит: понимание начинается с "прикосновения", в

---

<sup>34</sup> Мф. 8:2–4; Мк. 1:40–45; Лк. 5:12–15.

<sup>35</sup> Мф. 9:27–31.

<sup>36</sup> Мк. 8:22–26.



котором обнаруживает себя "существование". Совершится ли "прикосновение", мы не знаем» (Бибихин, 2016: 433).

Но момент прикосновения у Казакова не всегда носитель идеи слияния, стремления к единству. Нередко это мгновение ведет к деструкции, поскольку происходит касание совершенно противоположных сфер, разных форм существования. Не случайно дотрагивание до кого-то или чего-то весьма часто сопровождается страхом, попыткой избежать его, чувством тревоги, беспокойства, вызывает дрожь: «Едва-едва успевали задыхающиеся люди вбегать в подворотни, спасая мокрые лица от страшных прикосновений. Они бежали, закрывая лица мокрыми пальцами, в напрасной надежде укрыть их от стального прикосновения» (Казаков, 2003: 18). Такая реакция на прикосновение связана чаще всего именно с мотивом дождя, поскольку он отчасти трактуется как одна из ипостасей обыденного восприятия времени, то есть, в итоге, идеи конечности человека.

Антиномичность данного мотива, характерная, впрочем, для всей поэтики Казакова, не лишняя, и отнюдь не случайная. Для воз-рождения, как и для любого другого рождения, надо сначала умереть. Оттуда тяга к деструктивному началу: чтобы вновь родиться для мира сущего, следует сначала умереть в мире мнимом.

- «Если бы я мог прикасаться как мгновение, я бы прикоснулся, как вечность [...]» (Казаков, 1982: 97–98).
- «Я узнал этот день по первому же прикосновению» (Казаков, 1982: 136).
- «Он протягивает руку, след прикосновения на неподвижном ветру» (Казаков, 1982: 174).
- «Она коснулась его /слова/, будто нечто предрассветное и ранящее было в этой сумрачной тишине» (Казаков, 1982: 185).
- «Я прикоснусь, чтобы испытать это и все другое, что может оказаться прикосновением» (Казаков, 1982: 208).
- «Простите, я должен отметить в таблице холод и нечетное количество прикосновений» (Казаков, 2012: 27).
- «Женщина коснулась взглядом окна, стекло сверкнуло, словно тревожный миг» (Казаков, 2003: 14).
- «Я верю, что вы есть, и без прикосновений [...]» (Казаков, 2003: 19).
- «Подул ветер, отражения призраков вздрогнули от прикосновения фонарных искр» (Казаков, 2003: 21).
- «– Я испытала странное чувство – словно легкое прикосновение смерти.  
– Да и это неудивительно. Чем легче такие прикосновения, тем ближе наша жизнь к своему началу. Впрочем, бывают и исключения» (Казаков, 2003: 66–67).
- «Однажды я излечил зеркало от слепоты одним прикосновением [...]» (Казаков, 2003: 85).
- «Я видела, как крыши светлели от прикосновения секунд» (Казаков, 2003: 188).

\*

Мотив шага тоже имеет подобную роль в тексте Казакова – четкое обособление автономных мгновений. Опираясь на рассуждение Ямпольского: «Шаг – это мера времени, но это и обозначение завершения действия. Шаг – это всегда шаг в прошлом» (Ямпольский, 1998: 152), отметим, что мотив шага, обладая именно оттенком обращенности к прошлому, вполне вписывается в поэтику автора, основывающуюся на актуализации уже случившихся событий. У булыжных шагов как раз есть особенности казаковских мгновений: они стальные, чеканные, странные, стремительные.

- «Не знаю, сколько времени я простоял под окнами у Марии. Свет не горел. Несколько булыжных шагов взад и вперед по мостовой» (Казаков, 1995: 89).

- «Который теперь шаг? Казалось, что и сами шпоры не знали этого и просто наугад называли какое-то звонкое серебряное число» (Казаков, 2012: 68).
- «Шаги стали быстрее, чем булыжная окровавленная мостовая» (Казаков, 1982: 12).
- «Что-то странное поджидало его на каждом шагу: то мгновение, то сверкающая цепь булыжников, то целая ночь» (Казаков, 1982: 85).
- «Странно, ночь, черная голубизна, было достаточно и света, и темноты для того, чтобы заблудиться. Шаг скорый, бесшумный, почти ничей» (Казаков, 1982: 193).
- «Что может быть удивительнее шагов? Только шаги. Она давно убедилась в этом, но только сегодня поняла, что давно. Например, вчерашние шаги еще не вернулись. Или вчерашний дождь – который уже вернулся» (Казаков, 2003: 235–236).

Как посредством мотива прикосновения, осязания Казаков апеллирует к интуитивному познанию мира, так и мотивом шагов автор бесспорно продолжает такую линию восприятия, подчеркивая теперь, в свою очередь, звуковой пласт познания. В частности, персонаж то и дело прислушивается к своим шагам, раздающимся в пустом пространстве. Это далее отсылает к теме одиночества, еще больше усугубляя ощущение замкнутости внутри себя, обращенности на себя.

Звук шагов отсылает не только к пустоте внутреннего пространства, к абсолютному одиночеству, отчужденности от других, но и к пустоте окружающего мира. Рядом никого нет, лишь раздается размеренный стук шагов по ночной мостовой, имплицитно вторящий тиканию часовых стрелок. Не случайно страх постоянно сопровождает героя, особенно если он находится во внешнем пространстве, на улице, как в данном случае. Здесь это страх смерти, страх конечности человеческого времени, о котором человек сам себе вещает, своими же шагами, превращаясь в каком-то смысле в часы. Отметим, что это не единственный пример взаимозаменяемости героев и часов.

Звучание чужих шагов тоже не остается без внимания. Это, прежде всего, шаги спутницы персонажа, прогулка с которой является одной из серийно повторяющихся ситуаций. И это не случайно. Стук шагов, а также манера ходить, как оказывается, предстают показателями характера человека, его качеств. И не только. Шаги уподобляются даже мыслям персонажей.

- «На мостовую опускался загробный свет, шаги звучали резко, как имена булыжников» (Казаков, 1982: 34).
- «Шаги звучали, словно объяснение в какой-то каменной немислимой булыжной любви» (Казаков, 1982: 52).
- «Тогда шаги звучали, словно ночная истина по каменной мостовой» (Казаков, 1982: 184).
- «В звуках их шагов слышались хмурая усталость и разочарование» (Казаков, 2003: 15).
- «Кто замечал, тот знает, что звук шагов говорит о человеке больше, чем его голос» (Казаков, 2003: 43).
- «Звук его четких шагов напомнил ему о собственном существовании» (Казаков, 2003: 51).
- «Тогда звук шагов спутницы говорит так много, что хочется защитить себя от его нестерпимо-сверкающей глубины» (Казаков, 2003: 126).
- «Я думаю о своих шагах – иду по собственным мыслям. Зиглинда – шаг, Зиглинда – другой. Все меньше фонарей, все больше звезд в ее имени. Я на окраине. Здесь под ногами блестят рельсы, стальные шаги звучат» (Казаков, 2003: 172; 1982б: 203).
- «Назначение шагов – вторить нашим мыслям и чувствам, а назначение ступеней – вторить нашим шагам. Так и случилось: мыслей и чувств не было, шаги вторили, ступени были» (Казаков, 2003: 378).

Однако мотив шагов этим отнюдь не исчерпывается. Он вписывается также в более широкую тему прогулки – почти ритуального действия, движения, которое персонаж совершает

в основном ночью, по набережной, или же в паломническом направлении к трехэтажному каменному ветхому зданию, к Ней. Оттуда в еще более широком смысле шаги предстают как образ жизненного пути, по которому человек движется, непонятно в каком направлении:

- «Восклицание "о!" заставило В. оглянуться и забыть о своих странных шагах, ведущих если не к смерти, то, во всяком случае, и не от нее» (Казаков, 1982: 192).
- «Сколько еще шагов до конца? Бог знает» (Казаков, 1982: 160).
- «двое. сколько может быть шагов у двоих? сколько может быть дней у многих? вода не ответит, река слишком изранена собственными мостами» (Казаков, 2003: 425).
- «Я останавливаюсь, и это служит сигналом для моих бесконечных бульжных бесконечных шагов» (Казаков, 1982б: 163).

Исходя из сказанного, не мудрено, что стальные шаги нередко оказываются неподвластными, словно могут отделиться от человека, и, существуя самостоятельно, в гоголевском ключе, управлять им:

- «Здесь никого нет! Здесь никого нет! Ах, шаги вечно ведут в сторону!» (Казаков, 2003: 124).
- «да, здесь вся тишина осенняя. как-то ночью иду: шаги сами собой, а я сам по себе» (Казаков, 2003: 257).
- «шаги обозначились:

это не он.

только темень его» (Казаков, 2003: 284).

\*

*«1-й ГОСТЬ Чай – это словарь молчания звезд»  
(Казаков, 1995: 49).*

Кристаллизация времени, выделяющая моменты вечности, прочитывается далее в мотиве чая, то и дело пронизывающем разговоры мнимых персонажей мнимого порогового мира казаковской прозы. Чай рассматривается как остановка времени, своеобразная ипостась вечности вследствие своей ритуальности: привязанности к одному определенному моменту дня, к повторению одних и тех же действий.

Стоит подчеркнуть, что чаепитие не впервые у Казакова встречается в данном контексте. Вспомним хоть произведение английского математика, «Алиса в стране чудес», где Болванщик, Мартовский Заяц и Мышь Соня являются рабами времени, точнее, шестого часа, и, постоянно перемещаясь с одного стула на другой, соседний, ради чистой посуды, совершают одно и то же: ритуал-наказание – «безумное чаепитие». Разлад со временем, отчуждение от него налицо:

«Мы с ним поссорились в марте – как раз перед тем, как этот вот (он указал ложечкой на Мартовского Зайца) спятил. Королева давала большой концерт, я должен был петь "Филина". [...]

– Только я кончил первый куплет, как кто-то сказал: "Конечно, лучше б он помолчал, но надо же как-то убить время!" Королева как закричит: "Убить Время! Он хочет убить Время! Рубите ему голову!"

– Какая жестокость! – воскликнула Алиса.

– С тех пор, – продолжал грустно Болванщик, – Время для меня палец о палец не ударит! И на часах все шесть да шесть...

Тут Алису осенило.

– Поэтому здесь и накрыто к чаю? – спросила она.

– Да, – отвечал Болванщик со вздохом. – Здесь вечно пора пить чай – мы даже посуду вымыть не успеваем!» (Кэрролл, 2018: 91).

У Казакова, в самом деле, нет такого утрированного изображения ссоры персонажей со временем, и хотя мотив чая выполняет точно такую же функцию – останавливает время, делает возможным вторжение вечности – у писателей видимо воспринимается по-разному, словно в отражении. Для Казакова чай – это знак трансгрессии, образ выхода за пределы рационального, в атемпоральность. Следовательно, чаепитие в казаковском хаосмосе предстает как возможность постичь единство с миром.

- «[...] он садится, чтобы при помощи 120 глотков крепчайшего чая измерить всю глубину ледяной бездны отчаяния и спокойствия» (Казаков, 1972: 71).
- «ЕКАТ. ВАС. А вот и чай! Не правда ли, удивительно! Дождь, чай, часы, окна – сколько сил скрещивается!» (Казаков, 1995: 36).
- «МАРИЯ Чай и часы – что есть общего? И там, и там есть полдень и полночь. И там, и там – необъяснимое могущество» (Казаков, 1995: 37).
- «ПЕРМЯКОВ Ты меня натолкнула на мысль! Чай – это игра. С кем? – В вопросы и молчание. Во что? – Со временем» (Казаков, 1995: 68).
- «ХОЗЯЙКА Как странно разговор окрашен!... Давайте лучше говорить о другом. О чем? О чае... Пусть каждый выскажется... Вы?  
1-Й ГОСТЬ О чае?... Я знаю несколько прекрасных слов, но их еще нужно составить в фразы. Но сделать это без подготовки невозможно, я их перечислю просто: чай, божество, секунды, нити, нигде, звезды, отражения, другое божество, лезвия... Вот, пожалуй» (Казаков, 1995: 101–102).
- «7-Й ГОСТЬ Я слышу, как лезвия чая скрестились с лезвиями секунд. Брызнувшие от этого искры – те искры, что загораются в наших глазах» (Казаков, 1995: 103).
- «7-Й ГОСТЬ Пейте чай, и этим утверждайте мгновения!  
1-Й ГОСТЬ Где взять столько мужества и столько мгновений? [...]  
4-Й ГОСТЬ От чая до чая протянулась некая сверкающая, вполне сносная жизнь» (Казаков, 2003: 99).

Посредством мотива чая, этой уму непостижимой силы, фиксируется точно определенное время суток, в частности, ночь. И это не мудрено, если учесть, что именно ночь является излюбленным мгновением Казакова, отсылающим к докосмогенической тьме хаоса, к которому автор стремится вернуться в попытке постичь вечность.

- «15-й гость На днях я думал, можно ли совместить чаепитие с иным временем года, чем ночь?» (Казаков, 1982б: 95).
- «4-Й ГОСТЬ Вы знаете, когда я пью чай, странное мной овладевает чувство. Вы знаете, когда я пью чай, странное мной овладевает чувство. Мы оба, я и чай – ночеем» (Казаков, 1995: 16).
- «И вдруг, освещающая себя лампой, явилась ночь. Она все смешала и перепутала. Был подан чай...» (Казаков, 1995: 100).
- «4-Й ГОСТЬ [...] Чай, по-моему, это самоубийство темноты. Это рассвет, который начинает брезжить в полночь [...]» (Казаков, 1995: 102).
- «7-Й ГОСТЬ (после паузы) Хотело пройти несколько часов, но не прошло и часа. Ночь была в самом разгаре. Я люблю это время суток. Ночь, как и чай, должна настояться. Чай, как и ночь, открывает нам звезды...» (Казаков, 1995: 144).
- «Сестра принесла чай. Время темнело из своего угла» (Казаков, 1995: 74).

Примечательно, что ночь через мотив чая иногда связывается с бессонницей<sup>37</sup>, чем Казаков вторит предшествующим ему поэтам, творчеству которых присущ данный мотив –

---

<sup>37</sup> «1-й игрок Чай делает свое дело: я вынес на своих плечах целую звездную ночь» (Казаков, 1982: 62); «Сегодня мне предстоит рабочий день и рабочая ночь. Я пью несколько крепких глотков чая и разминаю пальцы [...]» (Казаков, 1982: 147).

например, М. Цветаевой, или столь значимому для Казакова, А. Блоку. Выбор именно этих поэтов в данном случае является сугубо ассоциативным. Тем не менее, оказывается вполне возможным проследить связь между их поэтиками на уровне темы отчуждения: одиночества мятежной души, тонущей в безнадежном бедламе мира, и рвущейся ночью в прогулку по пустым улицам в поисках умиротворения.

Далее, мотив чая – эта мощная неподвластная стихия – играет немаловажную роль и в космологии Казакова. Чай – всемогущая астрономичная<sup>38</sup> сила, способная подвергать метаморфозе даже судьбу.

- «Николай Вот, пейте еще! Чай согревает, освещает и вообще... Сколько уже говорили и писали, и никто не заметил, что чай – астрономичен!» (Казаков, 1972: 75).
- «ЛЕВИЦКИЙ Чай дает особое чувство времени. Во времени, как в ночном небе, начинаешь различать яркие созвездия – мгновений.  
ЕКАТ. ВАС. О, вы – философ чая.  
МАРИЯ Философ и астроном» (Казаков, 1995: 92).
- «1-Й ГОСТЬ Не знаю, что мне делать с моей судьбой.  
2-Й ГОСТЬ Возьмите часы и превратите ее в минуты.  
3-Й ГОСТЬ Или сядьте в кресло и превратите ее в неподвижность.  
4-Й ГОСТЬ А лучше всего – чай: можно превратить ее во что угодно» (Казаков, 2003: 102).

Он связывает сферы, протягивая нити к звездам; он соединяет реальности, играя восприятием человеческого ума:

- «Нити протянулись от чая к другим мирам» (Казаков, 1995: 75).
- «5-Й ГОСТЬ [...] Дело в том, что у чая (как все давно с этим согласились) – вкус вечности, а у вечности – цвет чая. Отсюда возникает порою путаница, и мы, чувствуя вечность на языке, обманываем себя, полагая, что видим разумом то же, что чувствуем языком, тогда как мы видим всего-навсего нынешний день, окрашенный чаем в цвет вечности» (Казаков, 1995: 102).
- «ЭВЕЛИНА Как все странно! Чай дает удивительный толчок часам и звездам... какую-то новую энергию... И зеркалам» (Казаков, 1995: 63).

У английского писателя, в свою очередь, этот мотив, будучи воспринят как наказание, вызывающее отчаяние и скуку героя, выполняет скорее функцию изображения своеобразной невозможности разъединения с миром, отсутствия выхода из заколдованного круга – нежелательной регрессии – в вечность, поскольку, возможно, целью является, совсем наоборот, достижение линейного времени, которое в данном случае находится за гранью, по ту сторону зеркала. И видимо не только достижение, но, что самое главное, своеобразное освобождение от времени; обретение неподвластности, посредством установления дружеских отношений со временем, позволяющих как раз отчасти контролировать его<sup>39</sup>.

«Ты бы лучше с ним не ссорилась – тогда ты могла бы просить у него все, что угодно. Допустим, сейчас девять часов утра – пора идти на занятия. А ты шепнула ему словечко и – р-раз! – стрелки побежали вперед! Половина второго – обед!

– Вот бы хорошо! – тихонько вздохнул Мартовский Заяц.

---

<sup>38</sup> Кажется не лишним отметить, что в «астрономичности» чая, предстающего образом застывших мгновений, усматривается, правда, довольно отдаленная и в тексте никак не реализованная, связь с астрономическими часами. Но если все-таки поддаться искушению проследить лишь односторонне эту линию мотивов, можно прийти к выводу, что астрономические часы являются таким же образом времени, соединяющего земную и небесную сферы, как чай. А еще, такие часы почти всегда башенные, что отсылает, согласно Ямпольскому, к застывшему, блокированному времени.

<sup>39</sup> У Кэрролла, видимо, тоже прослеживается идея овеществления, антропоморфизации времени.

– Конечно, это было бы прекрасно, – задумчиво сказала Алиса, – но ведь я не успею проголодаться.

– Сначала, возможно, и нет, – ответил Болванщик. – Но ведь ты можешь сколько угодно держать стрелки на половине второго» (Кэрролл, 2018: 90–91).

Примечательно, что это не единственное сходство со сказками Кэрролла по отношению к теме времени. Немалозначительная связь усматривается в определении продолжительности секунды, восходящем опять-таки к идее остановки времени, выхода из континуальности в вечность.

Особая связь усматривается также в теме отражения, порождающей принцип обратной перспективы, на котором зиждутся как прозаические чудеса Казакова, так и приключения Алисы в зазеркалье. Однако к этому вопросу мы вернемся в разделе, касающемся пространственных отношений.

Нельзя обойти вниманием роль чая в восточной традиции. Несмотря на то, что в тексте не находим никаких прямых доказательств о восхищении Казаковым культурами Востока, связь в восприятии этого напитка налицо, и нам думается, не будет лишним ее здесь выявить.

В понимании Казакова, ритуальность церемонии чаепития, по большей части ночной, окутанная непроницаемой пеленой мистики, делает возможным выйти в потустороннее, в вечность, прикоснуться к сущности времени. Такая функция данного мотива полностью совпадает с ролью чая в даосизме и дзен-буддизме, впоследствии четко выраженной в рамках так называемого «тиизма» (по сути, «переодетого даосизма» [Какузо, электронный ресурс]). Согласно Какузо, священная церемония чаепития, определенная строгими правилами – это по сути некое выпадание из обыденного временного потока в Пустоту ради самосознания и приобщения к магии красоты. Это попытка превзойти собственную бренность, быстротечность в прикосновении к неприкасаемому, к тому неопределимому, у чего нет очерченных границ.

Этим связь поэтики Казакова с названными учениями не исчерпывается. Даосские и дзен-буддистские размышления о бессмертии как вечном течении, превращении, вечной перемене, попытка преодолеть это течение, научиться плавать в нем, т.е. научиться искусству жизни, обращенность к настоящему времени, к внутренней стороне предмета; понимание человека как посредника между небом и землей, в котором завтра и вчера встречаются, поиски истины через столкновение противоположностей громко раздаются в казаковском мироощущении. «Дао – это путь. Это больше, чем тропа. Это дух космических изменений – вечный рост, который возвращается к себе самому, чтобы производить все новые формы. Он отделяется от себя самого подобно дракону – любимому символу даосов. Он складывается и разворачивается подобно облакам. О дао следует говорить как о Великом Пути. Дао – это настроение Вселенной, а абсолют даосизма – относительность и взаимность» (Какузо, электронный ресурс). Относительность и взаимность – это и есть главные особенности казаковского текста, проистекающего из его же мироощущения, понимающего человека, как частицу Космоса, повторяющую своим присутствием главный космический принцип – принцип вечного возрождения.

Выход в вечность, постижение сущности времени мыслится Казаковым как объединение осколков разломленного мира, восстановление единства, преодоление абсурдности бытия. Если оно осуществляется посредством чая, то нетрудно усмотреть, что в каком-то смысле текст XX века протягивает пусть и бессознательную (значит ли это подлинную?) нить к даосской легенде о божественной Ниуке, которая, сварив радугу из пяти цветов, вновь выстроила небо, разбитое

на куски в смертельной борьбе Желтого Императора (солнца) и Шухиунга (демона темноты и земли), то есть Духа и Материи (Какузо, электронный ресурс).

### **Времяубийство?**

Распад связи времен приводит к отказу от разделения времени на прошедшее, настоящее и будущее. Если полнота времени – весь потенциал существования – содержится в автономном мгновении настоящего, тогда этим стираются границы между временными модальностями, являющимися, по сути, продуктами рационального подхода в осмыслении данного понятия. Прошедшее и будущее предстают лишь как мнимые конструкции рации, позволяющие лелеять опять-таки весьма относительную идею движения от начала к концу, прогресса; выстраивающие неуловимые пласты призрачного существования, еще более удаляющие человека от мира.

Есть только настоящее, и все события, о которых говорится или думается, суть так или иначе лишь в настоящем, пусть и «тройственном», как писал Рикер вслед за Августином (Рикер, 2000: 19). В настоящем думается, мечтается об их осуществлении, в настоящем они осуществляются, воплощаются, в настоящем снова возвращаются к существованию в процессе воспоминания. Следовательно, это уже не время, стремительно текущее от прошлого к будущему, «эфирное, небесное, время полета» (Ямпольский, 1998: 115); это время, замкнутое в кругу, где все мгновения равны и существуют на одном уровне.

Однако сведение времени лишь до всего одного мгновения в настоящем не представляет собой его сжатие, отрицание, а наоборот его предельное расширение в обретении подлинной реальности на пути к воссоединению с миром. Из сказанного выходит, что в этом своеобразном временном ступоре, происходит экстензия одного момента до пределов вечности, оборачивающейся в итоге безвременьем, в смысле атемпоральности, поскольку, как писал Хайдеггер, рассуждая о времени: «настоящее в смысле присутствия настолько резко отличается от настоящего в смысле Теперь, что настоящее как присутствие никоим образом не поддается определению из настоящего как Теперь. Скорее возможным кажется обратное. Окажись это верным, настоящее как присутствие и все принадлежащее к такому настоящему должно было бы называться собственно временем, хотя непосредственно оно не имеет в себе ничего от привычно представляемого времени в смысле исчислимой последовательности Теперь» (Хайдеггер, 1993: 397–398).

Данная идея в прозе Казакова прочитывается, прежде всего, в постоянной диалогизации текста, а также в природе самых диалогов. Казаковские тексты – это сплошной полилог персонажей (гостей, голосов, призраков, игроков), диалог между Ней и Ним. Это же хармсовские, как в основном их определяют немногочисленные исследователи творчества автора, разговоры без разговора. Абсурдистские диалоги персонажей лишены своей основной функции – коммуникации, вследствие чего общение оборачивается своей противоположностью, становясь каким-то бессмысленным анти-общением. Эта своеобразная «глухота» достигается, между прочим, как раз за счет сугубого обращения к настоящему времени, поскольку персонажи то и дело произносят свои реплики практически одновременно, в тот момент, когда они приходят им в голову, несмотря на их абсолютную бессвязность, порой даже резкую противопоставленность предшествующей реплике другого персонажа, поскольку она предшествует лишь графически.

Поэтому в каком-то смысле каждую реплику можно воспринимать как обособленное мгновение, существующее параллельно с другими, на одной плоскости, чем Казаков восходит к понятию со-бытийности, параллельного бытия, сосуществования – одного из главных законов построения текста, видимо исходящего из своеобразного понимания темпорального пласта:

«Событийность, определяясь однонаправленным ходом времени, интегрирует его в надвременные смысловые структуры. Категория события образует переход от диахронии к синхронии и позволяет, в пределах данного временного континуума, организовать его как вневременное структурное целое, как ступенчатое вхождение временного в вечное. Если время – подвижный образ вечности, то событие – это вечностный образ времени» (Эпштейн, 2017: 256).

Если продолжить дальше рассматривать текст не с точки зрения структуры, а в ключе событийности, то взгляд непременно остановится на многочисленных текстуальных фрагментах, умело вкрапленных в прерывистую, почти что пунктирную, линию повествования. Эти интерполяции, находящие свое место в тексте по принципу постмодернистской техники коллажа, способствуют предельной ретардации становления сюжета, усугубляя его фрактальность.

Данные куски текста тематически разнообразны, повествуют то об исторических событиях разной давности, то о событиях настоящего времени; обладают документальным характером, поскольку зачастую являются отрывками реальных писем, разговоров, дневниковых записей. Их введением в основной текст явно тормозится время: все события помещаются параллельно на одну не-временную плоскость, уравниваются по отношению к моменту, в котором о них повествуется, а это и есть момент настоящего времени.

Сугубо диалогизированная, фрагментарная текстовая структура, способствующая в наибольшей мере фрактальности текста, свидетельствует также о предельной драматизации и театрализации, всегда отсылающим к актуализации событий в настоящем, т. е. к каталепсии времени. Далее, обращенность к временным метаморфозам, взаимозаменяемость временных понятий, аккаузальность, непоследовательность, различные языковые эксперименты, сдвиги, обрывы – это все особенности текста<sup>40</sup>, которыми Казаков восходит к нами выявленной идее.

Такую же функцию – отмены временных модусов – усматриваем и в предельном усугублении приема лексического повтора, приводящем к серийности, одной из важных характеристик казаковской прозы, непременно отсылающей к поэтике Хармса. Однако подчеркиванием, синхронной природой времени серийность Казакова не исчерпывается. Повторяя не только отдельные слова, словосочетания, реплики, но и целые куски текста, точно определенные ситуации, являющиеся чуть ли не единственным связующим элементом текста (например, встреча в салоне хозяйки, разговор гостей/ игроков/ призраков/ голосов, прогулка двоих по набережной, встреча жениха и невесты, ожидание жениха/ невесты и т. д.), и придавая им, пожалуй, оттенок ритуальности, автору удается почти полностью обратиться к прошедшему времени и развернуть на своих страницах тему памяти.

Слияние прошедшего и будущего, застывание времени в точке настоящего находит свое отражение и в многочисленных примерах отождествления будущего с прошедшим: «Наступающее как еще-не настоящее протягивает и одновременно несет с собой уже-не настоящее, осуществившееся; и наоборот, это последнее, осуществившееся, протягивает себе свое будущее. Взаимосвязь обоих протягивает и одновременно приводит с собой настоящее» (Хайдеггер, 1993: 399). Однако у Казакова усматривается своеобразная однонаправленность уравнивания именно будущего с прошедшим. И этот порядок вовсе не случаен, поскольку, во-

---

<sup>40</sup> Названные особенности, из которых Казаков делает абсурдистскую текстовую ткань, будут подробно и поочередно рассмотрены чуть позже в разделе, занимающемся исследованием языка Казакова. Тем не менее, их упоминание в данном контексте необходимо и отнюдь не лишне, хоть и угрожает ущемлению стиля работы многочисленными повторами.



первых, свидетельствует об обратимости времени, а во-вторых, предполагает особый взгляд – из прошедшего в будущее:

«Следует подчеркнуть, что взгляд из прошлого в будущее, с одной стороны, и из будущего в прошлое, с другой, решительно меняют наблюдаемый объект. Глядя из прошлого в будущее, мы видим настоящее как набор целого ряда равновероятных возможностей. Когда мы глядим в прошлое, реальное для нас обретает статус факта, и мы склонны видеть в нем нечто единственно возможное. Нереализованные возможности превращаются для нас в такие, какие фатально не могли быть реализованы. Они приобретают эфемерность» (Лотман, 2000: 110).

Казаков, этот «ювелир мгновений» – свои драгоценные изделия, золотые моменты, добавочно украшает, «чеканит», таким образом оставляя свой совершенно своеобразный отпечаток. Блокировка будущего, и тем самым замыкание временной прямой в круг, видимо, происходит не за счет прошлого, а как раз наоборот – оно выдвигается в первый план. Прошлое у Казакова не предается забвению, и этому подтверждение столь явное обращение к нему в тексте. Такое отношение отчасти можно объяснить самой природой человеческого познания. Сознание обрекает человека думать лишь в рефлексии, то есть лишь о том и на основании того, что уже произошло, что имело место в его опыте.

Итак, Казаков растягивает момент настоящего до вечности, но казаковский момент настоящего, действительно, не что иное, как момент прошлого. Его персонажи живут, постоянно возвращаясь к событиям прошлого, постоянно их переживая. Это, по сути, другое время Ямпольского, в котором «нет никакой прогрессии, это время замершего настоящего или, даже вернее, вечно присутствующего прошлого», чьим «пространственным образом» выступают «башня, нора, могила» (Ямпольский, 1998: 115).

Сделаем короткое отступление в сторону темы пространства, поскольку им подтверждается данная характеристика времени. Пространство казаковского хаосмоса никак невозможно однозначно определить. Это своеобразная вертикаль, простирающаяся от подземелья до звезд, связывающая сферы. Тем не менее, как узнаем из реплик персонажей, довольно часто пространством их пребывания является подземный мир – погребок или могила. Чаще всего разговоры происходят лишь на основании звука, они слышат голоса друг друга, то есть во мраке, ночью, что тоже можно в определенном смысле отнести к подземельной, могильной темноте.

Помимо этих, еще одним важным пространственным образом для данной трактовки времени непременно является башня. Персонажи то и дело проходят по широкой площади, мимо башни. Башня связывается с циферблатом, с часами, курантами, но она помимо времени линейного, отсылает к идее блокировки времени – неконтролируемого повтора «обезумевших» часов. Такому восприятию способствует и постоянный эпитет – «каменная» – восходящий к неподвижности.

- «А между тем, лицо женщины стало так далеко, что я не мог даже разглядеть и секундной стрелки. Она отошла к башне. Тучи собирались на циферблате. Я схватился за воздух и почувствовал в пальцах холодное и сырое» (Казаков, 1982: 156).
- «Этот миг, прибитый неудержимым течением к самому острию циферблата – каменной башни» (Казаков, 1982: 186).
- «На улице было рано, часы на башне хмуро показывали половину шестого» (Казаков, 1995: 25).
- «Часы на башне пробил вновь тот же час» (Казаков, 1995: 42).
- «Третий час все никак не мог пробить, хотя второй уже пробил давно. Вдруг башня заржала и бросилась вскачь по мостовой, унося на себе обезумевший час» (Казаков, 1972: 35).
- «С невероятной высоты башни можно было увидеть другой день» (Казаков, 2003: 54).

- «башенные часы показывали на ощупь время, сама же башня просто показывала небо, и это было гораздо ближе к истине и даже к полночи» (Казаков, 2003: 375).
- «Время, переходя от башни к башне, меняло свой вид: то оно было вертикальным, то начинало простираться горизонтально, а на одном из древних циферблатов – и вовсе вдруг оказалось истекшим» (Казаков, 2003: 378).
- «вдруг одно из мгновений стало долгим, зацепившись за каменный выступ башни» (Казаков, 2003: 425).

Примечательно, что нередко башенные часы показывают вовсе не время, а его характеристики, или рефлектуют происходящее вокруг, указывая при этом на призрачное время – неуловимое, пороговое, переходящее, как и все в казаковской прозе. Это, по сути, повтор, запечатление событий, рефлексия в вечности. Трактовка башни как перехода к вечности уходит корнями в библейский сюжет, поскольку именно башня (Вавилонская) предстает символом попытки гордого человека постичь Небо. Такому контекстуальному прочтению у Казакова способствуют, прежде всего, тесная связь и определенное взаимопроникновение с мотивом часов, который, в свою очередь, тоже отсылает к человеческой попытке преодолеть загадку времени посредством идеи о его линейности, измеримости, подвластности. Слияние этих мотивов в образ башенных часов результирует в переходе от диахронного к синхронному времени, в уходе в сторону атемпоральности, выраженной также подчеркиванием ветхости башни, ее обращением к небу, к прошлому, ее способностью помнить. Стрелки, показывающие мистическое время башенных часов окутаны зловещей темнотой, навевают страх, пронзая пустоту. Возможно, это именно та пустота между мгновениями, которую мыслили чинари – пустота перехода из одного мгновения в другое, такое же. Башня – это же вертикаль, устремленная в небо, но крепко прижатая к земле, следовательно, она и в пространственных отношениях играет посредническую роль, находясь между сферами.

- «Строки из писем, строки из выкрошившихся углов башни. Медленный полет молний над сломанным циферблатом. Время казалось прозрачнее ливня, еще ослепительнее и еще ночнее» (Казаков, 1982: 170).
- «[...] потому что куранты на башне проббили не количество часов, а их цвет» (Казаков, 1995: 171).
- «Часы на башне показывали почти все. Ветер облетал ее – трепещущей стороною» (Казаков, 2002: 69).
- «Наверху этого дома была башня с часами, которые показывали словно не настоящее время, а призрачное. Почему? Потому что их черные стрелки, казалось, пронзали не мгновения, а пустоту. [...] И действительно – эти странные часы иногда оказывали свое действие, и тогда вдруг посреди дня темный лоскут ночного неба в виде флага начинал развеиваться над башней» (Казаков, 2003: 37).
- «Однажды старик прошел, молча ответил на поклон и исчез за тяжелой дверью. Я быстро взглянул вверх на башню: часы показывали именно это!» (Казаков, 2003: 38).

Учитывая все сказанное, возникает логичный вопрос: каким образом столь явное обращение к прошлому вписывается в идею отказа от продолжительности времени, в том числе от его модусов? Этот парадокс у Казакова отчасти разрешается тем, что в абсолютном отождествлении будущего с прошлым, безусловно, прочитывается актуализация мифологемы вечного возвращения. Причем, следует обратить внимание – *воз-вращения*, то есть застывшее время у Казакова видимо не совсем застыло. Оно не воспринимается им как абсолютная статичность хармсовского «узла Вселенной», в итоге приводящая к смерти, а предполагает непрерывное круговое движение, между прочим, закодированное и в этимологии слова *время*: «Во-первых, время – как говорит само слово, оно же того происхождения, что “вертеть”, – вращение и возвращение. Во-вторых, время – это всегда *другое*, т. е. как раз не возвращение, а преодоление возвращения. Две противоположные вещи. Что время – возвращение, напоминает

этимология. Что времени нет без другого, нового, об этом говорит Аристотель в своем знаменитом разборе времени (Физика, IV 10–14)» (Бибихин, 2016: 87).

Находясь, по сути, на обратном пути к обретению бытия, то есть на пути к выходу из времени обыденного во временную сущность, Казаков делает первый шаг – совершает хроноцид, и тем самым уходит от линейного восприятия времени в сторону циклического, архаического: «[...] миф изымает человека из его собственного времени, индивидуального, хронологического, "исторического", и переносит его, по крайней мере символически, в Великое Время, в то парадоксальное мгновение, которое не может быть измерено, так как оно лишено длительности. Иными словами, миф – это разрыв времени и окружающего мира; посредством него осуществляется возврат в Великое, священное Время» (Элиаде, 2000: 162).

Отказом от христианской эсхатологической концепции времени, делающей упор на идеале, к которому следует стремиться, Казаков отнюдь не отказывается от движения. Он лишь поворачивает его в другую сторону, в направлении к прошлому, что вполне вписывается в его поэтику, насквозь пронизанную обратной перспективой и окрашенную меланхолично-ностальгическими тонами.

## Память

*«И ни одно мгновение не вернется,  
если не вспомнить о нем»  
(Казаков, 2003: 203).*

Обращение времени вспять в наибольшей мере совершается в лоне процесса воспоминания, в рамках памяти – одного из ключевых принципов прозы Казакова. И это не мудрено. Будучи воспринят как дневниковая запись, текст диктует обратимость, направление взгляда из настоящего в прошедшее, а мнемонические механизмы работают как раз по принципу круговорота событий, их постоянной актуализации, возвращения в настоящее. Однако Казаков в очередной раз уходит от однозначной картины мира и зачастую память подменяет забвением. Обратимся к тексту.

С одной стороны, тема памяти легко прочитывается в постоянном стремлении автора и главного персонажа (а они зачастую отождествляются) наполнить смыслом зияющую пустоту жизни, а смысл как раз заключается в идее воспоминания: «Достижение смысла, согласно Хайдеггеру, аналогично воспоминанию» (Ямпольский, 1998: 177). Оттуда столь судорожное стремление выделить определенные моменты-события из мнимого прошлого и пересказать их, привлечь к существованию в настоящем, заново их пережить, повторить. Такая идейная основа непременно порождает дневниковую природу текста, придавая ему почти исповедальный тон. И именно поэтому события чаще всего передаются в прошедшем времени, или же актуализируются в настоящем через диалоги.

- «1-й голос Мысленно переживая вчерашний день, мы наполняем сегодняшний большим смыслом.  
2-й голос Вы правы. Ведь иначе жизнь превратилась бы в сплошное кудяхтанье секундной стрелки» (Казаков, 1982б: 6).
- «Другой игрок, напротив, был погружен в себя, все время пытался вспомнить что-то, пытался забыть то, что мешало ему вспомнить» (Казаков, 1982: 30).
- «А я готов всем пожертвовать, чтобы вернуть одно прошлогоднее мгновение, чтобы вынуть этот осколок крыши из памяти» (Казаков, 1982: 143).
- «Ночные воспоминания: угол железной крыши, вспомнившийся бесшумно» (Казаков, 1982: 187).
- «Я люблю обращаться к своей памяти: она вечно чего-то не помнит, и мне приходится все сочинять заново» (Казаков, 2003: 95).
- «Мне моя память обещает много сюрпризов в будущем, то есть, в прошлом» (Казаков, 2003: 161).
- «Жесткие железные углы крыш оставляли царапины в памяти. Он стал расхаживать взад и вперед по комнате, поглядывая изредка на свое прошлое, которое вдруг наступило вместе с сегодняшним днем» (Казаков, 1982: 192).
- «Зиглинда, дорогая, помнишь, как ты позвонила мне перед моим отъездом и сказала: "Если ты хочешь, я..." Судьба была отложена на целые сутки. [...] А черные лебеди на вечных прудах – помнишь? Их шеи изгибались таинственно. Но ты сказала, что не можешь остаться в России. Стальная вода плавно отражала тот день. А помнишь, как мы простились – возле семисот чисел?» (Казаков, 2003: 188–189).

Но автор на этом не останавливается. Он продолжает дальше, обращаясь к истории, актуализируя в настоящем – что позволяет мифическое время – исторические события далекого прошлого, отождествляя своих персонажей с историческими личностями, предоставляя читателю историю становления ордена, государства, карточных игр, определенного вида чугуна и т.д. Данная актуализация, то есть по сути дела уравнивание временных модусов, совершается посредством введения экскурсов, или же в виде реплик в бессвязных диалогах, лишенных темпоральности.

Экскурсы – это осколки текста, обладающие не только историческим, но и документальным характером, касающиеся жизни и творчества футуристов, обэриутов, литературных и художественных собратьев Казакова, писем его близких и родных. Помимо прочих функций, в том числе в рамках темы времени, о которых уже шла речь, данные интерполяции призваны запомнить, вырвать из забвения важные факты из жизни этих людей, поскольку, правда, у Казакова лишь отчасти, но все же, забвение отождествляется со смертью в лучших традициях акмеизма: «А какая разница – пасть на поле сражения или забыть обо всем?» (Казаков, 1982: 81; 1982б: 100).

Но, тем не менее, с другой стороны, определенные ситуации повторяются вплоть до серийности, причем в рамках не только одного произведения, но прозы в целом (что позволяет, между прочим, рассматривать ее как один текст). Данная характеристика текста, постоянные повторы одного и того же на уровне не только слова, реплики, но и целых фрагментов, свидетельствуют о своеобразном воспоминании – реминисценции, несомненно порождаемом блокировкой времени, его дроблением. Не следует забывать: нет развертывания мгновений-событий, есть лишь их повторение, возврат к ним. Вспоминать можно, но лишь одни и те же события.

Нетрудно проследить далее развитие темы забвения в рамках столь отмеченной неспособности персонажа вспомнить. Столь частотный вопрос Ее или хозяйки: «Ты помнишь?» почти постоянно остается без Его ответа, именно вследствие своего рода амнезии. Текст даже не лишен случаев определенного равнодушия к вопросам о прошлом, к шаткости памяти: персонажи часто вовсе не переживают, тем более не отчаиваются из-за невозможности вспомнить событие, которое иногда с удивлением повторно пересказывается.

- «–Вы помните ваше обещание.
- Нет... но готов выполнить.
- Вы обещали не выполнять.
- Странно...» (Казаков, 1982: 66).
- «Не помните? Вы шли, вы бежали по ночной мостовой, глотая в ледяном воздухе удары своего раскаленного сердца» (Казаков, 1982: 44).
- «КУКЛИН [...] Как время летит, описывая странную кривую! Еще вчера я был, а сегодня уже буду... Владимир Иванович, вы помните Пермякова? Вы помните Эвелину? Вы помните Марию? Вы помните Левицкого?» (Казаков, 1995: 155).
- «– Откуда вы? Сколько вам лет?
- Оттуда. Не помню ни одного года» (Казаков, 2012: 61).
- «– Помните, я вас спросила, а вы так странно на меня посмотрели?
- Вы и сейчас спрашиваете меня.
- И вы снова не помните? (Казаков, 1982б: 106–107).
- «– Помните, вы не ответили на мой вопрос?
- Откуда же мне помнить, если это уже случилось!» (Казаков, 1982б: 144).
- «– Вы помните эту тишину? – спросил голос.
- Но она никак не могла вспомнить» (Казаков, 2003: 22).
- «– Сударыня, мы достаточно плотно окружены зимами – прошлой и будущей.
- Не помню будущей» (Казаков, 2003: 167).
- «Помните, как назывался тот странный сентябрь?
- Тот? Не помню. Он назывался – месяц?» (Казаков, 2003: 169).
- «Не знаю, я еще не забыл, и поэтому не могу вспомнить» (Казаков, 2003: 205).

Опыт забвения персонажам, видимо, не чужд, настолько тесно переплетен с запоминанием, воспоминанием, что они иногда даже взаимозаменяются. Несмотря на то, что

забвение предстает оппозицией памяти, оно также имеет схожую функцию – блокировку времени.

- «5-й: а у меня все мои воспоминания слились в одно забвение» (Казаков, 2003: 433).
- «Окна выходили в двухэтажный каменный переулок, выходили в мысль: "граница между прошлым и будущим стерлась от частого забвения", причудливо изогнутую черными ветвями деревьев» (Казаков, 1982: 199).
- «Гм... странно. Мне жаль всех забытых мною случаев. А ведь у меня достаточно отваг, чтобы вспомнить все, что угодно.
  - Вы знаете толк в этих вещах. Об этом говорит и наступивший внезапно холод, и ливень, который грозно пройдет стороной... Что делать с усталостью, да еще в этот час?
  - Я в таких случаях даю памяти вспомнить о самой себе (Казаков, 1982: 151; 2003: 169).
- «Я быстро забываю, чтобы быстрее вспомнить. Например, голубые мерцающие примеры» (Казаков, 1982: 170).
- «Я отчетливо помню каждое забытое мною мгновение» (Казаков, 2003: 81).
- «Хозяйка темноволоса, бледна – вам ни за что не запомнить ее лица, сколько бы вы ни старались его забыть» (Казаков, 1982б: 15).
- «Он: Вы правы, хотя час и совсем неподходящий. И так прекрасны!  
Она: Не знаю, не помню своего отражения» (Казаков, 1982: 106).

Нередко автор даже иронизирует по поводу забвения, как еще одного из ограничений человека – неумолимого, неминуемого итога любого события, момента. И даже по поводу памяти, и вообще процесса воспоминания, предстающих в своих эманациях совершенно неподвластной стихией, безумной, неожиданной, деструктивной (уничтожающей время), вызывающей беспокойство. А вместе взятые, поскольку мышление – оно и есть в определенном смысле постоянное балансирование между забвением и памятью, эти два понятия видятся автору в его мироощущении как мучение, безысходное положение в ловушке, уготованной рации.

- «Память не может удержать ее облик и хочет хотя бы удержать эту неудержимость» (Казаков, 2003: 202).
- «ОН Вчерашние ответы забыты, а сегодняшние – забудутся» (Казаков, 2003: 138).
- «А [...] Я ее о чем-то забыл спросить... сейчас вспомню и забуду... Память и забвение – вот явления, поистине, удивительные! Я бы их наложил друг на друга в виде креста... В Или в виде решетки» (Казаков, 1995: 120–121).
- «Смотрите! она исчезает, чтобы завоевать нашу память» (Казаков, 2003: 150).
- «Казалось, он все хотел забыть какую-то мысль, но не мог ничего вспомнить» (Казаков, 1972: 38).
- «От этого мгновения по времени, как по стеклу, разошлись зеленые трещины. По его лицу бежали воспоминания. Воспоминание но 1: несколько дней набились в комнату и сдавлены стенами. Воспо Но минание» (Казаков, 1972: 43).
- «Она не могла ничего вспомнить – все и так было здесь» (Казаков, 1972: 48).
- «Хорошо бы запомнить этот миг и другой, чтобы потом, через долгое время, вдруг забыть их с хрустом и с болью» (Казаков, 1982: 50).
- «7-Й ГОЛОС Странное свойство памяти: забывать одно и помнить другое. Бог – это третье» (Казаков, 1995: 56).
- «2-Й ГОСТЬ Странно, вы вспомнили, не успев еще и забыть» (Казаков, 2003: 45).
- «Я уже давно побежден, но сегодня я побежден снова, чтобы завтра вдруг вспомнить посреди улицы и ускорить шаги» (Казаков, 1982: 103).

Забвение – эта «педантичная усталость памяти» (Казаков, 2003: 57) – бывает стремительным, неожиданным, предоставляя воспоминанию возможность лишь мгновенно меркнуть в памяти, прежде чем исчезнуть в неизведанных просторах беспомыслия, чтобы потом

заново внезапно вернуться. А отчаяние, порожаемое бессилием человека перед забвением, находит свое отражение и на звуковом уровне:

- «Но женщина ничего не слышала, кроме того ужасного звука, с которым прошлое отступает от нашей памяти. словно позвякивание стремян о медленные дымные берега» (Казаков, 1982: 166–167).
- «Вы забываете мгновения, но не забыты ими. Они возвращаются: из зеркал – в виде отражения, из будущего – в виде предчувствий, из сумрака – в виде мерцания» (Казаков, 1982: 97).
- «Какая-то минута вспомнилась и тотчас настала» (Казаков, 2003: 371).
- «Я вдруг вспомнил себя, но тотчас же снова забыл» (Казаков, 1995: 74).
- «1-й игрок Удивительно: я вспомнил один забавный случай и тотчас забыл. А привкус остался почему-то печальный» (Казаков, 1982: 61).
- «о, прошлое, ты дальше всех могил!» (Казаков, 2003: 276).
- «Тогда вдруг захотелось встать и не двигаться – чтобы не забывать» (Казаков, 2003: 369).

Примечательно, что в тексте, наоборот, прослеживается и антиномичное отношение к данным понятиям. Память нередко ощущается как тягость, бремя, рабство, а забвение в качестве освобождения, спасения, к сожалению, согласно автору, недостижимого даже в смерти, предстающей погружением не в беспомыслие, а как раз еще глубже в события прошлого.

- «Их быстрое повиновение невольно вызвало у меня острый приступ воспоминаний. Из-за неумения забывать мы всегда в долгу у своей памяти, и, наконец, со временем попадаем к ней в вечное рабство. Тут, кажется, бессильна и сама смерть: ведь она ни от чего не избавляет, наоборот – только разрушает хрупкую перегородку, отделяющую и защищающую нас от наших воспоминаний» (Казаков, 2003: 62–63).
- «Трудно вспомнить, но еще труднее было забыть» (Казаков, 2003: 135).
- «Трудно, даже невозможно представить себе бесконечность, но еще невозможнее – забыть ее после того, как все-таки удалось представить» (Казаков, 2003: 54).
- «План полночи. Полночь, угол площади, угол света. Забывание – чисел, букв, каждой минуты. Процесс забывания: на этой площади я забываю такое-то число. Та сторона реки легче забывается мной» (Казаков, 2003: 240).

Невозможность запомнить, или же вспомнить – две ипостаси забвения – в самом деле скрывает в себе потенциал неустанного возрождения мира в сознании человека. Не обладая памятью, человек при каждой встрече с миром воспринимает его как в первый раз, он застывает на одном моменте новизны первого контакта. И наоборот, обладая памятью, человек застывает в рамках уже случившегося, становится рабом прошлого, одновременно его вновь и вновь возрождая в себе. Оттуда и маятникообразное движение Казакова от забвения, порождающего непрерывное удивление окружающим («Я не помню ни темноты, ни страха... Мне только странно» [Казаков, 1982: 83]), к воспоминанию, окрашенному ностальгическими тонами, даже отчаянием, а все с целью отыскать выход, то есть вспомнить невспоминающееся, познать беспомыслие («Говорит, что он выходец из будущего, а сам помнит прошлое, как собственное детство» [Казаков, 1982: 143]; «Девушка вспомнила густые звезды, мерцающие мостовые и светящиеся расстояния от фонарей до голубых, черных глубин воздуха» [Казаков, 1982б: 149].).

Эти два и в самом деле полярных понятия в творчестве Казакова – память и забвение – выражают по сути одно и то же – остановку времени. Тем не менее, между ними не стирается существенная для поэта разница: забвение полностью отрицает прошлое, на котором память зиждется. Забвение – это смерть; память, наоборот, возрождение. Казаков от вечности, понимаемой в ключе обзриутов как безвремяе, уходит в сторону своей собственной истины, понимающей вечность как бесконечное возвращение к началу в попытке вспомнить. Персонажи Казакова пребывают на какой-то временной грани, между воспоминаниями и забвением, между

памятью и беспамятством, между временем и анти-временем. Возможно, это пребывание между мгновениями, в условном времени, чреватом потенциалом метаморфоза, в раскрепощенном кругу, уже не совсем замкнутом, но и не разомкнутом, в ожидании перехода в новое, такое же мгновение. А переход из одного в другое мгновение – это и есть вращение в вечности, возрождение в преодолении амнезии, то есть смерти. Это и есть воспоминание.

Итак, полнота бытия для Казакова не в том, что происходит сейчас, а в том, что уже произошло за кулисами сознания, и осталось там, в беспамятстве. Цель не в том, чтобы постичь полноту бытия, а чтобы к ней вернуться, чтобы ее вспомнить. Но это возвращение следует воспринимать отнюдь не как регрессию. Это выход за пределы возможного в безвременье, шаг вне круга – трансгрессия. Постоянной актуализацией прошлого, обращением времени вспять, Казаков, возможно, восходит к попытке возвращения (движение, динамика) в лоно внетемпорального беспамятства (неподвижность, статика), чтобы вспомнить: «Вспять значит к истоку времен, к вечному настоящему, предшествующему всякому опыту времени» (Элиаде, 2000: 16). Попытка постичь беспамятство, превзойти амнезию – это не что иное, как выход в бессознательное, в добытийное, лишенное времени, чтобы, вспомнив, прикоснуться к своему истоку, определить начало, осмыслить смерть: «[...] вернуть хотя бы на миг мифическое изначальное Время, “чистое” Время, каким оно было в “момент” Сотворения» (там же: 57). Но возможно ли выйти из круга, где же кроется этот выход?



## Поиски утраченного начала

Миф о вечном возвращении, на котором зиждется авторское мировоззрение, отрицает понятие конца, и тем самым ему противопоставленное понятие начала, делая время обратимым. О каком начале или же конце может идти и речь, если круг непрерывно вращается, и нет возможности отличить какой-то один момент?

В пограничном прозаическом мире Казакова данная характеристика прочитывается в многоуровневом расшатывании всех возможных границ, разрушении привычных рамок, внутри которых функционирует человек бытовой реальности.

На уровне жанра, например, усматривается явная релятивизация границ между его разновидностями. То, что автор называет прозой, по сути, является конгломератом постоянно трансформирующихся «живых» текстуальных фрагментов, сменяющих друг друга, перенимающих друг у друга особенности. Это гибридные прозаическо-драматические квазиromаны, в которых порой даже невозможно отличить прозу от поэзии.

Уход от точно очерченных границ начала и конца сказывается также на сотворении практически спиралевидной структуры сюжета, основывающейся на ритуально-мифологических повторах одних и тех же ситуаций. Усугубление повторов ведет к ретардации и так прерывистого – прежде всего, вследствие диалогичности – повествования. Бессмысленные реплики, многочисленные языковые сдвиги делают невозможным разворачивание сюжета, и текст, подобно хармсовскому, зачастую совершенно неожиданно обрывается, из-за невозможности даже начаться.

Если все-таки ближе всмотреться в осколки сюжета, проблема начала усматривается также в почти непрерывном отчаянии персонажа, порождаемом невозможностью начать писать роман (отметим, исторический), постоянными размышлениями и попытками вернуться к началу, а также в бессоннице, тяжести, бессилии, которые начало творческого процесса несет собой. Эта тема в прозе Казакова встречается не раз, и видимо передает мучительный опыт самого автора. Творить для Казакова значит воплощать мир в словах, в языке. Творить – это вторить миру в попытке повторного воссоединения с ним. Это непрерывная тягостная попытка самовозрождения – единственной подлинной, хоть и гнетущей формы существования, чье начало трудноуловимо.

Если в таком ключе обратиться к графическому уровню абсурдистского текста, именно отказом от начала, невозможностью вспомнить событие, можно объяснить попеременный отказ от употребления прописной буквы, знаков препинания, затрагивающий футуристскую проблему фактуры. Именно этим орфографическим экспериментом, лишаящим текст определенной классической, или даже хоть какой-нибудь формы, Казаков, возможно, старается изобразить бесконечность словесного, хотя и бесспорно прерывистого потока, отсылающую к необъятности мира.

Такое, весьма нигилистическое, отношение к понятиям начала и конца ведет к аморфности текста, поскольку отсутствие границ способствует потере облика. Хаосом автор вторит бесформенности мира: начало и конец, это же лишь ипостаси рождения и смерти – события, которое в обыденном, если угодно, сознательном понимании человека является носителем точно очерченной формы его существования, называющейся жизнь. Но мир вне сознания. Мир не знает конца, которым сознание поработает человека. У мира нет ограничений, и поэтому его облик для человека неуловим. Мир можно лишь ощутить, допустить до себя, согласиться: «Мир приходит неслышно; чтобы услышать его, надо

услышать тишину. Тогда мы вдруг начинаем слышать голоса всех вещей как бы издали; они словно приходят в согласие. Мир не кроме вещей, но он и не вещь и не имеет голоса среди других голосов; он заколдованное и завораживающее со-гласие, такое, которого среди голосов мира не бывает» (Бибихин, 2016: 59).

Исходя из идеи, воспринимающей прозаическое творчество Казакова продуктом его имманентной автокоммуникации, своеобразным итогом процесса самосознания через творчество, уход автора от идеи конечности, отчасти, можно считать следованием примеру одного из своих учителей, Ф.М. Достоевского. Отказ от идеи конца вполне можно трактовать, как попытку автора, вслед за писателем XIX века, демистифицировать сознание, выявив его неспособность рассмотреть самое себя целиком, постичь окончательно свою самость, или если угодно, в кантовском ключе, понять себя в объективности.

Тем не менее, именно оттуда, из угла сознания, аморфность мира вызывает экзистенциальный страх. В прозе Казакова не случайно изображен такой хаос, порождающий острое неприятие окружающего враждебного мира, основывающегося преимущественно на агрессивном начале. Это мир условностей, который то и дело сверкает, ранит, уничтожает. Это неподвижный мир крови, стали и чугуна, призрачных людей и вещей; зловещий мир теней и смертельного дождя. Мир, который пугает. Чужой мир. И этот экзистенциальный страх перед отсутствием четкого облика, вдобавок, как ни странно, питается онтологическим страхом перед целостностью, законченностью существа, которое воспринимается как совершенно абсурдное. «Абсурд, являясь особым модусом бытия, инициируется не просто страхом перед реальностью или воображаемым, а страхом перед состоянием завершенности реального или воображаемого, то есть перед ситуацией примирения разного рода оппозиций, – страхом перед синтезом как таковым» (Буренина, 2015: 54), пишет Буренина, и далее справедливо отмечает, что подобные рассуждения встречаются также в трактате Л. Липавского «Исследование ужаса», в частности, в картине каталепсии времени «В жаркий летний день...».

Казаков старается преодолеть такое состояние, делая шаг в направлении к страху, за пределы сознания, покидая его взамен за хаос мира, обернувшегося в итоге целью, дорогой к воссоединению с собой:

«Смерть человека и гибель человечества необходимы для их возрождения. Любая форма ослабевает и изнашивается уже потому, что существует как таковая и длится; чтобы снова набраться сил, нужно, чтобы ее снова поглотила бесформенность (аморфность), пусть даже на одно мгновение; заново влиться в изначальное единство (субстанцию), из которого она возникла; иными словами, вернуться в Хаос (в плане космическом), в оргию (в плане социальном), в тьму (для семян), в воду (крещение – в плане человеческом, Атлантида – в плане историческом, и т. д.)» (Элиаде, 2000: 79).

Отказом от понятия конца Казаков имплицитно восходит к особому восприятию смерти, дезавуируя ее. В тексте, в репликах персонажей нередко прочитываем несколько ироническое, шуточное отношение к данному понятию, некий даже инфантилизм. Усматривается определенная тривиализация, вытекающая как раз из идеи переходимости, возрождения. В этом смысле является характерной ситуация, в которой смерти отводится определенный момент – полночь, и если ты опоздал умереть вовремя, то ничего страшного, успеешь в другой раз. Или же многократное упоминание воскрешения, а также описание самой природы еще не родившихся призраков, свидетельствующее о переходном состоянии казаковского хаосмоса, пребывающего на пороге.

«странно было видеть, как некоторые мгновения не заканчивались, не сменялись другими, а продолжались еще некоторое время.  
я сказал ей об этом. она ответила:

- то же самое произошло, по-моему, и с одним веком – с 17.
- неужели он так и не закончился до сих пор?
- да, пожалуй, что до сих пор» (Казаков, 2003: 437).

Со смерти снимается знак конечности, а тем самым табуированности. Существование человека становится на определенном уровне бесконечным, чем он пытается уподобиться миру на пути к воссоединению с ним. Уже не смерть источник страха, а как оказывается, мир, в котором персонажи пребывают; жизнь. Смерть же лишь очередной момент, предстающий скорее как образ того же самого рождения – давно забытого момента соприкосновения начала и конца, в поиски которого автор погружается. «Он магическим образом упраздняет время и Творение и оказывается во временной точке, предшествующей космогонии» (Элиаде, 2000: 174), пишет румынский философ, рассуждая о Будде, которому Казаков, видимо, уподобляется своей ролью теурга.

В своеобразном хаотическом круговороте метаморфозы, в котором все переливается, перетекает, переображается, причем в обратном направлении, в то, чем уже было, двигаясь всегда в направлении к прошлому, смерти нет, есть только возрождение. Оттуда такая одержимость понятием начала – Событием, представляющим в самом деле момент возвращения, однако не того же самого, что было, а *того самого*, юного-нового, небывалого, в котором человек заново узнает себя, и который видится ему как прорыв к сущности времени: «Время исполнится не когда-то, а в своем существе, в возвращающемся присутствии другого, небывало нового, не в смысле "еще одного", а в смысле перемены. Время есть перемена, но такая, что в сменившемся мы узнаем то самое. Наступление того самого в смене, перемена, возвращающая то самое, – существо времени, вечность не в воображенном смысле длящегося постоянства, рая, который хуже ада, а вечность – эон: юное как сама новь» (Бибихин, 2016: 95).

Что такое возрождение, если не конец, содержащий в себе начало, или в данном случае, скорее, *vice versa*? Идея вечного возвращения, понимаемая как возрождение, хоть на поверхности и отрицает оппозицию начало – конец, все же в своей основе подразумевает ту самую точку остановки, мгновение, паузу, предстающую местом соединения двух бесконечных сторон временной линии, точкой отсчета нового, другого круга, поскольку, «существо времени – вечно юное – не когда-то и не где-то, а во всяком настоящем теперь, как вернувшаяся небывалость другого» (Бибихин, 2016: 97).

Следовательно, поиски утраченного прошлого предстают, по сути, поисками именно этой точки – потерянного в беспомыслии момента начала; точки, в которой сближаются эрос и танатос, в которой круг замедляется вплоть до остановки, и в которой кроется выход за его пределы в попытке вернуться к истокам. В этом-то как раз и суть обращения времени вспять, столь явной установки на прошлое – вспомнить точку начала, остановить вращение круга, окончательно вырваться за пределы времени обыденного, в чистое внетемпоральное бессознательное.

Шагнуть в беспомыслие, вспомнив акт рождения, в котором содержится тайна смерти, значит убить сознание. Но это отнюдь не значит просто умереть, перейти в небытие, а наоборот, умереть ради возврата к бытию; прикоснуться к одному, тому самому моменту, неподвластному разуму, памяти, который, по сути, является точкой смерти-возрождения, содержащей полноту бытия; совершить опыт освобождения, чтобы, вновь воссоединившись с миром и обретя мeonическую свободу, из такого «экзистенциального времени, не знающего каузальной связанности» совершить «первородный творческий акт» (Бердяев, электронный ресурс), и повторив космогонический акт, заново замкнуть круг бытия.

Именно к этим идеям, на наш взгляд, Казаков восходит в своем тексте. Призрачные, постоянно преображаемые персонажи, уже умершие, но еще заново не родившиеся, пребывают в мире сплошных условностей, на пороге, где предметы то и дело оживают, антропоморфизируются; в амбивалентном неуловимом пространстве, расположенном на стыке между бытием и небытием. «В перспективе Великого Времени всякое существование хрупко, призрачно, иллюзорно» (Элиаде, 2000: 168), пишет философ. Такая картина способствует трактовке казаковского мира, как хаосмоса, находящегося на переходном этапе в непрерывном ожидании окончательного метаморфоза, понимаемого как воссоединение с миром, возвращение в лоно единного через возрождение, оно же возвращение к моменту рождения и его повторное переживание. Однако повторить акт рождения, приобщиться к тайне Бытия, на самом деле, воспринимается Казаковым не как конечное состояние, а как переход к очередному погружению в новый мировой круговорот условностей, чем поэт, вторя обэриутам, восходит к метафизике становления нового мира, но уже по ту сторону, в бессознательном.

Вернуться к началу, почерпнуть тайну из беспомыслия и еще раз пережить акт рождения – это не значит просто повторить какой-то процесс; это значит заново преодолеть всю «печальную юдоль», все отчаяние, торги, испытания, словом, весь ужас того акта становления, каким является самая мучительная травма в жизни человека – рождение. Оттуда, возможно, столь тягостная атмосфера в хаосмосе Казакова, представляющем изображением все еще переходного, если угодно перинатального, этапа в вечном становлении, то есть изображением жизни.

## Космология Казакова

Непрерывный и заколдованный круговорот времени мира, в котором ничего не происходит, наглядно изображен в тексте и в рамках категории космического времени. Ночь, рассвет, утро, день, вечер, сумерки, потом снова ночь, игроки снова садятся за стол, и круг замыкается, или может быть лучше сказать, все продолжается. Создается впечатление, что какое-то время протекает, что двигаемся вперед к какой-то мнимой цели, когда на самом деле это не так, поскольку единственное, что проходит – это мнимое прямолинейное время человека, пока время мира продолжает вращаться, как ни в чем не бывало. Космические процессы совершаются, день сменяется ночью, ночь днем. Возможно, именно оттуда ведет начало столь резкое человеческое ощущение разъединения с природой, с миром, который, несмотря ни на какие события в жизни человека, будь они трагические или радостные, сохраняет спокойствие, не останавливает свое размеренное кружение.

Этот разлад Казаков еще резче подчеркивает пристальным, на первый взгляд немотивированным фиксированием определенной части суток, чаще всего сумерек (сумрака), ночи и иногда рассвета, при этом обращая время вспять, словно пытаюсь остановить вращение мирового времени, выйти из круга за его пределы.

Сумерки (сумрак), представляют собой момент на стыке между днем и ночью, именно то мгновение, когда мир вокруг исчезает, или же вновь возникает. Словно это своеобразная грань, в очередной раз подчеркивающая, что казаковский хаосмос – это мир не законченный, целостный, а как раз наоборот, условный, мерцающий, пребывающий на пороге, в амбивалентности, в переходном состоянии, в ожидании чего-то, какого-то прорыва, возможно, как раз трансгрессии – выпадания из круга в ночь, в докосмогоническую тьму хаоса, лишённую времени, с целью остановить вращение, достичь «исходной точки», в которой «время присутствует лишь в качестве чистой потенциальности» (Токарев, 2002: 215).

- «Они взглянули и увидели гостя, освещенного собственным молчанием и сумерками густыми» (Казаков, 1982: 5).
- «Кругом царил темнота сумерек, изредка нарушаемая каким-нибудь долетевшим уличным звуком» (Казаков, 1982: 196).
- «Вдруг я увидел время - целый двухсотлетний кусок. Оно сверкнуло, чтобы снова исчезнуть в сумраке» (Казаков, 2003: 369).
- «"неужели этот сумрак – старинный?" – подумала она, но не сама и не вслух, о не она, и не сумрак» (Казаков, 2003: 424).
- «ХОЗЯЙКА (горько) Боже, как весело!... (к первому гостю) А чем заняты вы? [...] 4-Й ГОСТЬ Притягивает к себе сумерки. ХОЗЯЙКА Бог с вами, время для смерти давно миновало!» (Казаков, 2003: 49).
- «Княгиня была бледна. Темные волосы были собраны в тяжелый узел. Два огромных глаза смотрели в огромный сумрак...» (Казаков, 1972: 64).
- «4-Й ГОЛОС А что, эти сумерки надежны? 3-Й ГОЛОС Вот еще один странный вопрос! Да ведь здесь никогда и не бывало надежных сумерек!» (Казаков, 2003: 136).
- «Если разделить сумрак на части, то первая же из них будет странной. [...] Узнав его, они оживились, тут и там вспыхнули огни, и время уже не казалось таким удаленным от себя самого» (Казаков, 2003: 227).

Постижение такого, по сути дела, параллельного мира, принадлежащего совершенно другому измерению (четвертому – пространству-времени Минковского), изображено в тексте именно посредством исчезновения в прикосновении с сумраком. Мерцающие сумерки, в самом деле, уводят персонажей в беспамятство. Этому свидетельство, с одной стороны, тот факт, что

персонажи свое пребывание в сумраке часто связывают с забвением. С другой же стороны, в тексте легко прослеживается связь сумрака с исчезновением в паузе. И это не мудрено, если учесть, что пауза, в нашей трактовке, выступает именно моментом блокировки времени, мгновением выхода в ничто, которое оборачивается чистым потенциалом бытия, сущностью времени.

«Тело, существующее в четвертом измерении, то есть соединяющее в безвремяе прошедшее, настоящее и будущее, – это тело в своем истинном облике [...] недоступно нам, потому что мы в настоящий момент всегда имеем дело только с фазой становления, метаморфозы. Исчезновение тела – финальный этап становления – оказывается связанным с открытием истины о теле. [...] Тело полностью поглощается памятью в своем подлинном обличье только в финальный момент своего исчезновения» (Ямпольский, 1998: 171). Мир ускользает от обыденного человеческого восприятия, и лишь исчезновение вследствие погружения в беспмятство является дорогой к нему. Как раз оттуда, из этой идеи ведет происхождение призрачность казаковского хаосмоса, и его обитателей. Соседний мир, оно же беспмятство, человеческому сознанию чуждо, и поэтому оно остается за кулисами рацио, скрытым от читателя в паузе – неуловимом промежутке между присутствием и исчезновением, то есть в сумраке.

Следовательно, казаковский хаосмос вполне можно рассматривать как воплощение идеи Липавского о соседнем мире: «Этот вымышленный мир представляет собой некоторым образом местом соприкосновения с божественным, местом экстрасенсорного контакта, и что еще важнее — контакта, независимого от разума — осмелимся сказать, заумного. Здесь фактически, хотя и в совершенно другом регистре, ощутимо то же, что и в зауми» (Жаккар, электронный ресурс). Обратимся к тексту Казакова:

- «Лицо девушки становилось все более бледным, она взглянула на сумрак, из которого выступала стена со своей, все еще вечерней, поверхностью» (Казаков, 1982: 26).
- «Девушка, наконец, возникла из сумрака» (Казаков, 1982: 38).
- «Сумрак, приближаясь к лицам вплотную, и сам казался лицом – бледным и весьма жестким вплотную. Казалось, было одинаково поздно и для дня и для ночи» (Казаков, 1982: 182).
- «Время не могло называться по-иному – как только временем. Медленным сумеркам было о чем подумать – особенно под мостами. Мерцающий, ничей вопрос, пауза – и еще более ничей ответ. Даже берегу становилось странно – не говоря уже о другом берегу» (Казаков, 2003: 228).
- «Она спросила:  
– Что, по-вашему, неожиданнее всего?  
Он сказал:  
– Двое сумерек.  
Ответ был так краток, что даже сумрак не успел раздвоиться. И никто не заметил, что это был и самый вечерний миг» (Казаков, 2003: 232).
- «От прикосновения к сумраку улыбка женщины медленно и странно исчезла» (Казаков, 1982: 188).
- «Сумрак и холод позванивали друг о друга, словно стремяна удаляющегося времени, быстрых пороховых теней» (Казаков, 1982б: 134).
- «Железные неподвижные строки, свободно движущиеся в любом направлении: от сумерек к сумеркам, от неведомого смысла – к неведомому» (Казаков, 1982б: 183).
- «К нему ведут тропы – невидимые дороги сумрака» (Казаков, 1982б: 18).
- «Оно и она темнели в углу, их контуры терялись в сумраке» (Казаков, 1995: 142).

Оттуда, возможно, и часто усматриваемое овеществление сумрака, вплоть до своеобразной антропоморфизации, возникающей в попытке человека понять непонимаемое, уподобив его себе. Но вуаль сумрака скрывает то уникальное, чего рациональному не понять и

ни с чем не сопоставить. То, что, наподобие музыки, неподвластно конкретизации в материи – «самую абстрактную идею» Кьеркегора, которая лишь изредка мелькает в неопределенных звуках, доносящихся из сумрака:

- «Сколько лет этому дому? Сколько лет этому дню? В сумерки были вложены странные ответы в виде неясных тревожных звуков, какие бывают там, где свежесыпавший дождь, камень, железо, воздух» (Казаков, 1982: 162).
- «Сумрак был изогнут его локтем до какой-то мучительной каменной прямизны. Этот изгиб начинался возле самого подоконника и заканчивался среди тех мерцаний и слов» (Казаков, 2003: 146).
- «– Простите, что вступаю в ваш разговор, но не вы ли играли в одной из семей Арбата однажды? Я как раз в то время проходил мимо, под окнами, и слышал звон карт.  
– А?  
– И слышал вой сумерек» (Казаков, 1982б: 36).
- «о лоб и путающиеся сумерки в словах, сон лязгнувший о чугун» (Казаков, 2003: 223).
- «Около ветра стояло неподвижное здание. Из его подворотни доносились сдавленные звуки сумерек» (Казаков, 2003: 64).
- «В сумерки были вложены странные ответы в виде неясных тревожных звуков, в виде бликов, которые бывают там, где только что прошел дождь» (Казаков, 2003: 123).
- «- Соня... – тихо вымолвил сумрак» (Казаков, 1995: 58).
- «Стоны становились все тише, по мере отступления сумерек» (Казаков, 1982б: 135).
- «фонарь освещал каждый их шаг, а сумрак лязгал о саблю при каждом поцелуе, при каждом наугад сверкнувшем созвездии» (Казаков, 2012: 42).

Если исходить из учения Кьеркегора, становится понятным, что не случайно ответы сумрака даются в качестве звуков. Музыка, звуковой пласт и есть самый абстрактный медиум, и следовательно, самый совершенный способ выражения самой абстрактной идеи, которая Казаковым видится как мир в своей полноте. Однако она остается абстрактной, не до конца уловимой для человека, различающего при этом лишь отчаянные звуки воя и стога.

Бессилие человека разобраться в ответах мира прочитывается не только в звучании, но, наоборот, и в тишине сумрака, восходящей к идее глухоты мира по отношению к человеку, и что еще важнее для данного автора, к теме молчания. Мир молчит, но молчание – это же лишь ипостась разговора, который, тем не менее, человеку слышится как безмолвие, тишина, поскольку он является неравноправным миру участником разговора, потерявшим даже способность вообще вступить в него.

- «Сумрак, сгибая его ушную раковину, подступал к стенам, словно безмолвная рука Гонория. Ни одной минуты не сорвалось с его неподвижных губ» (Казаков, 1982б: 35).
- «ЕКАТ. ВАС. Да, да, вы удивительно правы. У меня тоже иногда бывало чувство, что он – есть. Но только на короткие мгновения, когда тишина или сумрак. А стоило появиться лишь звуку или свету, и... Истленьев – был...» (Казаков, 1995: 46).
- «в ответ, или точнее не в ответ, я услышал свои молчанья, они звучали словно след бездомных сумерек» (Казаков, 2003: 312).
- «Сумрак и мерцающее молчание. Длинные пряди времени падают на лоб часам» (Казаков, 1995: 89).
- «Сказав, она исчезла в сумраке, оставив без ответа и гостей, и их вопрошающие отражения» (Казаков, 2003: 190).
- «Тут все: и сумрак, и ночь, и давнее обещанное безмолвие» (Казаков, 2003: 154).
- «Сумерки появились, как стусившиеся, невысказанные мысли воздуха» (Казаков, 2003: 66).
- «– Странно: сегодняшний день всегда самый простой.  
– Зато сегодняшняя ночь всегда самая странная.

– Отсюда вывод: сумерки что-то знают» (Казаков, 2003: 222).

\*

Мотив сумрака, по-видимому, широко распространен в тексте и вполне соответствует его прочтению в ключе метафизики становления. Тем не менее, автор погружает свой зыбкий мир далее, глубже в темноту, в ночь, которая, как оказывается, является его излюбленным временем суток: «Люблю ночь! тогда жизнь во мне просто хрустит от звезд. А сейчас день, и даже утра нету» (Казаков, 1982: 151).

Ночь в понимании Казакова предстает как неуловимая<sup>41</sup>, непреодолимая сила<sup>42</sup>, то мерцающая, то сверкающая<sup>43</sup>; выступающая одновременно и фоном, и обрамлением всего казаковского прозаического творчества: «Вот отличительные черты той ночи: покатоое железо, стекающий свет и звездная высота молчания» (Казаков, 1982: 73; 1982б: 166). Ночью игроки берутся за карты<sup>44</sup>, ночью (вечером) встречаются гости у хозяйки, Он и Она гуляют вдоль набережной, ночь весьма часто защищает призраков, укрывая их своей темной вуалью. Ночь, бесспорно, преподносится как убежище от холодной, враждебной дневной реальности света<sup>45</sup>, как что-то положительное, как то, к чему следует стремиться, поскольку лишь ночью можно жить, чувствовать; это время для размышлений, для слов, то есть для творчества:

- «Была ночь. / Я пишу роман/» (Казаков, 1972: 35).
- «Какой сегодня день – никому неизвестно. Здесь ведут счет не дням, а ночам. Деревья, звезды и ночь тихо звенят на ветру» (Казаков, 2003: 53).
- «Я каждую ночь совершал это путешествие, чтобы, наконец, узнать: в чем тайна?» (Казаков, 1982: 53).
- «Самое ночное слово – прогулка» (Казаков, 2003: 370).
- «КУКЛИН Ночь в окнах, ночь в зеркалах.  
ЛЕВИЦКИЙ В зеркалах – бездоннее...» (Казаков, 1995: 117).
- «Ночь, Истленьев, ночь» (Казаков, 1995: 155).
- «она прикоснулась к воздуху: там была ночь» (Казаков, 2012: 42).
- «она: мне знакома лишь одна ночь – всегдашняя» (Казаков, 2012: 57).
- «– Или проза, разбитая молнией на три части.  
– Часть первая: жизнь внутри ночи и снаружи ее» (Казаков, 2003: 217).

Текст пронизан признаками атемпоральности ночи: «Они сами не знали, где действительность – здесь или нигде? О времени тоже не было представления, только блестящая стальная кираса сквозь сумрак упрямо показывала без четверти ночь. Это никак не вязалось с улыбкой, искривленной губами до неузнаваемости» (Казаков, 1982б: 125). Она оказывается помимо времени часов<sup>46</sup>, лишена начала и нескончаема: иногда даже длится непрерывно, не

<sup>41</sup> «Вот ночь, она не связана ни с чем – ни мыслями, ни голосом» (Казаков, 2003: 147).

<sup>42</sup> «Ночь переварит любое железо» (Казаков, 1982: 160; 2003: 122); «Но ночь и без того выламывает глаза из каменных углов, выламывая углы из слезящихся на ветру глаз» (Казаков, 1982б: 163).

<sup>43</sup> «Прошедшая ночь холодно сверкнула вдаль» (Казаков, 1982: 39); «В конце каждой секунды сверкала ночь» (Казаков, 1982б: 200); «Однажды, попав в ливень, я устал и промок. Как странно сверкали чугунные ограды, женщины, ночь!» (Казаков, 1982: 52).

<sup>44</sup> «Вчера всю ночь в погребке шла игра» (Казаков, 1995: 29).

<sup>45</sup> «Ночь кончилась слишком неожиданно, никто даже не успел сделать защитного движения, воздух вспыхнул, пронзенный яркими снопами лучей. Удары зимнего солнца сотрясли небо. Светлые волосы девушки вспыхнули, голубизна ее глаз болезненно и ликующе граничила с бесконечным» (Казаков, 1982: 31).

<sup>46</sup> «ЖЕНЩИНА Какое кругом великолепие! Мостовые, заборы, крыши, ночь без часов» (Казаков, 1995: 108); «Ночь часов и ночь окон таинственно смотрели в глаза друг другу» (Казаков, 1995: 185).



переходя в день, что подчеркивается существованием несколько ночей подряд, или же параллельно: «[...] две или три ночи были одновременно [...]» (Казаков, 1995: 14). Автор таким образом отсылает, в свою очередь, к идее о «соседнем мире»<sup>47</sup>, разворачиванию которой способствуют также условность границ между ночью и утром или днем<sup>48</sup>. Ночь понимается как такое временное пространство, в котором обыденные временные модусы уравниваются, поскольку ночью, по свидетельству персонажей, древность становится ближе<sup>49</sup>. К атемпоральности ночи отсылает также ее связь с мотивом паузы, с темой памяти: персонажи то и дело вспоминают «ночные случаи», «прошедшую ночь»<sup>50</sup>. Ночью мир замирает в невозможности охватить себя в целостности<sup>51</sup>. Оттуда ее мнимость<sup>52</sup>, неподвижность<sup>53</sup>, неожиданность<sup>54</sup>, моментальность возникновения<sup>55</sup>, холод (тоже свидетельствующий о своеобразном оцепенении, статике), отсылающие к отсутствию событийности, ео ipso вносящие свой вклад в идею внетемпоральности данного понятия в мире Казакова. Если нет событий, нет и темпоральности, или, по словам Введенского, «умственного времени»:

«Наша человеческая логика и наш язык не соответствует времени, ни в каком ни элементарном, ни сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени. (Это и есть умственное время, т. е. линейное время обыденного сознания. – В. Ш.).

---

<sup>47</sup> «– Например, ночь, неуязвимая для поцелуев. – Например, день, так и не ставший днем» (Казаков, 1982: 127); «Прошло два дня. Следом за ними – две ночи» (Казаков, 1995: 182); «Друг за другом прошли несколько ночей» (Казаков, 1995: 187); «Стоял такой скрежет, словно на город надвинулись две ночи одновременно» (Казаков, 1995: 161); «Ночь прошла, наступила другая» (Казаков, 1995: 74); «Ничто не предвещало другого. Ее первое слово началось с первой буквы, а та – с молчания. Оно длилось уже которую ночь подряд, – и ночи сверкали» (Казаков, 1982б: 185); «Она вошла так стремительно, словно из другой ночи: в сопровождении звезд и гаснущей на лету темноты» (Казаков, 1982: 206); «– [...] День велик, а ночь бесконечна. – Он прав... наконец-то. – Тише! а то день не начнется» (Казаков, 1982: 132); «Ночь, слишком длинная, чтобы кончиться» (Казаков, 1982: 201); «17-й гость А вот соседняя ночь: и такие же звезды, и такие же гости. Только день не такой» (Казаков, 1982б: 63); «Удивительная страна! Там дни сменяются днями, а ночи – ночами» (Казаков, 2003: 70); «1-Й ГОСТЬ Что это, ночь или ночь?» (Казаков, 1995: 13); «2-Й ГОЛОС Можно не двигаясь перейти из одной ночи в другую» (Казаков, 2003: 116).

<sup>48</sup> «– Утро – что может быть более ночного и более неожиданного? – Сама ночь и сама неожиданность» (Казаков, 1982: 2); «Утро могло означать что угодно: конец ночи, ее середину, ее отсутствие» (Казаков, 1982б: 179); «Вдруг ночь и день пересеклись в точке, называемой "крик". Хозяйка взглянула – и стихло. Все произошло так стремительно и внезапно, что ни один из присутствовавших воздухов не заметил собственного участия в этом вопле» (Казаков, 1982б: 46); «5-Й ГОЛОС Странно! Будто бы ночь и день наступили одновременно! Звезды светят на небе – как днем, а остальное – как ночью» (Казаков, 1995: 56); «Об Ире. Ресницы благоухали ночными звездными днями, губы – судорожным молчанием, пальцы – чуть слышной прозрачной болью» (Казаков, 1982: 14); «7-й гость Вдохнул в себя ночь, а выдохнул утро» (Казаков, 1982: 74; 1982б: 194); «Самая ночная профессия – день» (Казаков, 1982: 85); «Ночь не знает своих границ, утро – тоже. Отсюда бесконечное смятение и тревога...» (Казаков, 1982: 27).

<sup>49</sup> «Его древний род, казалось, был где-то рядом, недалеко, да и сама древность в ту ночь казалась близкой, почти законной» (Казаков, 1982: 206).

<sup>50</sup> «Он вспомнил прошедшую ночь, то есть они вспомнили друг о друге» (Казаков, 1982: 1).

<sup>51</sup> «Что может быть резче остановившихся крыш на всем ходу остановившейся ночи?» (Казаков, 1982: 218); «В комнате становилось темнее. Чуть виден был циферблат, кутавшийся в тихом ночном времени. Мир замер, бессильный охватить себя до конца. [...] Ночь со всеми ее звездами была вставлена в оконную раму, она остеклянела и готова была разбиться на тысячи осколков от первого же удара света» (Казаков, 1995: 94).

<sup>52</sup> «Я пишу Вам этой ненаступившей ночью, чтобы в воображаемой темноте проверить слова на их мерцание, а себя – на свою обычную неспособность что-нибудь выразить» (Казаков, 1982: 134).

<sup>53</sup> «Вокруг мерцающей голубой звезды неподвижно темнела ночь» (Казаков, 2003: 56); «Сегодня 23 июня 1972 года, я отпиваю вино глоток за глотком, ночи становятся все медленнее и неподвижнее» (Казаков, 2003: 115).

<sup>54</sup> «Женщина подумала: "Неожиданный день после неожиданной ночи"» (Казаков, 1982: 2).

<sup>55</sup> «Их окружили голубые сверкания воздуха – ночь начиналась сразу со своей мерцающей грозной вершины» (Казаков, 1982б: 81).

Тем не менее, может быть, что-нибудь можно попробовать написать если не о времени, не по поводу непонимания времени, то хотя бы попробовать установить положения нашего поверхностного ощущения времени, и на основании их нам может стать ясным путь В смерть, В сумрак, В Широкое непонимание» (Введенский, 1993: 79).

Эти «темные изгибы накопившегося пространства» (Казаков, 1982б: 68), в которые погружен абсурдистский хаосмос, возможно, для Казакова являются образом темноты добытчного хаоса, лишённого темпоральности, но не безвременного, поскольку именно в нем кроется весь потенциал времени, его сущность, которая как раз атемпоральна. Это и есть «время переживания», измененного сознания; сущность времени, о которой вслед за Бергсоном пишет и Введенский<sup>56</sup>.

Ночь ничем персонажей не удивит, следовательно, в ночи все возможно, она становится своеобразным фантастическим, если угодно, сказочным промежуточком (мгновением)<sup>57</sup>, дающим свободу действия автору и вдохновляющим его черпать из глубины темноты слова, обладающие ночным, «звездным смыслом», чтобы творить новые миры. Не случайно кланяются ночи как наивысшему божеству. Не случайно персонаж с трудом узнает ее, всегда новую, возрождающуюся в вечности. Не случайно она определяется как «заснеженные вершины времени» (Казаков, 1982: 32), то есть как неподвижная, труднодостижимая – апогей идеи о времени, сущность времени, собственно время, к которому следует вернуться.

Тем фактом, что именно ночь предстает образом единства мира в добытчном, Казаков восходит к идее Якова Беме об *Ungrund'e*, о темноте, которая «глубже и изначальнее света» (Бердяев, электронный ресурс), о «бездне, безосновной, темной и иррациональной, предшествующей бытию» (там же). Автор себя называет «неумолимым знаменосцем ночи» (Казаков, 2003: 181), то есть тем, кто наподобие пророка, под знаменем тьмы, жаждет вернуться в Ничто, в хаос; воссоединиться с миром в *Ungrund'e*, в «первооснове бытия», понимающейся в качестве «меонической свободы», «ничем не детерминированной потенции» (Бердяев, электронный ресурс), из которой все творится, и призывает других присоединиться к нему в этом космогоническом событии.

Поэтому ночь оказывается непредсказуемой<sup>58</sup>, причудливой, неуловимой – темнота может и не явиться<sup>59</sup>, порождая таким образом смятение, тревогу<sup>60</sup>, недоумение призраков:

---

<sup>56</sup> Бергсон в своей «Теории эволюции» выделяет время, являющееся «областью мысли» и время, являющееся «областью переживания». Об этом подробнее пишет Ю. Валиева в своей книге «Игра в бессмыслицу: поэтический мир Александра Введенского». Во влияние идей Бергсона на размышления Введенского Ю. Валиева не сомневается, выявляя посредником книги и лекции Лосского, затем общение поэта с Туфановым, а также с Липавским и Друскиным (Валиева, 2007: 161–162).

<sup>57</sup> «На другой день всем было очень странно: ночь промелькнула неузнанной» (Казаков, 1982: 24); «ПЕРМЯКОВ Да, вечер может случиться... и ночь. И тогда странные вещи начинают происходить: вдруг дождь заморосит... капли падают на лицо и на руки...» (Казаков, 1995: 122).

<sup>58</sup> «4-Й ГОСТЬ Какая странная ночь: наступила вся сразу!» (Казаков, 2003: 107).

<sup>59</sup> «Голоса:

– Здравствуйте! Смотрите, нет ночи!

– Как! Разве нету?! Зачем же я тогда вышел?...

ЭВЕЛИНА [...] А где же ночь?

ПЕРМЯКОВ Она здесь, Эвелина. Невидимая для наших глаз, неслышимая для наших нет» (Казаков, 1995: 152–153); «На том берегу ночь хмуро казалась неночью» (Казаков, 2012: 84); «Должна была наступить ночь, но что-то не позволяло...» (Казаков, 1995: 182).

<sup>60</sup> «В ту ночь все казалось ночным, тревожным – даже стук звезд по голубым мерцающим мостовым» (Казаков, 1982б: 205).

- «ИСТЛЕНЬЕВ [...] Светло, как днем, а темно, как ночью.  
КУКЛИН Бог мой! Ночь без темноты! Какой незнакомый зловеющий свет! И фонари, и тучи! Что же это такое?  
КУКЛИН Я и сам стал после смерти забывчив. [...]  
КУКЛИН [...] Но как же ночь? Ведь она без темноты!  
ИСТЛЕНЬЕВ [...] Да, а где-то темнота без ночи» (Казаков, 1995: 156–157).

Нетрудно проследить, что ночь зачастую отождествляется с дождем посредством приема тмемиса: «До(ночь)ждь» (Казаков, 1995: 141), соприкасается с мотивами, ливня, красного цвета, крови<sup>61</sup>, жестокости<sup>62</sup>, чугуна<sup>63</sup>, железа<sup>64</sup>, стали<sup>65</sup>, отсылающими в итоге к теме страха. Нет ничего прочного в мире Казакова, царит лишь шаткость представлений. Ночь одновременно уподобляется и жизни, творчеству, в каком-то смысле, бесконечности, и удаву, мучающему своим сжиманием персонажей: «Ночь, как удав, обернулась вокруг каждого из гостей. Кольца обвивающейся темноты поблескивали при свете окон. Она сжимала грудь каждого из гостей, подобно тоске. Их глаза расширились, их рты хотели поглубже вдохнуть воздух» (Казаков, 1995: 127), а также какому-то фантастическому зверю: «железными зубами лязгала ночь»<sup>66</sup> (Казаков, 1995: 14). Несмотря на то, что Казаков ни разу напрямую не связывает ночь с чувством страха, очевидно, что такое восприятие имплицитно существует. Оно прочитывается именно в жесткости и непокоримости ночи, в ее взаимосвязанности с названными мотивами и образами, занимающими точно определенное место в поэтике автора, как раз тесно связанное с темой отчуждения и из него вытекающими чувствами страха и отчаяния. Если понимать ночь как возврат в лоно Ungrund'a, выход в доскональную темноту хаоса, не случайно, что такое событие сопровождается именно чувством страха – оно, в конце концов, подразумевает смерть ради возрождения, погружение в небытие, в беспомыслие, абсолютное отрицание себя ради возвращения к миру.

Не будет лишним на этом месте предположить, что застывание ночи, изображенное через ее нескончаемую продолжительность, отказ от ожидаемой и естественной трансформации в день, возможно, уходит корнями в размышления о фазах луны, на которых зиждутся архаические представления о циклической природе времени: появление, рост, исчезновение сменяются тремя темными ночами, после которых следует новое появление луны, ее возрождение. И хотя в космологии Казакова луна встречается слишком редко, что способствует приведенной трактовке одного из проявлений мотива ночи в его прозе, нам все-таки не довелось до конца проследить и в достаточной мере выявить эту идею в конкретных примерах из текста, так что приводим ее здесь в качестве всего лишь предположения, возникшего, прежде всего, на основании ассоциативных связей.

\*

Далее важно подчеркнуть, что мотив ночи неотъемлемо связан с широко распространенным комплексом мотивов оппозиции свет – тьма. Хаосмос Казакова то и дело погружен в темноту; персонажи лишь слышат друг друга, но не видят, тьма окутывает их.

<sup>61</sup> «Вот чего я не могу представить себе: ночи без слова "кровь"» (Казаков, 1982: 8–9).

<sup>62</sup> «Жестокие звездные ночи отделяют букву от буквы...» (Казаков, 1982б: 202).

<sup>63</sup> «Ее резкие жесты становятся плавными, и взгляд сурово прикасается к чугунным изгибам ночи» (Казаков, 2003: 26).

<sup>64</sup> «Их бледные лица будут напоминать о ночи, пока она сама не явится в железном убранстве крыш» (Казаков, 2003: 150); «Это похоже на железо, на сталь, на что-то ночное» (Казаков, 2003: 210).

<sup>65</sup> «Это сталь. Ночь. Это ее дочь? Нет, это ее сталь» (Казаков, 2003: 146).

<sup>66</sup> «В окна хлынули дни, настигаемые звездными завывающими ночами» (Казаков, 1982: 12).

«[...] и пустынная ночь огласилась безумным ревом полыхающего в полнеба зверя» (Казаков, 1995: 139).

Образом ночи в данном контексте чаще всего является фонарь, нередко становящийся на один уровень с остальными персонажами. Мотив фонаря в казаковском прозаическом эксперименте знаменует в основном начало ночи, своеобразную границу, переход из дня в ночную темноту. Тем не менее, автор четко отделяет фонарный свет от мистической неподвластной темноты ночи, понимая его как свет, исходящий от человека, рассчитанный, сознательно придуманный для его выгоды.

Свидетельством такой трактовки данного мотива прежде всего является ярко выраженная антропоморфизация обособленного предмета, а также появление фонарного света в точно определенном, привычном час дня, хотя темноты и нет, вследствие чего фонари видятся персонажем как «безумцы, светящие днем» (Казаков, 1995: 153) и порождающие «груды ненужного света» (Казаков, 1995: 155). Далее, электрический свет человекообразных, одиноких фонарей дает возможность прочесть мысли часов<sup>67</sup>; о фонарь можно обжечься, он нередко теряет рассудок и безумцем мчится прочь по мостовой, имплицитно свидетельствуя о страхе, который вокруг него витает в воздухе.

Фонари не случайно оживают. Но в то же время говорится об их неподвижности. Они вспыхивают, обжигают, пугают своими остриями, своими одеждами из красного света или же дождя, своими жесткими очертаниями в ночи, связью с разрушительной и враждебной стихией ветра, холодом. Но одновременно они могут и укрыть, постоянно сопровождают, разрубают время. Фонари мистически связаны с загробным миром. Мы даже чувствуем некое сострадание к умершему фонарю, оставшемуся стоять на холодном ветру, словно он – человек. Однако жалость к фонарю сменяет страх перед его скрипом, неожиданной вспышкой их света, их силой, выраженной в пытке ночи, нанесением раны ночному небу, из которой сочится свет, а также в неподвластности дождю – страшному врагу призраков.

Фонарь обладает способностью отражаться в мостовой в виде огненных бликов – осенних листьев, дрожащих на ветру, и в черной воде в виде бледных пятен. На ощупь фонари «тусклые, беспомощные и могучие» (Казаков, 1982б: 181), и именно в таком амбивалентном образе представлены в тексте Казакова. Они как пара казаковским призракам, проходят обратный путь метаморфозы: превращаются из мертвого в живое, из предмета в человека. Фантастическое, почти сказочное очеловечивание фонарей в большей мере связано с вопросом пространства в творчестве Казакова, в том числе с интуитивным восприятием окружающего мира, но на уровне временного пласта текста видимо подчеркивают связь с рациональным, если угодно, обыденным пониманием времени как линейного потока, который то и дело струится, льется с их голов – прочных, но тем не менее, уже недостаточно сильных, чтобы избежать воздействия иррационального – фонари постоянно выходят из-под контроля.

- «Кровь и темнота стекали по одной сверкающей плоскости. Это было похоже на зеркало, в котором отражаются ночь и фонарные пытки» (Казаков, 1982: 12).
- «Я имею в виду уличный фонарь, умирающий и гаснущий на ледяном ветру. Была ночь, мостовая» (Казаков, 1982: 28).
- «– Окоченевший фонарь! Я до сих пор не могу опомниться. Его следы уходили, казалось, в загробный мир» (Казаков, 1982: 34).
- «Одинокий фонарь светил на каком-то ночном, беззвездном наречии» (Казаков, 1982б: 98–99).
- «Странная картина: потерявшие рассудок ночь и фонарь утешают друг друга» (Казаков, 1995: 64).
- «От фонарей подуло холодным светом» (Казаков, 1995: 76).

---

<sup>67</sup> «Время скрежетало над крышами. Все было так жестко и окончательно, что казалось: вспыхни сейчас фонари – и можно будет прочесть мысли часов» (Казаков, 1995: 166).

- «Часы разрубали темноту. Уличные фонари разрубали время» (Казаков, 1995: 87).
- «Фонари были одеты красным дождем» (Казаков, 1995: 120).
- «Вдруг не наступила ночь. Вдруг не. Фонари вспыхнули в положенное время, но это не принесло темноты» (Казаков, 1995: 152).
- «Фонарь убежал со стуком» (Казаков, 1972: 23).
- «Неожиданно вспыхнули, Мария обожглась о фонарь» (Казаков, 1972: 54).
- «Фонарный цвет нерастворим в дожде. Я растворим в дожде» (Казаков, 2003: 382).
- «Тусклые фонарные пятна вздрагивали на воде, как бледные лица утопленников» (Казаков, 2003: 21).
- «УЛИЧНЫЙ ФОНАРЬ (появляясь) я с этой паузой в родстве» (Казаков, 2003: 307).
- «ФОНАРЬ  
образец прозы. ночь на всех часах и мину  
тах. дождь во всех глазах. стоят дни, не  
похожие друг на друга. [...]» (Казаков, 2003: 307–308).
- «Если бы меня спросили, что я больше всего люблю, я не задумываясь ответил бы: фонарные отражения в ночной реке» (Казаков, 2003: 371).

Отсутствие света можно на еще одном уровне трактовать как образ безвременья. Если вслед за Ямпольским обратиться к физиологии глаза, трудно не согласиться, что тьма – это в самом деле последствие неподвижности глаз, в результате чего нет возможности растягивать предмет во времени, то есть видеть его. Слепота, отсутствие зрения, возникшее вследствие нарушения линейности, в очередной раз подтверждает стремление Казакова к внетемпоральности.

На этом месте следует отметить, что механизм зрения основывается на принципе рефлексии, то есть отражения, одного из главных законов казаковской прозы. Сам процесс видения не что иное, как своеобразное «возвращение» наблюдаемого, или же его же отражение в глазах наблюдателя. Следовательно, даже в зрении заключается мифологический принцип вечного возвращения.

Свет, в свою очередь, предстает враждебным по отношению к персонажам. Это не мудрено, поскольку персонажи являются призраками, существами на грани телесности, для которых свет отождествляется со смертью. Однако свет в прозе Казакова не ограничен лишь связью с мотивом ночи, или же мотивом окна. Посредством мотива лучей свет выступает вполне самостоятельным образом раздробленного времени, стремительного, неподвижного, блокированного. Тем не менее, будучи световыми фрагментами, лучи остаются носителями его признаков, они играют отрицательную роль в тексте, то есть они постоянно ранят персонажей, угрожают им; они возвещают о рождении дня – омерзительном времени суток для призраков; от них все отстраняются, их всегда боятся.

Отчего все-таки так часто темно в казаковском тексте? Откуда этот побег в слепоту, если есть свет, который может сделать мир видимым? Почему свет предстает врагом и сеет страх? Если всмотреться в этимологию слова свет, кое-что в трактовке данного мотива может проясниться. В праславянском языке слово «\*svěť» отождествляется с понятием «мир»<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Ср. в этимологическом словаре М. Фасмера: «Род. п. -а, укр. світ, род. п. -у, блр. свет, др.-русск. свѣтъ, ст.-слав. свѣтъ фѡς, φέγγος, αἶόν (Остром., Клоц., Супр.), болг. свет(ът) (Младенов 577), сербохорв. свѣт, свиѣт, словен. svēt "мир, люди", чеш. svět "мир", слвц. svet, польск. świat, в.-луж., н.-луж. swět, полаб. sjot "свет, день". Праслав. \*svěť связано чередованием гласных со ст.-слав. \*свѣтъти сѧ "светиться", свитати. Родственно др.-инд. çvētás "светлый, белый", авест. spaēta – то же, лит. šviēsti, šviēčia "светить", šveīsti, šveičiū "чистить, наводить лоск", švitėti "блестеть, мерцать", švitras "наждак", др.-инд. çvitrás "белый", др.-перс. spīθra – то же, лат. vitrum "стекло", д.-в.-н. hwīz "белый" (Мейе, Ét. 177; Траутман, BSW 310 и сл.; М.–Э. 3, 1165; Уленбек, Aind. Wb. 323; Торп 118; Вальде 845)» (Фасмер, электронный ресурс).

Таким образом, тесно соприкасаясь с этим значением данный мотив оставляет возможность рассматривать его и в ключе изображения именно непостижимой полноты мира, к которой автор стремится. Яркий свет – это, возможно, образ мира, который своим невыносимым сиянием ослепляет, ранит, пугает, отталкивает назад во тьму пещеры только что из нее выползшего призрака. Свет не по силам хрупкому чутью человеческого существа – к нему надо привыкнуть, с ним надо бороться, его следует допускать к себе при полной готовности к преобразению, совершающемуся в смерти ради возрождения. Раз коснувшись света, его разрушительная сила оставляет след глубоко внутри человека, и окончательный этап метаморфозы гусеницы Шестова начинается, пусть и за рамками сознания, но зато в самой сути существа:

«Гусеница обращается в куколку и долгое время живет в теплом и покойном мире. Если бы она обладала человеческим сознанием, может быть, она сказала бы, что ее мир есть лучший из миров, даже единственно возможный. Но приходит время, и какая-то неведомая сила заставляет ее начать работу разрушения. Если бы другие гусеницы могли видеть, каким ужасным делом она занимается, они, наверное, возмутились бы до глубины души, назвали бы ее безнравственной, безбожной, заговорили бы о пессимизме, скептицизме и тому подобных вещах. Уничтожать то, создание чего стоило таких трудов! И затем, чем плох этот теплый, уютный, законченный мир! Чтобы отстоять его, необходимо выдумать священную мораль и идеалистическую теорию познания! А до того, что у гусеницы выросли крылья, и что она, прогрызши свое старое гнездо, вылетит в вольный мир наглядной и легкой бабочкой, – нет никому дела» (Шестов, 2016: 257–258).

Именно в этом и есть суть казаковского опыта свободы – в повторном постижении красоты и легкости бытия. Однако его мир все еще на этапе становления. Персонажи Казакова – это тени, пробуждающиеся ото сна собственного сознания реальности, и одновременно исчезающие в попытке постичь то, что кроется за гранью рации. Как бы они ни пытались, им не удастся выстоять перед светом, лишь во мраке они могут открыть глаза. Автор передает их природу через образ тени, призрачности, поскольку они способны видеть мир лишь в отражении, но не в подлинности, все ускользающей за грань постижимого (человеческому) уму. Призрачные персонажи, прячась от света во тьму подземелья, ускользают от точки соприкосновения с миром. Они все еще довольствуются фонарным светом рационального познания, всегда лишь мнимого в своей ограниченности. У страха ведь глаза велики. Но их глаза уже ослепли в ожидании вспомнить – прорваться из докосмологической темноты *Ungrund*'а в свет мира.

\*

За мотивами тьмы и света следует коротко рассмотреть и мотив рассвета. Рассвету отводится подобная сумеркам пороговая роль в текстах. Тем не менее, если сумерки все-таки больше обращены к темноте, ночи, рассвет четко фиксирует начало нового дня, предвещает великий свет. Благодаря такому восприятию, рассвет в тексте зачастую сопряжен с глазами, в целом со зрением. Примечательно, однако, что автор явно выделяет предрассветный момент как неуловимую грань, последнее мгновение перед очередным столкновением с враждебным светом. В русле сказанного выше о мотиве света, рассвет – эта «железная покатая крутизна утра» (Казаков, 2003: 188) – воспринимается персонажами, как угроза, как что-то холодное, железное, как всевидящий зверь, поглощающий все вокруг.

- «Оставшись один в пустынных улицах, я на одной из темных каменных стен на ощупь нахожу чуть видимое холодное пятно рассвета» (Казаков, 1982б: 164).
- «Там, где небо касается ее виска, оно мучительно бледнеет, словно перед рассветом... Кто сильнее, смерть или ее двойник, жизнь?» (Казаков, 2003: 26).

- «У женщины было бледное лицо и темные волосы, которые сливались с другой – предрассветною – темнотою» (Казаков, 2012: 15).
- «[...] вот и зеркальные раны сосчитаны вперемешку с ночными стонами насыщающими воздух до черных предрассветных конвульсий» (Казаков, 2012: 52).
- «ЛЕВИЦКИЙ: Здравствуйте, Мария! Сегодня я наблюдал начало рассвета: тонкие часовые стрелки легко сдвигали темные груды домов...» (Казаков, 1995: 26).
- «Оба замерли. Оба – о! Это наступал рассвет. В своем величии он был неумолимо кроток, как строки Вологодова о Петре Бромирском!... И вдруг я ужаснулся! [...] Узкая железная лестница поднималась к его глазам мимо темной щеки, из которой время выкрошило несколько кирпичей. Поднялся ветер, Эвелина и фонарь стояли, сгибаясь под его напорами. [...] Пять или десять удивленных мгновений Левицкий ждал. [...] Это зрелище было таким мучительным, что, казалось, целая вечность была погребена под обломками железных бровей...» (Казаков, 1995: 173).
- «О, как странно: мгновения умирают мгновенно! Пораженный этой мыслью, я еще сильнее налег грудью на стонущую предрассветную мглу» (Казаков, 1982б: 164).
- «Но от фонаря к фонарю протянулся рассвет, булыжно-каменный, а вверху – железный. Это послужило сигналом: отражавшиеся в воде звезды исчезли в воде» (Казаков, 1982б: 187).

Похожим образом можно проследить, как разворачивается тема времени в рамках очередной ипостаси мифологемы вечного возвращения, порожденной самой природой – образа времен года. Возможно Казаков с той же целью, как в случае сумерек и рассвета, отдает предпочтение именно осени и весне, как двум «переходным» временам года, возвещающим о пороговом состоянии между двумя сферами, и одновременно устремленным к грядущему возрождению.

## Ожидание и неожиданность

Оставаясь в рамках темы времени и механизмов ее развития в прозаическом творчестве Казакова, следует выявить еще одно понятие, полярное памяти – тему ожидания. Семантическое поле памяти уже нами сказанным не исчерпывается. Оппозиция память – ожидание тоже зиждется на представлении о модальностях времени, только на этот раз с особым акцентом на будущее, поскольку ожидание не есть что иное, как обращение к тому, что только должно произойти.

Однако и в данном случае Казакову удастся весьма тонкими приемами отождествить будущее с прошедшим, преподнося нам ожидание лишь на его конечном этапе, когда оно уже завершилось, прошло. Обратимся к тексту.

Тема ожидания реализуется двояко: через пониживание текста с одной стороны сплошными паузами, а с другой, зачастую немотивированным использованием слова «наконец».

«описание паузы: ее можно было бы назвать ночной, если бы она внезапно не превратилась в утреннюю. ее можно было бы назвать рослой, если продолжать описание. и, наконец, ее можно было бы назвать долгой, чтобы не называть ее краткой» (Казаков, 2003: 436).

Пауза, «то короткая словно выстрел, то долгая словно эхо» (Казаков, 2003: 225), как, впрочем, любое понятие в поэтике Казакова, далеко не однозначна. Паузы предстают холодными, вздрагивают, сверкают, попеременно оживают, антропоморфизируются, и даже понимаются в ключе пространственно-временного выхода в параллельный мир.

Данным мотивом автор замедляет весьма динамичное повествование, создает обстановку предвкушения того, что только еще должно произойти, и вторя таким образом А.П. Чехову, А.И. Введенскому, С. Беккету, развивет одну из фундаментальных тем абсурдистской поэтики, абсурдистского мироощущения в целом, поскольку акт ожидания – это «характерный аспект человеческого удела». И далее Эсслин пишет: «Более того, в акте ожидания ощущается течение времени в его чистейшей, самой наглядной форме. [...] Бег времени сталкивает нас с основной проблемой бытия: природой нашего "я", постоянно меняющегося во времени субъекта, пребывающего в вечном движении, и потому всегда нам неподвластного» (Эсслин, 2010: 53).

Однако все дело в том, что, если тщательно вчитаться, у Казакова зачастую течение времени в паузе, как образе ожидания, почти не ощущается из-за повернутости вспять<sup>69</sup> временного потока. Это не привычные паузы, до предела растягивающие время, создающие атмосферу статики, скуки, какой-то вялости, безволия, бессилия. Отнюдь нет. Это зачастую паузы, «моментальные», сжатые до одного мгновения, совершенно внезапно включаемые в текст в момент их концовки, или даже уже после того, как они кончились, чем блокируется их временное восприятие. Такие паузы даются автором чаще всего в виде ремарок. Но следует учитывать, что ремарки у Казакова становятся в один ряд с репликами персонажей, обладая абсолютно равноправной значимостью в самом тексте, из чего следует, что такая форма ничуть не уменьшает, а наоборот, как раз подчеркивает важность данного мотива.

Пауза у Казакова – это скорее неосознанная «анти-пауза» – закулисное неуловимое исчезновение всего, выход в безвремяе, неподвластное разуму, и тем самым неопишное, лишь передаваемое в момент его преодоления. Пауза то неподвижна, то летает «в виде

---

<sup>69</sup> Но это отнюдь не лишает автора проблемы идентичности, уходящей корнями в сам акт рождения. Об этом будет сказано больше в разделе работы, посвященном языку.



сверкающих обрывков воздуха» (Казаков, 1982б: 68); она сурова, бесконечна. Однако этим данный мотив отнюдь не исчерпывается.

В тексте далее прослеживается материализация этого абстрактного понятия одновременно на двух уровнях: на уровне языка и на уровне предмета. В первом случае паузу, становящуюся в один ряд со словами и тишиной, можно понимать как ипостась молчания, вызванного невозможностью высказаться. Овеществлением в другом пауза приобретает фиктивные пространственные измерения, становясь то чем-то наподобие защитной перегородки, то хрупким и часто ломающимся предметом, чью форму, или если угодно, природу, не удается до конца определить.

«Назначение паузы – дать времени подставить уязвимое место» (Казаков, 1982б: 191).

Далее, пауза в восприятии автора является по сути страшным, одиноким, неподвластным ощущением пустоты, которое неожиданно овладевает им, и все происходящее окрашивает в свой тона. И хоть эти бездонные белые просторы соседнего мира автор старается заполнить разными способами: холодом, молчанием, другими паузами, осмыслить, они продолжают зиять, возвышаться и совершенно неожиданно поглощать части казаковского хаосмоса, выступая то убежищем, то могилой для призраков.

«Пауза – вот самое краткое и самое болезненное расстояние до следующего слова...» (Казаков, 1982: 35).

Точно так же дело обстоит и с другой ипостасью данного мотива. Слово «наконец» совершенно неожиданно и немотивированно появляется в тексте, словно сигнализируя таким образом, что мнимый итог совершающегося, о котором идет речь в определенном высказывании, все же неожиданным, малопонятным, осколочным, в самом деле ожидался. Означаемое опережает означающее в хаосмосе Казакова, теряя при этом смысл, превращаясь в нелепость.

По сути, это образы обращенного вспять, причем заторможенного, времени; будущего, заблокированного в прошедшем, поскольку мы практически одновременно узнаем, что что-то произошло, и что этого, как оказывается, ожидали (то есть сам процесс), и время для ожидания нам не дается. Ожидание, видимо, оборачивается своей противоположностью, неожиданностью. А там, где нет ожидания, там нет темпоральности, временная линия замыкается в круг.

Наряду с этим, своеобразным проявлением неожиданности выступает также насыщенность текста словом «вдруг», непременно отсылающая к поэтике Ф.М. Достоевского.

Столь частотное использование данного слова, делающее его практически лейтмотивом, вполне вписывается в казаковское «точечное переживание времени» (Подорога, 2006: 586). «Вдруг» указывает на то, что внезапно произошло, и что при этом своем неожиданным появлении сменило уже существующее. «Вдруг» – это знак перехода из одного мгновения в другое. «Вдруг» – это молниеносное дуновение вечности, оставляющее персонажей в недоумении, даже в шоке, поворачивающее их направление в совершенно противоположную сторону, до тех пор и вовсе не осознаваемую. «Вдруг» – это выделение одного завершенного момента, очередная языковая ипостась мгновения.

Но оно этим не исчерпывается. В поэтике Казакова, верно вторящего своему учителю, принцип неожиданности распространяется на восприятие и изображение времени в целом, вследствие чего его можно трактовать в качестве так называемого «вдруг-времени», характеризуемого Подорогой как «время, больше похожее на заостренное орудие,

пробивающее плотный покров видимости бытия. Вот что делает читательское внимание уязвимым. Все неожиданно, все вдруг, и изменения настолько внезапны, что происходящее не может не казаться катастрофой. Весь мир вдруг и разом – как если бы мы в качестве тайнозрителей были способны созерцать картины апокалиптических времен – грозит превратиться в обломки» (Подорога, 2006: 587–588).

Рассуждая в данном контексте о поэтике Ф.М. Достоевского, философ словно протягивает нить к будущему русской литературы, к творчеству Казакова, поскольку этот распад мира на обломки, эту катастрофу, на которую Достоевский, судя по приведенному толкованию, лишь намекал своеобразным пониманием времени, Казаков как раз делает стержневой темой своего творчества. Именно туда уходит корнями интерес абсурдистского писателя к слову «вдруг» и его навязчивое повторение в тексте.

На основе неожиданности ломается привычная логика организации текста, разрушаются любые предполагаемые соотношения фрагментов в прозе Казакова. Помимо названных мотивов, здесь каждая реплика неожиданна, каждый фрагмент, каждая реакция; высказывания немотивированны, обособлены, и тем самым полностью лишены возможности объединиться в осмысленный сюжет. Это резко усугубляет шаткость структуры текста, его зыбкость, неуловимость, почти призрачность. Текст строится по принципу всевозрождающегося взрыва, покоящегося на оппозиции появление-исчезновение, и тем самым блокирующего развертывание смыслового пространства. Взрыв, как писал Лотман, «может реализоваться и как цепь последовательных, сменяющих друг друга взрывов, придающих динамической кривой многоступенчатую непредсказуемость» (Лотман, 2000: 106). Это определение несомненно присуще тексту Казакова: мотивы постоянно вспыхивают ниоткуда, моментально выводятся на сцену, но об их разворачивании, то есть продолжительности почти невозможно говорить. Их развитие происходит скорее вследствие постоянных маятникообразных повторов в таких же или различных контекстах, за которыми следует их исчезновение.

Персонажи Казакова пребывают в мерцающем мире, абсолютно лишенном «плотного покрова видимости бытия» (Подорога, 2006: 587); в мире непрерывного, вечно возвращающегося взрыва. Именно поэтому атмосфера в тексте часто наполнена страхом уязвимых призраков, пугающихся стальных секунд, часовых стрелок, холода, дождя, словом, всего окружающего. Испуг – это и есть естественная реакция на неожиданное, на взрыв. «Внезапное имеет еще качество: оно пугает. Внезапное резонирует в самом миге, мы вздрагиваем, наша реакция настолько быстра, насколько внезапное застает нас врасплох. Другими словами, на прикосновение другого времени к нашему мы отвечаем, как мертвецы на удар тока, – сокращением мышц, судорожно-тоническим трепетанием плоти, в которую вторгается время, которым мы не живем» (Подорога, 2006: 589). А если взрыв оборачивается основой существования, то страх становится главным или даже единственным ощущением такого, все взрывающегося мира.

Абсурдистская природа казаковского текста иногда даже не позволяет отличить лейтмотив «вдруг» на фоне сплошной неожиданности. Возможно, стоит задаться вопросом, насколько вообще правдоподобно утверждать, что «вдруг» осуществляет в тексте Казакова присущую себе функцию неожиданности, когда текст видимо целиком строится именно на ней? Не превращается ли очередной взрыв на поле сражения в привычный звук? Казаков снова заставляет задуматься над когда-то легко принятыми значениями фундаментальных понятий, расшатывая привычные, давно навязанные представления, то есть практически возникает на первый взгляд абсурдный вопрос: является ли неожиданность неожиданностью?

Рассматривая казаковский текст в ключе рассуждений Подороги, проводящего четкую границу между неожиданным и случайным как двумя ипостасями «вдруг-времени»<sup>70</sup>, воплощающимися в тексте в качестве события или же простого происшествия, можно прийти к выводу, что абсурдистский хаосмос строится как раз посредством накладывания неожиданного на случайное и наоборот, и что самое главное, лишь в частичном присутствии линейного времени. В связи с творчеством Казакова невозможно говорить о континуальном, классическом типе каузального повествования, поскольку его нет, или скорее, оно есть, но преподносится в качестве фрагментов по принципу взрыва. И хотя элементы, видимо, присутствуют, они остаются именно ими – лишь элементами на фоне основного текста.

Другими словами, у Казакова трудно отличить неожиданное от ожидаемого, поскольку ожидаемого просто нет. Текст не оставляет возможность ожидать, то есть оттолкнуться от него к антиципации продолжения, так как ломает любую наметившуюся логику развития. «Вдруг зачеркивает то, что ожидается, что мы готовы принять за время жизни; обрывает ход длительностей, этих неопределенных и автоматических не-вдруг» (Подорога, 2006: 592), пишет Подорога, рассуждая о Достоевском. В хаосмосе Казакова линейное время замыкается в круг, в котором взрыв вечно воз-вращается, не успевая автоматизироваться, перейти, пользуясь словами философа, в «не-вдруг»; «вдруг» и «не-вдруг» отождествляются. Тем самым изображается постоянное выпадание из мнимой темпоральности, характеризуемое лишь в пределах неожиданности в широком смысле, никак не вне ее. Иными словами, казаковское время – это непрерывное маятникообразное перемещение между событием и случаем.

Одной из ипостасей казаковских персонажей являются именно игроки, вестники взрыва, вечно гонящиеся за случаем. Пребывая в постоянном напряжении (не это ли тот же страх, о котором уже шла речь?), они выпадают из обыденного времени, погружаясь полностью в сиюминутное, разорванное на отдельные, то и дело взрывающиеся мгновения. Они, по сути, тоже призраки, соединяющие в себе двойственное восприятие времени. Игра – это не только, говоря словами Подороги, вторжение маленького времени в большое, это и наоборот, вторжение большого времени в маленькое. Другими словами, игра не только картина случая, но и события. И даже этим не исчерпывается, поскольку игра мыслится Казаковым не только во взрыве одного из напряженных мгновений, а именно в напряженности, то есть в ощущении времени, его полноты, которая не есть что иное, как абсолютная пустота, дрожащая атемпоральность. Время в игре замедляется, резко сжимается вплоть до остановки во мгновениях, готовых вот-вот взорваться, чтобы снова вернуться к началу. Оттуда постоянный повтор ситуации, призванной усугубить ощущение напряжения, в которой игроки уже играют, или же снова садятся за стол, страха и распада мира, с одной стороны, и одновременно сущности времени, с другой.

Все названные особенности делают текст Казакова весьма динамичным, многоплановым, фрактальным, мерцающим, труднозапоминаемым, и, что важнее всего, самообновляемым. Такая природа текста позволяет говорить об аутопоэзисе – принципе организации прозы-жизни, уходящем корнями в творчество обэриутов, прежде всего, А.И. Введенского: «Допуская возможность существования множества систем противоречивых связей, Введенский, так или иначе, рассматривал все в динамическом ключе, включая

---

<sup>70</sup> «Случайное соответствует не событию, а происшествию, чему-то, что случается в обыденно текущем времени, но его не задевает, не нарушает его привычный ток, что затем окажется анекдотом, слухом или пародией. Конечно, и происшествие может стать для героя событием, причем переворачивающим всю прежнюю жизнь» (Подорога, 2006: 592).

художественное произведение, что подразумевало принцип самодотраивания художественной системы в творческом мышлении» (Ичин, 2017: 157).

Возрождение в самом себе и из самого себя, абсолютная открытость текста к читателю, незаконченность, предполагают замкнутость круга в постмодернистском ключе, предложение собственного варианта текста в каждом новом прочтении. Текст творится в содействии с читателем. Читать текст Казакова – значит пытаться вспомнить то, что вспомнить нельзя, поскольку оно в своей сути лишено времени – условия для вообще возможности существования памяти. Текст Казакова атемпорален, и его структура, язык вторят главной идее автора, воплощая собой потустороннее, бессознательное.

В хаосмосе Казакова царит принцип одновременности неожиданного, за которым сознание не успевает. Оттуда столь востребованный мотив опоздания, результирующий в обращении к памяти. Но память тут не воспринимается лишь в сентиментальном ключе, как попытка вспомнить и снова пережить то, что когда-то произошло – категория «давно» у Казакова вряд ли существует, все происходит здесь и сейчас. Память – это скорее гносеологическая попытка расширить рамки сознания, вспомнить то, что сознание не узнало из-за своей автоматизированности, расширить зрение, догнать мир. Как раз в этом кроется суть мерцающего казаковского хаосмоса, вечно возвращающегося в бытие-за-бытием.

## Шаг в сторону от учителей

Преодоление разделения времени на три основных элемента существования, как писал Хармс – прошедшее, настоящее и будущее, результирует в его исчезновении. У Казакова, постоянно обращенного к прошлому, время, хоть и остановленное, все еще продолжает существовать во взаимоотношении с пространством в качестве его «препятствия».

По отношению к пространству время в прозе Казакова следует рассматривать как одно из его измерений. В текстах легко прослеживается ряд примеров, в которых пространственные расстояния измеряются временем, а временные категории передаются посредством пространственных, то есть они взаимозаменяемы.

«Время и пространство по своей сущности едино, однородно и непрерывно, и потому не существует. [...] Но как только пространство и время приходят в некоторое взаимоотношение, они становятся препятствием друг другу и начинают существовать» (Хармс, цит. по «Сборище друзей...», т. 2, 2000: 23–25).

Если исходить из приведенных размышлений Хармса, можно сделать вывод, что мир Казакова – это амбивалентный хаосмос «на пороге», в каком-то «между», в предвкушении окончательной метаморфозы, исчезновения времени и пространства на пути к окончательному воссоединению с миром, обретению Единства.

Далее, в псевдофилософском трактате «О существовании, о времени, о пространстве» Хармс выдвигает понятие Узла Вселенной, являющееся стержневым для постижения бытия. Этот Узел трехуровневый, заключающий в себе время и пространство, вступающие во взаимоотношения посредством материи – энергии, воспринимаемой Хармсом как само существование, как точка пересечения времени и пространства, которая «отрывает» «настоящее» времени от «тут» пространства (Хармс, цит. по «Сборище друзей...», т. 2, 2000: 398–399). Это немаловажно для казаковской прозы, поскольку мотиву узла автор отводит определенную роль в раскрытии темы времени, чему свидетельствует, прежде всего, частотность его употребления.

Узел у Казакова – это не только абстракция наподобие только что описанного хармсовского понятия. Узел – это всегда узел волос, темных или светлых – еще одного мотива, связанного с казаковским временем. В контексте прозы Казакова волосы, неустанно растущие по своей природе, вспыхивают, льются, струятся, что следует трактовать как образ линейного, текущего времени. Узел волос, в свою очередь, возможно, выступает в качестве какого-то ступора, остановки времени, являющей собою, если исходить из хармсовских положений, единственное подлинное существование.

Еще одним мотивом, легко вписывающимся в семиотическое поле данной пары, являются ресницы – суровые автономные мгновения, пугающие и разрезающие воздух; картина горсти отдельных моментов в каталептическом времени. Именно такая трактовка данного мотива прочитывается вследствие самой природы понятия – рост ресниц в определенный момент прекращается, они словно застывают и в какой-то момент исчезают, сменяясь новыми, точно такими же. Это не что иное, как верное представление казаковского восприятия времени; как мерцающая пелена, сквозь которую призраки смотрят на мир.

Также следует отметить, что волосы и ресницы играют важную роль в штриховке портретов зачастую призрачных персонажей. Впрочем, так дело обстоит с темой времени вообще, не только в связи с данными мотивами. Однако персонажи Казакова потому изображены как призраки на грани существования, что ощущают двойственность времени. В

тексте прослеживается множество мотивов, отсылающих к идее блокировки времени, но они тем не менее не полностью исключают временное течение. Казаков, видимо, на пути к миру все еще не отошел от человеческого рационального восприятия времени. В непрерывном обращении к прошлому он сохраняет в своем хаосмосе крупные осколки диахронного времени, рассматривая их в более широком контексте архаической мифологемы вечного возвращения.

Как раз в таком отношении к прошлому, в его приятии и осмыслении в ключе идеи о вечном вращении как все повторяющемся возрождении мира, Казаков уходит от своих учителей – обэриутов, отнюдь не принимающих прошедшее. Вспомним по этому поводу знаменитый эпизод, повествующий о том, как чинар-взиральщик бессмыслицы уничтожал свои стихи в момент их сотворения, считая их лишь в тот момент действительно существующими, ценными, достойными внимания. Уже следующее мгновение делало их ничтожными.

Опираясь на несколько иные размышления, Казаков рисует свою словесную картину времени и обогащает ее все новыми образами, делая более глубокий шаг в бессознательное, чем обэриуты. Рассмотрим ближе эту картину.

## Апофеоз условности

Ставить под сомнение какое-то понятие означает войти в стремительный круговорот возникающих вопросов, на которые нельзя найти один, тем более окончательный ответ. В текстах Казакова, порождаемых нескончаемой автокоммуникацией писателя со своей другостью, это происходит с понятием времени, и не только времени. Время у Казакова не однообразно. Оно предстает во множестве ипостасий, вследствие кантовской попытки рассмотреть понятие в себе.

Перспективизм по отношению к миру, установка на всеохватывающий взгляд дают возможность выявить посредством одного и того же мотива антиномичность времени, его обратную сторону, второе лицо. Казаков такую возможность не упустил.

Сразу бросается в глаза, что привычная ипостась времени – прямолинейное время – якобы отсутствует. На первый план автор выдвигает цикличное, синхронное время, вследствие чего и мы наше обсуждение данного вопроса начали именно с этой концепции. Но тем не менее, текст способствует утверждению, что автор отнюдь не полностью отрицает линейное, диахронное время, столь близкое обыденной человеческой перцепции.

Итак, мгновения представлены как застывшие, неподвижные, застрявшие, чугунно-стальные, бесконечные, то есть они вполне вписываются в абсурдистскую казаковскую картину циклического времени. Казалось бы, можно сделать вывод, что с одной стороны находится время, с другой же мгновения, своеобразное анти-время. Однако в тексте наравне с ними мы видим вполне равноценные примеры, в которых мгновения являются мотивами уже линейного времени, последовательного, обладающего продолжительностью. Мгновения в данном случае текут, струятся, скользят, звенят, заканчиваются, умирают, звучат, говорят, то есть связываются с действиями, подразумевающими какую-то продолжительность, им казалось бы не свойственную, но это только на первый взгляд. Очевидно, что их восприятие вполне условно, они, наподобие всех понятий, персонажей и предметов в хаосмосе Казакова характеризуются неуловимостью, неопределимостью, зыбкостью. Примеры восприятия времени как линейного, присущего обыденной реальности, быстротечного, угрожающего человеку его же брэнностью, оборачиваются в какой-то момент своей противоположностью: временная прямая разламывается в каждой из своих точек, формируя круг, и мнимость движения налицо – царит своеобразная циклическая неподвижность.

Следовательно, вывод, с которого мы начали рассуждение, слишком односторонен для многозначного казаковского текста. Определить, где заканчивается движение, то есть, где начинается неподвижность – задача не из легких. Нет четких границ в мире Казакова, о чем свидетельствует сплошная многоликость образов. Вернее, нет границ вообще. Возьмем лишь один пример: не случайно Казаков обходит стороной множественное число существительного мгновение, зачастую используя вместо этой формы словосочетания, явно указывающие на их двойственную природу – сплоченность, но по сути отдельных, обособленных мгновений.

В связи с текстами Казакова не следует говорить об отсутствии времени в прямом смысле. Нет у Казакова безвременья. Есть мнимое прямолинейное «человеческое» время, характеризующееся темпоральностью, проходя сквозь которое через цикличное время – своеобразное неподвижное движение – персонажи идут в направлении полного освобождения, обретаемого в сущности времени, понимаемой, однако, не как безвременье, а наоборот, как внетемпоральность. Именно в таком понимании времени кроется суть амбивалентности почти каждого временного образа в казаковском тексте. Оттуда сплошная многоликость,

амбивалентность мотивов времени, проделывающих паломнический путь от бренности к вечности. Обратимся лишь к некоторым из них.

\*

Самым наглядным образом времени является мотив часов и сопутствующие ему мотивы стальных или же чугунных часовых (чаще всего секундных) стрелок, циферблата, минут, секунд. Отражение персонажей в часах, фантастическая способность выходить из часов, предстающих в таком случае проходом, возможно, в соседний мир<sup>71</sup>, свидетельствуют об уподоблении человека данному предмету, то есть в итоге об их уподоблении времени. Но здесь возникает вопрос: какому времени персонажи уподобляются? Другими словами, какое время представлено автором в образе часов?

Часы предстают преимущественно как образ прямолинейного, диахронного времени, подразумевающего конечность и необратимость<sup>72</sup>. Уподобление такому времени свидетельствует тем самым о конечности человека, ограниченности его существования. Оттуда частично вытекает чувство страха, которым полностью окутана казаковская проза, а также столь враждебное отношение часового времени к персонажам: оно калечит их, стальные наконечники секунд угрожают; стрелки скрежещут, преследуют их, ранят до кровотечения; на часы нельзя смотреть: если покоситься, они могут напасть; их сторонятся, боятся.

- «Одна из секунд совпала с началом нового часа, она была горда и прекрасна. Мне казалось, что я вижу ее откинутый профиль, суровый на фоне черной воды» (Казаков, 1982: 53).
- «7-й голос Одно восклицание каждую секунду – вот как поступают с нами часы. 8-й голос Время поступает с нами гораздо мягче: там секунды чередуются с Бог знает какими неделями» (Казаков, 1982б: 7).
- «Старинное видение! [...] И вдруг – часы. Они появились, и время ранит каждым мгновением, будто состоит не из минут, а из осколков часа...» (Казаков, 1995: 47).
- «ЭВЕЛИНА Да, и на щеке – царапина, должно быть, стрелка» (Казаков, 1995: 62).
- «2-Й ГОСТЬ Достаю платок и ужасаюсь: он такой белоснежный, что вот-вот окрасится!
- 3-Й ГОСТЬ Что поделаешь! Мы повсюду окружены режущим... У каждой секунды – лезвие.
- 5-Й ГОСТЬ Господи, я покосился на часы: они косились на меня!... Что будет?
- 6-Й ГОСТЬ Ничего страшного: рубят пополам, как час» (Казаков, 1995: 101).
- «ПЕРМЯКОВ (как безумный) Где я?!  
АЛХИМОВ (в сторону) В тюрьме из секунд.  
ГОЛОС (из стороны) Какие частые решетки!» (Казаков, 1995: 116).
- «1-Й ГОСТЬ А что если обмакнуть наконечники часовых стрелок в яд?
- 2-Й ГОСТЬ Тогда последний удар полночи будет смертельным, я полагаю.
- 3-Й ГОСТЬ Так можно умертвить весь город при помощи башенных часов!» (Казаков, 1995: 144).
- «Прохожие бросились бежать, унося на лицах глубокие шрамы от острия часовой стрелки» (Казаков, 2003: 17).

<sup>71</sup> «ДАМА Как вы здесь оказались? ... и я.

ЛЕВИЦКИЙ Ничего странного. Просто часы пошли в сторону» (Казаков, 1995: 32).

«ПЕРМЯКОВ Нет, вы, Эвелина, забыли про часы. Я бесшумно вышел... Вот даже букетик секунд в петлице на память» (Казаков, 1995: 62); «Мария Потом последовала команда "устать!" и все исчезло... Откуда вы в этот час? Ододуров Я? Из другого часа. Это путешествие – попытка развеять отчаяние» (Казаков, 1972: 66); «Адашев Именно, именно. Прогулка затянулась, трость случайно скрестилась с часовой стрелкой, произошло некоторое смещение во времени и прочем. Пожалуйста, не разочаровывайтесь – чуда нет» (Казаков, 1972: 68).

<sup>72</sup> «ЛЕВИЦКИЙ Часы ничего не возвращают, никогда» (Казаков, 1995: 91); «Часы сурово обещали следующие мгновения» (Казаков, 2003: 121).



- «Я даже запомнила положение часовых стрелок на циферблате. Обычно безоблачный, он был затянут тучами... Какие зловещие мгновения просверкали! Посмотрите на человеческое лицо – оно все в шрамах от часовой стрелки!...» (Казаков, 2003: 17–18).

Часы отражают не только персонажей, но и пространственные явления, практически с ними отождествляясь. Прежде всего с дождем<sup>73</sup>. При этом они не просто рефлектируют, они полностью перенимают настроение, качества, поведение отражаемых объектов, обнажая свою предельную восприимчивость, в итоге позволяющую говорить не только об овеществлении, но даже об антропоморфизации<sup>74</sup>. Таким образом происходит смешение на уровне оппозиции живое-мертвое, смывание границы между предметами и существами, поскольку, с одной стороны, сами часы оживают<sup>75</sup>, становясь в один ряд с другими персонажами в тексте: «ХОЗЯЙКА А вот и полночь!/ ЧАСЫ Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам!» (Казаков, 1995: 103); «ХОЗЯЙКА Безумец, побойтесь полночи!/ ЧАСЫ Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам! Бам!» (Казаков, 2003: 28), а с другой, персонажи, в свою очередь, настолько уподобляются часам<sup>76</sup>, что их лица превращаются в циферблаты<sup>77</sup> – чугунные стрелки устраивают охоту за черными числами на них, вызывая среди призраков бешенный страх<sup>78</sup>:

«На пустынных грозowych улицах была устроена охота сверкающих часовых стрелок за числами на лицах бегущих прохожих. Едва-едва успевали задыхающиеся люди вбегать в подворотни, спасая мокрые лица от страшных прикосновений. Они бежали, закрывая лица мокрыми пальцами, в напрасной надежде укрыть их от стального прикосновения. [...]

Страшные исполосованные лица темнели в каменных подворотнях. Скользя и падая, закрывая руками лица, преследуемые часовыми стрелками, бежали последние жертвы» (Казаков, 2003: 18).

Как точно заметила Г.Л. Нефагина в своей статье, посвященной зеркалам и окнам Казакова<sup>79</sup>, часы в его текстах скорее выражают состояние персонажа, чем само время. Рассматривая многочисленные примеры, с этим трудно не согласиться, но тем не менее, автор статьи лишает нас более подробного развития этой мысли, и тем самым, значимости данного утверждения для поэтики писателя в целом. Будучи имманентным миром самого автора, порожденным интуитивным познанием, проза Казакова почти в целости соответствует определенному состоянию: отчужденности, страха, одиночества.

<sup>73</sup> «Я глянул на циферблат и стал свидетелем одного из редчайших явлений: гроза в атмосфере и гроза на часах совпадали!» (Казаков, 2002: 14); «Мало обращают внимания на влияние, которое оказывают на часы дождь, гроза или туман. Был полдень дождя» (Казаков, 1995: 22); «Посмотрев на часы, он увидел, что из третьего часа хлынул ливень» (Казаков, 1972: 72); «Крыши забарабанили. Дождь был без стрелок и цифр» (Казаков, 1995: 26).

<sup>74</sup> «МАРИЯ Смотрите, Истленьев так глубоко задумался, что это передалось часам» (Казаков, 1995: 26); «МАРИЯ Это высокое узкое небо – это окно? А где же полдень? ЛЕВИЦКИЙ Его не видно из-за часов. МАРИЯ Сверкнула молния, сейчас прогремит час. ЕКАТ. ВАС. [...] Он так пожал плечами, что даже солнце сразу зашло. Я посмотрела на часы: действительно, было время для захода...» (Казаков, 1995: 34–35); «Несколько чугунных мгновений прошло. Часы первыми отвели взгляд» (Казаков, 1995: 106); «Он подполз, их губы встретились, руки переплелись, часы заскрежетали и новая неизвестная звезда вспыхнула в небе от этого мучительного поцелуя» (Казаков, 1995: 106).

<sup>75</sup> «Узкое лезвие спряталось мгновенно, зеркало брызнуло кровью, часы побелели. Часы побелели, как смерть» (Казаков, 1995: 75).

<sup>76</sup> «Она продолжала: "Я буду говорить на языке часов и объясняться числами"» (Казаков, 1995: 138).

<sup>77</sup> «ЕКАТ. ВАС. Боже, что с вашим лицом?!.. Минутная стрелка изогнута, на нее насажен клочок окровавленного часа... а часовая стрелка тычет куда-то в сторону набережной! ПЕРМЯКОВ Это я ободрался о небеса... Дайте же стереть цифры с лица!...(пауза)» (Казаков, 1995: 37); «Тройное молчние: мое, жениха и часов. Только невеста чуть слышно: тик-так, тик-так...» (Казаков, 1995: 68); «– Я видел, как часовая стрелка коснулась чисел на лицах прохожих. – Числа и шрамы – вот украшения наших лиц» (Казаков, 2003: 18).

<sup>78</sup> «А тишина стремительна, как погоня часовой стрелки за человеческим лицом...» (Казаков, 2003: 19).

<sup>79</sup> Нефагина Г.Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества// Научные труды кафедры рус. лит. БГУ, Вып. II, Минск: 2003.

Часы подчеркивают извечно рабское положение человека по отношению ко времени, питаемое страхом. Разноуровневое выявление неразрывной связи времени в образе властных часов и бессильного человека возвращает нас к мысли о том, что часы являются символом «человеческого», т. е. линейного времени, все-таки подразумевающего некий подсчет, тем самым идею быстротечности, бренности, конечности. Человек есть время, его существование – отражение во времени – отмечает автор через отождествление и взаимозаменяемость персонажей с часами. Часы – это воплощение идеи человека о времени, которое можно подсчитать, ограничить, контролировать. Но в прозе Казакова человек внезапно теряет этот контроль; время оказывается неподвластным, оно ограничивает человека. И этому утверждению способствует страх, который сковывает призрачных персонажей, вступивших в схватку с часами или со временем, что, не всегда одно и то же.

Отчаяние, боль, страх, не покидающие персонажей в схватке со временем часов, весьма ярко представлены автором через образ «тернового венца из черных цифр», безусловно отсылающий к страданиям Христа, и, следовательно, к эсхатологической концепции необратимости времени. Но это лишь одна сторона образа:

«Левицкий, увидя свое отражение одновременно в зеркале и в часах, поражен страшным противоречием: светлый зеркальный нимб вокруг головы оказывается терновым венцом из черных цифр» (Казаков, 1995: 34).

Терновый венец – это одновременно и светлый зеркальный нимб, что позволяет трактовать данную противоречивость как образ двуликого времени, показывающего то светлое лицо вечности, то лицо обреченного страдальца, сталкивающиеся, или скорее, соединяющиеся друг с другом именно в человеке.

Следуя этой мысли, оправданно говорить о разнице между временем в себе и временем часов. Дуализм времени легко прослеживается в тексте как раз в мотиве часов. Довольно часто время часов явно не совпадает со временем окружающего мира<sup>80</sup>, которое украдкой проходит мимо<sup>81</sup>. Часы зачастую слепые, они идут на ощупь, не замечая времени, не обладая способностью его замечать, не понимая, что его тут нет, и что их тикание – это лишь абсурдное автоматизированное следование рациональной идее; пустота, все больше удаляющая их от сущности времени (не случайно эпитет «пустынные» является одним из постоянных в описании часов):

«ДАМА (ко всем) А вы обращали внимание на то, что у часов – лицо слепого?  
МАРИЯ И правда, они идут наощупь.  
КУКЛИН И так же стучат...» (Казаков, 1995: 60–61).

Персонажи в замешательстве и непонимании разлада времени остаются верными часам, то есть человеческой идее о времени. Такой выбор обоснован, если учесть, что в казаковском

---

<sup>80</sup> «вдруг слышу: бой часов –  
посреди времени» (Казаков, 2003: 260).

<sup>81</sup> «Я думаю: "День или ночь?" День указывает на часы, часы указывают на ночь» (Казаков, 1995: 71); «Без часов наступила полночь» (Казаков, 1995: 148); «Странное это дело – жить в комнате, где есть часы. По-моему, они отпугивают время!» (Казаков, 1995: 75); «ЛЕВИЦКИЙ Странно ведет себя полночь! Часы пробили, а ее нет. ЭВЕЛИНА Странное опоздание! Цифра 12 повисла в пустоте» (Казаков, 1995: 79); «ЭВЕЛИНА Я слежу за часами: они следят за вами и не спускают глаз КУКЛИН (в сторону) Они рискуют в таком случае остановиться. ЛЕВИЦКИЙ (в другую сторону) Или промчатся мимо времени...» (Казаков, 1995: 84); «Ночь неслышно проносится мимо часов» (Казаков, 1995: 93); «МАРИЯ Но что это за странные звуки? ЛЕВИЦКИЙ Это несколько минут прошло тайком от часов. МАРИЯ Нет, это больше похоже на тяжелые струи, хлещущие по вымершим улицам. ЛЕВИЦКИЙ Нет, нет! Вымершие минуты!» (Казаков, 1995: 131); «Он исчез тогда, а стрелки часов еще долго искали полночь» (Казаков, 2003: 150).

хаосмосе царит невероятный страх тех, кто все еще не полностью покинул существование в сознании, страх, вытекающий именно из сознания. «Но нигде на часах, показывающих нам время, мы не найдем времени, ни на циферблате, ни в часовом механизме. Равным образом мы не найдем времени на современных технических хронометрах. Напрашивается правило: чем техничнее, т. е. точнее по результатам измерения и эффективнее хронометр, тем меньше повод задуматься кроме того еще и о собственном существе времени» (Хайдеггер, 1993: 397).

Мотив часов не исчерпывается функцией изображения прямолинейного временного потока. Говоря словами Хайдеггера, Казаков все-таки задумывается над «собственно временем». Часы тоже амбивалентны<sup>82</sup>, они выступают как образ временного двойника – остановленного времени<sup>83</sup>, выпадания из временного континуума в вечность, понимаемого автором как вечное обратимое движение в становлении<sup>84</sup>: «Часы медленно отсчитали вечность» (Казаков, 2003: 129). И это не удивляет, поскольку часовой механизм подразумевает нескончаемое вращение стрелок по уже установленному, но всегда новому кругу.

Далее примечательно, что вопрос «который час?», часто остается без ответа:

- «МАРИЯ Который час?  
ЛЕВИЦКИЙ Никакого.  
МАРИЯ Так поздно?  
ЛЕВИЦКИЙ И так рано» (Казаков, 1995: 59).
- «– Вы не скажете, который сегодня час?  
– К сожалению, не знаю. Вполне возможно, что сейчас полдень... или уже полночь. Правда, больше всего похоже на без четверти семь... Странно, никто не может обойтись без часов, кроме времени!» (Казаков, 1995: 170).
- «МАРИЯ [...] А который час?  
ЛЕВИЦКИЙ А который» (Казаков, 1995: 149–150).

Несмотря на присутствие часов в существовании призраков, как в физическом (часы являются постоянной частью «сценографии» казаковского хаосмоса), так и в психологическом смысле (помимо неиссякаемой необходимости сверять свое существование с часами<sup>85</sup>, они предстают неотъемлемой частью портретов персонажей<sup>86</sup>), персонажи все-таки не могут определить время: не знают, не понимают, не узнают<sup>87</sup>: «Никто не знает, когда и сколько будет часов» (Казаков, 2003: 211). Ответ прозвучит лишь однажды, и то, парадоксально, потому что персонаж не услышал вопроса:

- «Она спросила его:

---

<sup>82</sup> «В этом было что-то странное, словно в пространстве между двумя будущими ночами. То же самое и часы: их стрелки указывали то на время, то просто на времена» (Казаков, 2003: 196).

<sup>83</sup> «Где-то далеко часы никак не могли сдвинуть ночь с места» (Казаков, 1995: 12).

<sup>84</sup> «Я подошел к стеклам и увидел улицу. Нету ни ночи, ни дня. Я смотрю на часы: и вправду – не время» (Казаков, 1995: 67).

<sup>85</sup> «1-й гость Странный день, если он начался. 2-й гость Да, судя по часам, все началось» (Казаков, 1982: 141).

«Я не знаю, что мне теперь делать. Смотрю на часы: не знают» (Казаков, 1995: 71).

<sup>86</sup> «Он так и сделал, часы пробили, воздух протянул ему бледность, а стены, казалось, готовы были выпрямиться вместе с ним» (Казаков, 1982б: 24); «Бледное лицо и темные волосы – казалось, сами часы забыли о времени. Не знаю, сколько времени прошло так. Час? Год? Бог?» (Казаков, 1995: 26); «Та светловолосая девушка, возникнув, исчезла и долго не появлялась. Она так неожиданно промелькнула мимо меня, что я только после ее исчезновения смог разглядеть ее облик. Заоблачные светлые волосы, кроткие глаза, часы с их призрачным временем, надвигающийся холод и осень – вот что увидел я» (Казаков, 2003: 37–38).

<sup>87</sup> «Взглянув, наконец, на часы, они не узнали ни себя, ни мгновений» (Казаков, 1982: 22); «Поглядев на свое отражение в зеркале и в часах, он и там, и там увидел блестящее будущее. Только на часах не было с той же точностью указано время» (Казаков, 1995: 12).

- Который теперь час?
- Он не расслышал из-за дождя и невпопад ответил:
- Уже полночь» (Казаков, 2003: 235).

Хотя на первый взгляд это может выглядеть как всего лишь очередная нелепость, ломающая привычные логические связи, создающая абсурд, если задуматься, становится понятным, что таким образом автор еще раз подчеркивает бессилие и ограниченность часов – определение времени не имеет ничего общего с рациональным восприятием, поскольку время в целом неопределимо:

- «Ах, это очень неясный вопрос! Ведь часовые стрелки приводятся в движение пружиной, а не временем. И, кто знает? может быть, часто бывает так, что стрелки резво скачут вперед, а время стоит на месте, не движется» (Казаков, 1995: 170).
- «Странная потребность людей! – обязательно взглянуть на какой-нибудь прибор, на барометр или часы, чтобы понять, что происходит. Но что они могут знать, созданные человеческими руками?» (Казаков, 2003: 38).

Примечательно, что довольно часто данную функцию осуществляют часы, выступая в качестве своеобразного «минус-образа», поскольку в оппозиции время-часы больше света на само время проливается лишь посредством нейтрализации часов<sup>88</sup> (например, сломанный, бледный циферблат<sup>89</sup>, мертвые часы). Даже можно говорить о своеобразной форме апофатики, обратного подхода в познании, где божеством автора является время, а отрицание часов и его окрашивание в серые тона способствуют более полному пониманию.

Часы отражают не только персонажей и им присущие пространство и явления, но также время. Таким образом, посредством данного мотива, Казаков имплицитно развивает тему свободы: время предстает как неуловимая стихия, которую часы пытаются усмирить<sup>90</sup>, контролировать<sup>91</sup>, одновременно находясь в абсолютной зависимости от нее:

- «– Не знаю, право, что мне делать с этими странными часами – они то стоят, то ходят...  
– Быть может, они просто выполняют прихоть времени?» (Казаков, 2003: 13).

Время спокойно продолжает существовать и после смерти часов<sup>92</sup>, а часы, в свою очередь, со смертью времени умирают, с его уходом, становятся слепыми (слепота часов предстает продолжением развития темы слепоты, открывающейся в связи с призрачными персонажами). Нет односторонних отношений в мире Казакова. Страх, зависимость, рабское отношение друг к другу испытывают и время, и часы, и призраки<sup>93</sup>.

---

<sup>88</sup> «ЖЕНЩИНА Какое кругом великолепие! Мостовые, заборы, крыши, ночь без часов» (Казаков, 1995: 108).

<sup>89</sup> «Они (гости) оцепенели все разом, время металось от одного к другому, осыпая каждого звенящим золотом чеканных мгновений. Наконец, оно в изнеможении прислонилось к стене, сделав часовой циферблат своим бледным неподвижным лицом» (Казаков, 1982: 60).

<sup>90</sup> Примечательно, что часы воспринимаются автором совершенно способными укротить судьбу – еще одну неумолимую стихию, от которой человек зависит: «1-Й ГОСТЬ Не знаю, что мне делать с моей судьбой. 2-Й ГОСТЬ Возьмите часы и превратите ее в минуты» (Казаков, 2003: 102).

<sup>91</sup> «Особенно, когда приближались сумерки, вызванные часовым циферблатом бог знает из какой дали» (Казаков, 2003: 127).

<sup>92</sup> «Мимо стремительно пронесся Куклин, как время пронесится мимо остановившихся часов» (Казаков, 1995: 166).

<sup>93</sup> «[...] однажды бешенные часы не смогли пробить полночь под его взглядом» (Казаков, 1995: 17); «Графиня, час следует за мной, словно ничья тень. Не знаю, где, в каком владении его оставить» (Казаков, 2003: 220).

Из сказанного следует, что часы являются рациональной человеческой идеей о времени, видимо, охватывающей далеко не всю стихию<sup>94</sup>, и при этом ее насильственно ограничивающей. Чем время ближе к часам, тем оно яснее, точнее<sup>95</sup>, менее дикое<sup>96</sup>. Оттуда постоянное изображение ведущейся до крови борьбы двух концепций времени, двух начал в человеке, если угодно, двух мировоззрений – рационального и стихийного, аполлонического и дионисийского:

- «А А если я посмотрю на себя в часах?  
В Нет, нет, ничего из этого не выйдет! То есть, я очень прошу вас, не надо! Эти часы, дело в том... время оставило их... понимаете?... Они стоят, как слепые, ничего не отражая... (безвременье)  
А (глядя в часы) Но я вижу кровавые струи!  
В Неужели?! Ах, да!... рана, их рана еще не зажила... Это давнишнее...  
А (успокаиваясь) ... Вдруг ночь стала накрапывать...» (Казаков, 1995: 116).
- «Призраки вздрогнули от золотого видения, все вздрогнуло – казалось: часовая стрелка навеки пронзила ночь» (Казаков, 2003: 22).
- «Эти мгновения, израненные стальными зубцами механизма часов!» (Казаков, 2003: 22).

Время не переносит рабского положения у отражающего сознания<sup>97</sup>, и оно в итоге кончает с собой: «Время покончило с собой. Часы звякнули и остановились. На цепочке покачивалась мертвая гиря» (Казаков, 1995: 140). Не напоминает ли это происшествие об одном из бесов Достоевского, а именно Кириллове, отягощенном бременем ограниченности разума, и о его словах как логическом итоге, предшествующем акту освобождения – самоубийству: «Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет (*курсив мой – В. Ш.*), потому что не надо» (Достоевский, 1993: 242)? Но вопрос в том, можно ли осознать счастье рациональным, то есть в некотором смысле насильственным путем?

Сказанным связь с Кирилловым не исчерпывается. Его напряженная внутренняя борьба с Богом есть ни что иное, как борьба с собственным страхом смерти, о чем свидетельствуют его же слова. От размышлений Кириллова о жизни и смерти, времени и вечности можно протянуть нить к Казакову, прежде всего, к его идее о самоубийстве, в этот раз связанном с призраком, странствующим в поисках счастья, которое Казаковым безусловно видится в воссоединении человека с миром:

- «5-Й ПРИЗРАК [...] Что делать? Остаться, уйти или покончить с собой при помощи часов?  
1-Й ПРИЗРАК Как это, при помощи часов?  
5-Й ПРИЗРАК А вот как: броситься на острие секунды, как древние римляне бросались на острие меча» (Казаков, 1995: 133).

Ритуально броситься на время часовых стрелок, чтобы покончить с собой – это, по сути, изображение вершины рационального понимания времени, воспринимающего человека конечным. Раз уж мое время ограничено, о чем свидетельствуют часы, то я сам эту границу определяю – рацию в поисках свободы доводит дело до абсурда: Кириллов покончил с собой

<sup>94</sup> «ДАМА Еще бы! Ему обращаться к ним [*Наполеону к зеркалам. – В. Ш.*] было бы так же нелепо, как времени искать свое отражение в часах» (Казаков, 1995: 45).

<sup>95</sup> «по мере приближения к часам, время становилось точнее, по мере приближения к башне – суровее» (Казаков, 2003: 377).

<sup>96</sup> «Как это бывает в каждой комнате, где нет часов, время казалось здесь несколько одичалым» (Казаков, 1972: 42); «Чем ближе к часам, тем отчетливее и громче становилось время, пока не превращалось наконец в мерные тяжелые удары маятника» (Казаков, 2003: 54).

<sup>97</sup> «Время в рабстве у часов, или что-то в этом роде... в другом, в третьем, говоря по с.-петербургски...» (Казаков, 1972: 69).

таким образом, не отвергая Бога-вечность, а пытаясь в него превратиться, посредством рационального постичь иррациональное, убив время в себе обрести вечность. Спустя более полувека персонаж Казакова советует похожим образом попытаться покорить страх абсурдного бытия: выйти в вечность через часы, предстающие источником страха, но по сути являющимися лишь идеей о времени, которая «погаснет в уме».

- «Стало быть и жизнь любите?
- Да, люблю и жизнь, а что?
- Если решили застрелиться?
- Что же? Почему вместе? Жизнь особо, а то особо. Жизнь есть, а смерти нет совсем.
- Вы стали веровать в будущую вечную жизнь?
- Нет, не в будущую вечную, а в здешнюю вечную. Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг останавливается и будет вечно» (Достоевский, 1993: 242).

Не из этих ли слов Кириллова вышел весь абсурд в русской литературе, в том числе своеобразное понимание времени Казаковым?

- «В сутках, содержащих 24 часа, есть одно мгновение, в существовании которого он был уверен, хотя до сих пор не мог его отыскать. Ему казалось, что в э т о мгновение можно задавать небу самые страшные вопросы безнаказанно /то-есть, безответно?/» (Казаков, 1982: 196).
- «О, черная пропасть между двенадцатью и часом, куда все рухнет!» (Казаков, 1995: 30).

Но где же все-таки призрак Казакова в таком двуликом времени? Если следовать представленной трактовке, можно сделать следующий вывод: автор указывает на то, что человек – это не только отражение в часах; человек – это отражение и во времени, а значит, такая же неуловимая, призрачная, мерцающая стихия, не имеющая начала и конца, мечтающая освободиться от уз рационального восприятия и вспорхнуть к свету бессознательного. Хотя люди и живут по часам, то и дело обращаясь к ним, ожидая от них одобрения, отражения, они часто вовсе и не узнают время, на которое указывают стрелки, свое отражение или даже направление (часы у Казакова тесно и напрямую связаны также с пространством), а также сами зачастую остаются неуловимыми для часов<sup>98</sup>. Человек Казакова – это призрак, пребывающий на грани между часами и временем в страхе от одного, в страхе от другого.

\*

Казаков постоянно играет со словом «часы», используя его то в качестве предмета, измеряющего время, то в качестве единицы измерения. Час как единица времени тоже способствует трактовке его двуликой природы, порождающей страх, с одной стороны, перед неизвестным, неожиданным, с другой же, перед ограниченностью человека в его абсурдном существовании. И в этот раз в одном мотиве полностью отражается весь абсурдистский хаосмос Казакова. Рассмотрим его более близко.

Зачастую часам присваиваются особенности пространства, в котором находятся персонажи, и что еще интереснее, состояние самих персонажей, их ощущения, восприятия, чувства, порождаемые определенным местом, ситуацией, событием, что свидетельствует о приеме овеществления<sup>99</sup>, нередко даже антропоморфизации<sup>100</sup>, которые непрерывно

---

<sup>98</sup> «ДАМА ... Знакомство состоялось, нас представили друг другу. Кто и когда? Ночь – ночью... Истленьев – странный. Однажды я сидела возле и слушала втечение часа его молчание. ЛЕВИЦКИЙ И что же вы услышали? ДАМА 3600 секунд. ЛЕВИЦКИЙ Ровно? Какой старинный час!.. А Истленьев? ДАМА Для зеркал он неуловим, как призрак. Для часов он неуловим, как вечность. Для меня и для вас – как что?» (Казаков, 1995: 33).

<sup>99</sup> «Странный час: цвет белый, звук стальной, вес чугунный. Это распространялось на все: и на мосты, и на крыши, и даже на паузы» (Казаков, 1982: 171); «В каждом углу комнаты стояло по часу. 4 угла» (Казаков, 1972: 35).

прослеживаются в тексте Казакова<sup>101</sup>. Они вздрагивают<sup>102</sup>, стонут<sup>103</sup>, их разрубают, разрывают пополам, отрывают<sup>104</sup>, вырывают с мясом<sup>105</sup>, из них брызжут минуты<sup>106</sup>, наподобие крови, сочившейся из раны. Видимо время в часах является жертвой носителей разрушительного начала, его свирепо уничтожают попытки рационализации.

Затем прочитываем ряды, свидетельствующие о стихийности часов, об их неопределенности, неожиданности<sup>107</sup>. Это часы прозрачные<sup>108</sup>, небывалые<sup>109</sup>, безумные, необъятные, голубоватые<sup>110</sup>, булыжные<sup>111</sup>, пустынные<sup>112</sup>, окровавленные, дождевые<sup>113</sup>, фонарные<sup>114</sup>, суровые, вздрагивающие, железные<sup>115</sup>, страшные, надменные, серебристые<sup>116</sup>, стально-проливные<sup>117</sup>, холодные<sup>118</sup>, предрассветные, мерцающие<sup>119</sup>, прибрежные<sup>120</sup> и т.п. Время предстает неотъемлемой частью пространства и субъективного мировосприятия.

Часы зачастую передают привычное течение времени<sup>121</sup>, причем интересно, что оно обычно связывается с молчанием<sup>122</sup>. Тем не менее, текст пестрит примерами, в которых часы

---

<sup>100</sup> «за этим занятием ее и застал час. он сухо привесил к усам улыбку, словно какой-нибудь гусарский унтер-кавалер» (Казаков, 2002: 33).

<sup>101</sup> «Какой-то час приблизился к циферблату» (Казаков, 1982: 74; 1982б: 167).

<sup>102</sup> «Мир хочет выпрямиться вместе с этим суровым вздрогнувшим часом» (Казаков, 2003: 112).

<sup>103</sup> «час стонет, и ветер смывает с него запоздалую резь» (Казаков, 2003: 261).

<sup>104</sup> «так, но ведь свой же оторванный час повторялся» (Казаков, 2003: 281).

<sup>105</sup> «долгий час, вырванный с мясом, чтоб ветер себя не унес» (Казаков, 2003: 281).

<sup>106</sup> «ОТЕЦ Минуты брызжут из часов, а мы все еще не выяснили главной причины... Вы бледны?» (Казаков, 2003: 73). Такой образ свидетельствует заодно о протекании времени, о быстротечности.

<sup>107</sup> «Но до этого было несколько странных часов и минут, которые возникли, темнея сквозь прозрачный воздух черными числами, и потом так же бесшумно исчезли» (Казаков, 2002: 17).

<sup>108</sup> «7-й гость Секунда – черного цвета, минута – голубого, а час прозрачен, словно выпитая пустыня» (Казаков, 1982б: 94).

<sup>109</sup> «5-й гость Вчера, поздно поднимаясь из погребка, я взглянул на часы: был какой-то редкостный, небывалый час! 6-й гость То же случается и с секундами, но только реже и гораздо зловещее» (Казаков, 1982: 59).

<sup>110</sup> «Секунды прозрачны, а час уже слегка голубоват. На этом основана необоснованность учения о бессмертии» (Казаков, 2002: 24).

<sup>111</sup> «Я помню одну ночь, авезды глубоко врезались в темноту, булыжный час сверкнул у меня под ногами, я шел» (Казаков, 1995: 172).

<sup>112</sup> «Ветер и эта горстка людей, каменная осень, пустынные часы и минуты...» (Казаков, 1995: 39).

<sup>113</sup> «– Вот, видите? – и она показала на дождевой час» (Казаков, 2003: 169).

<sup>114</sup> «На другой стороне улицы фонарный час все время клонился к ночи» (Казаков, 2003: 169).

<sup>115</sup> «Утро – вот название всему и ничему. Ввысь оно напоминает ночь, упавшую вместе с железным часом» (Казаков, 1982: 128).

<sup>116</sup> «потом прошли века, как долгие минуты, и доживала тень свой серебристый час, и тени были не обуты – для тишины оглохших глаз» (Казаков, 2003: 326).

<sup>117</sup> «вчера он был надменным часом, а утром – стально проливной» (Казаков, 2003: 324).

<sup>118</sup> «ДАМА [...] (поеживаясь) Какие холодные часы!» (Казаков, 1995: 54).

<sup>119</sup> «За единицу мерцания я взял один час (время может быть измерено не только в длину, но и в глубину)» (Казаков, 2003: 61)

<sup>120</sup> «она подумала: "какой прибрежный час!" и действительно, никогда еще полночь не начиналась так поздно» (Казаков, 2003: 434).

<sup>121</sup> «Много часов прошло в поисках, я совершенно выбился из сил и уже было потерял надежду, как вдруг...» (Казаков, 1995: 26); «Мой взгляд, улетевший далеко в небесную даль, часами не возвращался, подолгу оставляя меня в одиночестве на неподвижной скамье» (Казаков, 2003: 41).

<sup>122</sup> «Моему непониманию снова предшествуют часы моего молчания» (Казаков, 1982: 40); «Молчали час, другой третий» (Казаков, 1995: 135).

идут параллельно, равные<sup>123</sup> друг другу, неисчислимы; они чересчур долгие<sup>124</sup>, повторяются, их продолжительность не установить, и даже нет такой попытки; наблюдается лишь своеобразное равнодушие, возникающее вследствие постороннего, безучастного взгляда на ускользающие понятия:

- «О чем думала женщина все эти долгие часы одиночества – неизвестно. Призвав на помощь молчание и неподвижность, она оставалась в полумраке той комнаты, следя взглядом за приливами и отливами времени – отливами, которые позволяли видеть, словно обнажившееся дно, бледное аскетическое лицо циферблата» (Казаков, 1982: 195).
- «Два или несколько часов время казалось мне металлом – одним из тех, о которых вы только что с таким жаром сверкали...» (Казаков, 1982б: 115).
- «Теперь он [Истленьев] был в том состоянии, которое нельзя описывать, можно только сказать, сколько оно продолжалось. Час, два или больше. Но мне неизвестно» (Казаков, 1995: 49).

Часы вызывают страх у персонажей, однако они сами пребывают в постоянном страхе из-за мнимого непрочно существования. Они неизмеримы, неустойчивы<sup>125</sup>, неузнаваемы<sup>126</sup>, они – выдумки рации, «повсюду доносящие свои беззвучные числовые догадки о времени» (Казаков, 2002: 55), лишь одно из его отражений. Но без этого отражения человеку трудно жить, Казаковым отождествляет его даже с воздухом: «Смотрите! весь этот час мы вдохнули в себя... и что же?» (Казаков, 1982б: 181).

В тексте прослеживается частотное определение часов как «таких», «этих», например:

- «Несколько звуков, слишком ранних для такого /какого?/ часа» (Казаков, 1982: 174).
- «ЕКАТ. ВАС. Ах, Мария, как громко ты о черте!... В такой час!» (Казаков, 1995: 41).
- «2-Й ПРИЗРАК Какие странные мысли в такой час!  
5-Й ПРИЗРАК В такую секунду?  
2-Й ПРИЗРАК Ах, осторожнее с секундами!» (Казаков, 1995: 133).
- «Право, мне странно слышать столь ранние речи в такой поздний час» (Казаков, 2003: 51).
- «ДОЧЬ Откуда я взялась в этот час? Я смутно помню детство, небо... Как одиноко дышится!» (Казаков, 2003: 75).
- «Что делать с красотой в такой час?» (Казаков, 2003: 114).
- «Что делать с усталостью, да еще в этот поздний час?» (Казаков, 2003: 169).

И сразу за этим следует удивление поступками, словами персонажей, как оказывается, не совпадающими с определенным часом. Словно все уже давно рассчитано, каждому часу отведена особая роль, и непонятно как можно от такого плана удалиться, как можно вести себя вне заданных рамок<sup>127</sup>. Этим Казаков бесспорно апеллирует к теме (не)свободы, страха, порождаемого оковами рации, поскольку столь явный отказ от легкомысленности<sup>128</sup>, опасение, сопровождающее каждый вольный поступок – это не что иное, как страх перед угрозой разрушить рациональную концепцию мира, в том числе времени. Если же ее разрушить, останется ничто, хаос, непонимание; останется непокоренный человеком, уму непостижимый

---

<sup>123</sup> «– Знаете, я вижу сразу два равных часа. – Один из них и я вижу. – Но вы ведь всегда смотрите совсем в другую сторону!» (Казаков, 2002: 63); «– Смотрите! Два разных часа, одинаково одетые в темноту» (Казаков, 2003: 101).

<sup>124</sup> «2-Й ГОСТЬ ах, как час долог! поэтому и жизнь так коротка» (Казаков, 2003: 260).

<sup>125</sup> «Он все сильнее и туже перевязывал горло, отгоняя назойливые стальные панцирные крылья простуды, чтобы привинтить к ним хотя бы этот неустойчивый и смешной часок» (Казаков, 1982б: 24).

<sup>126</sup> «начало дня совпало с неначалом. долго последнее облако искало свой час. тогда другая его мысль сказала ему: я твоя» (Казаков, 2003: 267).

<sup>127</sup> «ДАМА [...] О, Боже! Никуда не деться от часов! Все время заполнено секундами!» (Казаков, 1995: 40).

<sup>128</sup> «Впрочем, я не знаю ни одного часа, который бы позволял быть легкомысленным» (Казаков, 1982: 193).



мир во всей своей необъятности и неуловимости. Останется чистое время. А оно, видимо, не по силам человеку. Казаков в своем хаосмосе смотрит в упор именно этому человеческому страху, сражаясь в поединке с собственным радио за честь и освобождение времени.

\*

Особое внимание в рамках идеи прямолинейного времени следует уделить структуре и жанру казаковской прозы. Главной особенностью структуры казаковского текста, бесспорно, является фрактальность. Усугубление фрактальности легко прослеживается, начиная с первой книги «Мои встречи с Владимиром Казаковым», характеризующейся прозаическими миниатюрами – своеобразными гибридными квази-романами, редуцированными до одной страницы – вплоть до реплик-фрагментов в более поздних произведениях, построенных по принципу сплошной диалогичности. Все фрагменты обладают взаимозаменяемостью, неодинаковой величиной, зыбкостью, чем автор непременно обращается к идее искаженного времени, раздробленного и остановленного.

Другими словами, структура казаковского текста не случайно является сугубо осколочной, бессвязной, разорванной. Она непременно вытекает из авторского мироощущения, которое зиждется на особом понимании времени. Такой природой текста автор вторит не только историческому авангарду, но также В.В. Розанову, Л. Шестову и далее античным философам, поскольку чрезмерная фрактальность текста уходит корнями в философские фрагменты досократиков, точно таким же образом взрывающих нить последовательности и времени, и тем самым, хотя бы в восприятии современного человека, освобождающих мысль и текст: «[...] фрагменты почти всегда допускают противоположное истолкование. Они настойчивее требуют встречной мысли. По ним яснее видно, что философия, как всякая настоящая наука это архитектура вопросов (Э. Ионеско), а не система ответов» (Бибихин, 2016: 332).

Если обратиться к плану жанра, то, исходя из идеи автокоммуникации, т. е. диалога автора со своей дружостью, следует учитывать, что данный текст предстает в форме исповеди, дневниковых записей, подразумевающих в свою очередь четкую фиксацию времени. И хотя «дневник» Казакова теряет свой привычный облик (в обыденном смысле), разламываясь вследствие авторского мировосприятия, а также по законам его языкового эксперимента, искры этой четкой фиксации времени постоянно пронизывают текст<sup>129</sup>. Пусть это неожиданно, пусть вне смысла, пусть невпопад, никак не соотносясь с репликами, среди которых возникают, но это только на первый взгляд (интересно, что вообще соотносится друг с другом в тексте Казакова? если и говорить о таких категориях, то их, наверное, следует основывать на совершенно других принципах).

Даты в тексте размещены вовсе не случайно. Они напоминают о характере текста, о его имманентности, а также свидетельствуют о наличии связи с обыденной реальностью. Тем самым они позволяют думать о времени в рамках оппозиции внутреннее-внешнее, где внутреннее время – это по сущности осколочное, разломленное время призрачного персонажа; хаотичное многоликое время, не позволяющее установить свои границы и почти полностью оторвавшееся от прямолинейности, как внешнего, обыденного времени. Добавим, что если рассматривать данную оппозицию в более широком смысле, то внешним временем непременно можно было бы считать трудно достижимую мерцающую вечность, почти не подающуюся

---

<sup>129</sup> «Эти буквы я пишу в пятом часу одиннадцатого апреля» (Казаков, 1982: 50); «21 апреля 72 года, час дня, толпа прячется от меня и выглядывает краями глаз, высота крыш опасно косится на падающие мгновения» (Казаков, 1982: 67); «Только крыши упорно напоминают о железе, о сентябре (1 сентября 73)» (Казаков, 2003: 147).

словесному представлению; движение неподвижного, ускользающее от человеческого сознания в воображение, вовнутрь, где обнаруживается возможность воссоединиться с миром. «Внутреннее» время, в котором пребывают казаковские персонажи, по сути, соответствует времени мира.

Не будет лишним в продолжение размышлений о жанре высказать предположение, что динамизм, прерывность, спонтанность, вариативность в постмодернистском духе (нередко дается уточнение: образец 1, образец 2...; затем, усматривается, что текст пронизан повторяющейся сюжетной ситуацией, в которой хозяйка тоже просит одного из гостей прочесть остальным образец прозы), неопределенность, предельная мнимость, экспромтность прозы Казакова, ее постоянное обращение к событиям прошлого, исповедальный тон, приобщенность ко мнемотическому дискурсу позволяют говорить о жанре романа-воспоминания. Понятно, что гибридный текст Казакова, являющийся экспериментом на разных уровнях и основывающийся на принципе бессмыслицы, сложно определить в целом как роман-воспоминание, но это сложно в той же мере, в какой сложно его вообще приобщить к какому бы то ни было одному жанру. Тем не менее, нельзя обойти вниманием тот факт, что названные особенности текста в совокупности выступают четкими элементами данного жанра, играющими немаловажную роль в построении прозаических произведений автора.

Далее в функции изображения прямолинейного времени выступают также текстуальные экскурсы, о которых уже шла речь в данной работе в рамках идеи уравнивания временных модусов. Однако условность казаковского текста позволяет трактовать эти фрагменты и в другом свете, обособленно, а именно как вторжение прямолинейного, обыденного времени в картину времени циклического. Осмелимся даже говорить об этих фрагментах текста, как о последних осколках «человеческого» времени, застрявших в голове персонажа, странствующего на обратном пути к вечности, ко времени мира.

Особенно важными в рамках данного вопроса предстают, с одной стороны, экскурсы эпистолярного типа, обладающие документальным характером и вносящие собой повседневную, обыденную жизнь в текст. С другой стороны, тема истории. Рассмотрим их более подробно.

Названные интерполяции можно разделить на три группы. Во-первых, это письма близких автору людей, в первую очередь, брата Алексея Казакова, подчас тоже предстающего своеобразным автором образцов абсурдистской прозы. Потом письма его возлюбленной Иры, друзей Феликса и Кати, экскурсы о личной, повседневной жизни. Затем усматриваются куски текста о Харждиеве, о Крученых, о Введенском, об Игнатеве, о Тынянове и Розановой, о Хлебникове и Малевиче, о Чердынцеве.

Совершенно особым разделом можно считать письма отца Кирилла, духовника Казакова, а также выписки из Священного писания (о Саваофе, послание Коринфянам), из речей святых отцов (св. Григорий Палама, св. Исаак Сирианин, авва Пимен, авва Исаак Отшельник, Палладий Мних, Кирилл Александрийский, св. Варсонофий Великий, киевский чудотворец Алимпий), экскурс о старце в Скиту, о любви к Богу и страдальческих слезах. Хотя такое явное обращение к религии может показаться странным, поскольку речь идет об абсурдистской поэтике, возникающей на почве бунта как единственного способа существования человека: «Я бунтую, следовательно, мы существуем» (Камю, электронный ресурс), оно все-таки оправдано, поскольку в основе бунта кроется жажда ответа, решения, выхода из абсурдного круговорота:

«Бунт порождается осознанием собственной бессмысленности, осознанием непонятого и несправедливого удела человеческого. Однако слепой мятежный порыв требует порядка среди хаоса,

жаждет цельности в самой сердцевине того, что ускользает и исчезает. Бунт вызывает, бунт желает и требует, чтобы скандал прекратился и наконец-то запечатлелись слова, которые безостановочно пишутся вилами по воде. Цель бунта – преобразование» (Камю, электронный ресурс).

Казакову данное преобразование видится с одной стороны в творчестве как в воплощении идеи мыслить Ничто, т. е. в сотворении другого мира, посредством преодоления бессознательного, того неизведанного, что лежит за гранью разума. И этот процесс созерцания, становления в преобразении действительно находит отражение в прозе Казакова, примеряющего себе таким образом роль теурга.

С другой стороны, обретением покоя, выходом из абсурдного положения для автора является христианская идея спасения: «Credo quia absurdum». Будучи полностью погруженным в отчаяние, порождаемое бессмыслицей существования, Казаков обращается к учениям святых отцов, к метаноии в ожидании спасения, покоящегося в иррациональном начале, и являющемся еще одной возможностью оправдать свое существование. Отметим, что обращаясь к идее спасения в поисках опоры в столь абсурдной обыденной жизни, Казаков одновременно обращается к эсхатологической концепции времени протекающего, прямолинейного, необратимого.

Третьей группе экскурсов принадлежат обладающие историческим характером. Тут тоже прослеживается разница. Есть фрагменты, описывающие процесс становления и тем самым восходящие к теме преобразования, метаморфозы, например: литье стали, история игральные карт. И есть другие, собственно исторические, то есть, относящиеся к историческим личностям, событиям, где автор, судя по темам, обращает свой взор как к национальной, так и к мировой истории: рюриковичи, Вологда, Ташкент, установление ордена Андрея Первозванного, русско-турецкая война, с одной стороны, и венгры и Стефан Баторий, Карл V, Людовик XVI, Мальтийский орден, Белостокский полк, с другой.

Здесь мы не будем пускаться в подробное расследование каждого из экскурсов. Однако позволим себе остановиться на некоторых, посвященных судьбе Карла V и Людовика XVI, поскольку они кажутся немаловажными для понимания темы времени.

Желание автора написать исторический роман и сопровождающая его тоска по нехватке времени для такого подвига прослеживаются еще с первой его книги. Однако в последующих произведениях историческая тематика находит свое отражение преимущественно в экскурсах: «Для того чтобы написать исторический роман нужно слишком много времени – не менее 100 лет. В моем же распоряжении – только осень, и то не вся. Поэтому я даю лишь фрагменты. Итак, "Шмалькальденцы" – историческое сочинение» (Казаков, 2003: 161).

Тем не менее, в романе «В честь времени», представляющем апогеем фрактальности и гибридности на всех уровнях текста, обнаруживаем интерполированный текст о Карле V. Фрагменты о правлении Карла V и его борьбе за сохранение христианства вводятся в текст не только как обособленные куски текста, но также в качестве реплик самых персонажей. Наряду с этим просматривается также постоянное, вплоть до конца романа, чередование этих с другими фрагментами, представляющими собой то диалог персонажей, то куски других экскурсов. Таким образом, Казаков видимо ставит данный исторический сюжет в один ряд с основным текстом абсурдистского романа, позволяя на этот раз даже говорить о разворачивании своеобразной сюжетной линии, творящей своеобразный контрапункт.

Интерес и даже какое-то отчасти болезненное отношение к личности и судьбе Карла V достигают предела в отождествлении с ним главного персонажа романа посредством мотива

двойника. Знаменательно, что данное отождествление осуществляется как раз на почве размывания границ и циклического восприятия времени, при котором все события и их участники оказываются на одной плоскости, присутствуют одновременно.

«– Знаешь, я могу любить одновременно двоих... Я уже так однажды любила... Но кто это?

– Это я и Карл V.

– Но причем здесь он?

"Последний звонок тебя не застал, в 3 часа ночи после встречи... "

– Он одинок. [...]

– Это свойство призраков, быть похожими на кого-нибудь.

Карл усмехнулся, словно миг наступил именно для этого. [...]

– Нет, это не Карл, а ты – вовсе не призрак. [...]

Он исчез, словно в доказательство ее правоты. Только звук шпор еще долго своим серебром касался стального пространства» (Казаков, 2003: 149–150).

Настоящее уподобление Карлу V позволяет трактовать его как одного из двойников самого автора. При этом уподобление именно последнему средневековому императору кажется отнюдь не случайным. Казаков таким образом в очередной раз обращается к своему излюбленному историческому периоду – средневековью. Особый интерес к данной эпохе прослеживается как обращение к другим своим ипостасям, если угодно, субличностям, находящим свое отражение в творчестве автора через мотив всадника. Это образ преданного и храброго средневекового рыцаря, почитающего и защищающего свою Прекрасную Даму. Этот стержневой сюжет всех средневековых рыцарских романов многократно встречается не только в прозе, но и в поэзии Казакова. Имплицитно, но постоянно пронизывающая текст, и, по сути, предстающая одной из важных тем – тема любви, развивается как раз по законам любовных историй рыцарских романов, к которым Казаков протягивает нить через поэзию А. Блока и его обожествление женщины в образе Прекрасной Дамы. Образ средневекового рыцаря в творчестве Казакова развивается вплоть до более конкретной ипостаси – Дон Жуана, занимающего особое место в мире автора<sup>130</sup>.

Судьба Карла V видится Казакову, как трагическая борьба между двумя началами, исполненная отчаяния и поражений: «Есть что-то трагическое в судьбе этого последнего средневекового императора. Вся история его царствования представляет собой постоянную коллизию между религией и политикой, между национальными интересами Германии и международными отношениями тогдашнего мира. [...] Карл пал жертвой этой коллизии» (Казаков, 2003: 191-192). Казаков, погруженный в беспросветную тьму отчаяния, так легко мог усмотреть себя в нем. Хотя творчество автора полностью лишено социального аспекта, в данном отождествлении все-таки прослеживается неблагоприятная ситуация в стране тех лет. Имея в виду, что данный намек достаточно опосредованно появляется в тексте Казакова, все-таки осмелимся предположить, что в этой распятости Карла V между политикой и религией, автор видит свою собственную распятость между двумя возможными выходами из абсурдного

<sup>130</sup> Примечательно, что побочным сыном Карла V был Дон-Жуан Австрийский (Карл V // Военная энциклопедия, Т. 12: Кальяри — Кобелянка, с. 396–398). И хотя это не тот Дон Жуан, прославленный литературой, данная ассоциативная связь кажется имеет место, поскольку сам Казаков был очарован образом Дон Жуана, о чем свидетельствует, прежде всего, одноименная пьеса, а также многократные отсылки к данному образу как в прозаических, так и в поэтических произведениях.

положения: между религией и творчеством, которое, не следует забывать, находилось под запретом господствующей власти.

Немаловажным является также тот факт, что Карл V был последним коронованным папой римским императором. Если исходить из древнего верования, что власть царю законно дана от Бога, что он олицетворяет божественное право, то Карл V возможно воспринимается Казаковым как последний законный царь, свержением которого человек дерзнул выступить против Бога, посягнув на его место, вследствие чего в хаосмосе Казакова, отражающем его окружающий мир, небо пустует.

Данное предположение еще больше подтверждается другой исторической личностью, к судьбе которой Казаков неоднократно обращается в своем тексте. Это Людовик XVI, последний французский король, арестованный и казненный на гильотине в 1792 году. Именно эта казнь является часто встречающейся в казаковской прозе, преимущественно посредством мотива эшафота.

Богов нет на Олимпе. Бога нет на небе. Бога нет. Его убил Человек, собирающийся занять его место. Но Человек этот далеко от мира, далеко от себя. Он вязнет в своих страхах, в своем отчуждении, полностью лишенный сил распутать нити абсурдного существования. Словно раб, обретший себе наконец-то долгожданную свободу, и не знающий, что теперь с ней делать, жаждущий ориентиров, указаний, новых идей. Но эпоха идей кончилась, на улице пост-время, постисторическое время, воспринимающее историю лишь как миф: «история – это наш утраченный референт, наш миф<sup>131</sup>» (Бодрийяр, 2015: 62), пишет Бодрийяр. Возможно оттуда такое устойчивое обращение Казакова к историческому дискурсу, которое, если исходить из всеобщей идеи обратной перспективы, и поскольку история и есть «такая вневременная констелляция, такая совокупность событий, как бы остановленных в неподвижной картине» (Ямпольский, 1998: 133), т. е. очередная ипостась внетемпоральности, можно прочитывать в ключе призыва к возвращению началам, к миру, как единственному возможному ориентиру человека, поскольку лишь в мире человек себя узнает:

«В замороженном взвешенном согласии мира человеческое существо, чистое присутствие, – только оно остается от человека, в остальном человек кажется себе странен, – на самом деле не узнает себя ни в одном голосе страсти или необходимости, а согласно только с согласием мира. Только в мире, замороженной без-вольной воле, оно узнает равенство себе самому, не размененному на функции, не раздерганному вещами, не подавленному миром. Человек перестает узнавать себя – и впервые узнает себя. [...]

Человек в своем существе, в основной мелодии своего присутствия – не другое, чем мир. Человека называли микрокосмом. Человек микрокосм, малый мир, не потому, что в нем как в миниатюрной модели заложены все те детальки, из которых выстроен большой мир: человек микрокосм потому, что он в целом мире узнает себя, а нигде кроме себя не узнает» (Бибихин, 2016: 59–60).

Установка на постисторический дискурс диктует форму казаковской прозы: «[...] сам распад романной формы – это не конец литературы, а именно аллегория распада Истории. Роман предстает в виде аллегорической руины собственной, когда-то целостной (исторической)

---

<sup>131</sup> «Сегодня уже сама история завоевывает кинематограф по тому же сценарию – историческая цель вытеснена из нашей жизни этой разновидностью гигантской нейтрализации, получившей название мирного сосуществования в мировом масштабе, и умиротворенной монотонностью в масштабе повседневности, – эта история, изгнанная обществом в состоянии медленного или внезапного оцепенения, убедительно празднует свое воскрешение на экранах в соответствии с тем же процессом, который заставлял оживать на них утраченные мифы» (Бодрийяр: 2015: 62).

формы» (Ямпольский, 1998: 10). Имея в виду сказанное, не мудрено, что текст Казакова зачастую прочитывается в ключе постмодернистского дискурса. Это проза, лишенная каузальности, осколочная, воплощающая собой отказ от логоцентризма, от всех возможных границ, от социальной тематики, от концепции линейного времени, и тем самым от каузального повествования.

В своих произведениях Казаков бесспорно пользуется постмодернистскими приемами: пастишем, мистификацией, деконструкцией, техникой коллажа. Это действительно текст, выступающий в качестве своеобразно симулякра реальности. Но все дело в том, что постмодернистский дискурс подразумевает работу над хаосмосом: за раскладыванием мозаичной плитки следует ее укладка, дающая новую мозаику, но все же, распутывающая хаос. У Казакова хаосмос тем и остется – хаосмосом. Абсурдному присутствию в отчуждении от мира, от себя в этом мире Казаков в своем творчестве не находит более подходящей формы: он остается разломленным, осколочным, бессвязанным. Единственная надежда автора направлена на Ничто, покоящееся за границами сознания. А это и есть хаос сущего, который автор продолжает мыслить. Только следует учитывать, что это не хаос постмодернистского, а абсурдного дискурса.

\*

Еще одной постоянной характеристикой мира Казакова является подчеркнутая статичность. Неподвижны не только призраки или же робеющий перед ними главный герой, но и неживые, из угла бытовой реальности, объекты: здания, фонари, стены. Скованность мира, его оцепенение словно в некоем стоп-кадре, непременно восходит к застывшему времени, возрождающемся при каждом новом изменении. Нет движения – нет времени, как об этом писали еще чинари, обращаясь к досократикам. Неподвижность вполне можно рассматривать, как картину временного ступора, и нельзя обойти вниманием столь заступленные в тексте ее пространственные образы, усугубляющие чувство заторможенности, замедления мира: мотивы чугуна, стали, льда, которыми автор рисует картину холодного, враждебного, чужого мира статики.

Однако в зыбком мире Казакова, где все перетекает, трансформируется, ускользывает, неподвижность выходит вне рамок статичности, оборачиваясь своеобразным движением, отражающим, по сути, шествие времени по кругу вечности.

Именно в смывании границы между движением и неподвижностью, между линейным и циклическим временем, в их взаимопроникновении по принципу соединения несоединимого, на котором зиждется поэтика автора в целом, кроется сугубо казаковское восприятие времени, представляющее стержневым для понимания его мировоззрения. И сразу становится более понятным такое нередко сугубо противопоставленное изображение времени посредством одних и тех же мотивов. Своеобразный синкретизм двух сфер – сферы человека и сферы мира – присущий Казакову на всех пластах, порождает амбивалентность представлений о времени: вдруг при отказе от времени вообще, от движения, оказываются возможными противоречивые рассуждения о потоке времени, о начале и конце, о движении; постоянное обращение к прошлому, актуализация памяти.

«Время похоже на последовательность, на разность и на индивидуальность. Оно похоже на преобразование, которое кажется разным, но остается тождественным» (Липавский, цит. по «Сборище друзей...», т.1, 2002: 253). Эти слова полностью находят свое отражение в тексте Казакова. Почти все мотивы, через которые в казаковской прозе разворачивается тема времени, и о которых уже писалось в настоящей работе, кроют потенциал к двойственной трактовке.

Наряду с уже упомянутыми и двояко рассмотренными мотивами, непременно следует обратить внимание на мотив реки – возможно, самый наглядный образ казаковского времени как постоянства в изменчивом: река, словно время, течет, но при этом, по сути, не движется с места<sup>132</sup>. «Вода движется и не движется (река течет и остается на месте), не имеет частей, совершенно континуальна и т. д. [...] вода как бы существует сразу в прошлом, настоящем и будущем. Она сама есть неподвижное тело времени» (Ямпольский, 1998: 166).

Строя тему времени по модели стальной, чугунной, черной<sup>133</sup> реки, то есть неподвижной последовательности, Казаков бесспорно отсылает к реке Липавского: «стоячей воде [...], которая смыкается над головой как камень: это вода твердая как камень» (Липавский, цит. по «Сборище друзей...», т.1, 2002: 68). Это мертвая зловещая свинцовая вода, которая давит своей тяжестью, душит человека, причем, обратим внимание, душит снизу, в отражении, что соответствует закону обратной перспективы, на котором зиждутся пространственные, а видимо и временные отношения в казаковском хаосмосе.

Окаменевшая вода Липавского безусловно предстает образом катаlepsии времени, выхода в ничто, в пустоту, столь пугающую человека отсутствием очертаний, безликостью, выливающейся в итоге в безиндивидуальность: «Мы боимся бесформенной жизни, жизни пустоты» (Липавский, цит. по «Сборище друзей...», т.1, 2002: 70). Вода также связывается Липавским со страхом человека перед аморфной, дикой, неподвластной стихией, каким Казакову представляется не только время, но и весь окружающий мир, как раз отражающийся в черной реке, и тем самым отождествляющийся с ней<sup>134</sup>.

Тем не менее у Казакова вряд ли можно говорить о стихийности и дикости реки. Это неподвижная, чугунная, тяжелая река, которая нередко присутствует через мотив воды<sup>135</sup>, а также через мотив набережной<sup>136</sup>, т. е. в отсутствии («*praesentia in absentia*» – это же типичная

---

<sup>132</sup> Тут поневоле вспоминается выражение Гераклита: «дважды тебе не войти в одну и ту же реку» (Платон, 1990: 636), говорящее о той же двойственности, только из другой перспективы. И хотя данное рассуждение основывается лишь на почве ассоциации, тем не менее, оно позволяет проследить путь Казакова и сделать вывод, что он приходит от движения к неподвижности, от привычного, линейного восприятия времени, к концентрическому, отдавая ему предпочтение.

<sup>133</sup> Знаменательно, что чернотой воды автор в очередной раз подчеркивает, что хаосмос окутан темнотой ночи.

<sup>134</sup> Примечательно, что значение мотива реки усугубится Казаковым его связью с мотивом крови, этой «красной влагой, содержащей жизнь» (Липавский, цит. по «Сборище друзей...», т.1, 2002: 80) опять-таки трактуемой чинарем в трактате «Исследование ужаса» в качестве источника страха из-за своей аморфности, однородности, несконцентрированности: «Слишком уж просто она покидает свой дом и становится самостоятельной – тепловатой лужей, неизвестно – живой или мертвой. [...] Медленно выходя из плена, кровь начинает свою исконную, уже чуждую нас, безликую жизнь, такую же как деревья и трава, – красное растение среди зеленых. [...] Но безличная жизнь не имеет времени [...] все для них протекает в единый бесконечный миг [...]» (Липавский, цит. по «Сборище друзей...», т.1, 2002: 80–81).

Ср. у Казакова: «Если кровь, то это к любви. Потому что здесь протекут реки крови» (Казаков, 1982б: 188); «Каменная громада обмакнула воздух в черную кровь реки» (Казаков, 1972: 79).

<sup>135</sup> «Каждая встреча возле набережной запоминается надолго – пока не унесет течением. И эти отражения крыш с их пляшущими на черной воде небесами!» (Казаков, 1982: 72; 1982б: 165); «Время издавало звук, похожий на плеск воды» (Казаков, 1982: 166); «То здесь, то там, небо прикасается к воде, мерцают мосты, что-то чугунное слышится во всем – даже в мостах» (Казаков, 1982б: 200); «Волосы светлые, мгновения голубые, названия звездные. Это судьба всего, что отражается черной ночной водой» (Казаков, 1982б: 167); «Какой-то корабль шел по черной воде, сигнала огнями» (Казаков, 1995: 184).

<sup>136</sup> «Та сторона набережной тяжело навалилась мне на край мысли» (Казаков, 1982: 52); «Утро сразу рождается стариком – с белыми морщинами стен, тротуаров, с серым пеплом секунд, с черной кривизной набережных и мостов» (Казаков, 1982: 61); «Никого не было на обезлюдившей набережной, только несколько расстояний пустынно перекрещивались в тишине» (Казаков, 1982: 73); «Поэтому для меня прогулка с Вами вдоль набережной – это нечто незаслуженное, почти заслуженное» (Казаков, 1982: 119); «Вчера камень, сегодня проза – вот участь

форма существования в прозе Казакова). Скорее всего данный мотив следует трактовать, вслед за Липавским, а также Введенским<sup>137</sup>, как образ смерти, но не смерти как конца, а смерти, понимаемой в ключе казаковской поэтики в целом – как переходного момента, смерти-рождения для такого вечно юного присутствия: «Значит, вода – это приглашение к смерти; к особенной смерти, после которой мы вновь обретаем пристанище в материальной стихии<sup>138</sup>» (Башляр, 1998: 88).

Исходя из такой трактовки, становится близкой мысль, что, возможно, Казакову вода видится и как первоэлемент в духе Фалеса, как космогеническое начало. Следовательно, постоянное возвращение к воде, бесконечные прогулки вдоль набережной, взгляд на мир, в том числе на себя самого, именно через воду, через отражение в ней, не есть что иное, как попытка вернуться в лоно Космоса, к Началу, чтобы, уподобившись ему, вновь достигнув единства, погрузиться в сотворение мира из себя:

- «Это называется мятежник – человек, который мятежно или спокойно отражается в стальной воде. Он исчезает, прежде чем успеть исчезнуть. Остаются тени, минуты и то, что пока живет без названия» (Казаков, 1982б: 190).
- «Вода реки превращалась в свинец и сверкала, мосты тускло пересекали ее. Чем быстрее темнело, тем светлее становились и вздрагивали блики. Вода холодно касалась глаз, погружая в них свои жесткие сверкающие ресницы» (Казаков, 1982: 53).
- «В черной воде реки мое отражение жадно впиивается в меня взглядом» (Казаков, 1982: 123).
- «Он имел в виду стальные простыни рек, смятые ветром на ледяном бегу, холодные искры затмения, наступившего ровно за 744 до любого из дней...» (Казаков, 1982б: 75).
- «И черные облака, и чугун, и река – все отражается в изогнутом красном зеркале ненаступившего мига» (Казаков, 1982б: 179).
- «Медленное движение реки к пробуждению оттягивалось и замедлялось мостами, как последними сновидениями. Чугунные узоры времени образовали решетку» (Казаков, 2003: 55).
- «Вода реки была так холодна и темна, что казалась расплавленным чугуном» (Казаков, 2003: 230).
- «река возвращалась к этому, отражения времен возвращались. [...] вода отразила – сначала без слов, потом вопрос, потом его огненный ответный шаг. о Я-рославле, о поцелуях долетал ветер, об огненной воде реки» (Казаков, 2003: 254).
- «На одной из них я вдруг вспомнил, что с одного циферблата время наполовину облезло, словно какая-то темнеющая позолота, обнажив черно-багровую поверхность реки. К ней прикоснулся было ветер, чтобы попытаться стать неподвижным, но это ему не удалось, и он так и окаменел в этом неудавшемся положении» (Казаков, 2003: 378).

---

многих мостов, набережных и площадей. Участь многих времен – так и не остаться временами» (Казаков, 1982: 163); «Минуты вели к воде, к мостам, к чугунным перилам набережной» (Казаков, 1982б: 163); «Однажды он вошел в ювелирную лавку... но прежде... но еще прежде – странная женщина шла вдоль безлюдной набережной» (Казаков, 1995: 9); «А на другом конце мгновения темнели набережные, мосты, ряды домов» (Казаков, 1982б: 186).

<sup>137</sup> О мифологеме воды в творчестве Введенского см. подробнее в работе К. Ичин и М. Йовановича «Символика воды и огня в творчестве А. Введенского» // Поэт Александр Введенский. Материалы международной конференции, Белград, 2004; Москва, 2006. С. 67–106.

<sup>138</sup> Ср. «Представив себе поглощение теней во всей силе этого выражения, мысленно увидев в поэмах Эдгара По асфальтовую реку, «the naphthaline river» («К Энни»), а, кроме того, («Улалюм») еще и реку из вулканического шлака с серными потоками и шафрановую реку, мы не посчитаем их уродливыми космическими аномалиями. И точно так же мы не должны принимать их за школьные образы, более или менее видоизмененные адскими реками. В этих образах нет ни малейшего следа несложных комплексов культуры. Происхождением своим они обязаны миру архетипов. Они подчиняются самому принципу материальной грезы. Их воды выполняют важную психологическую функцию: впитывают в себя тени, служат ежедневной могилой для всего, что каждый день в нас умирает» (Башляр, 1998: 88).



Обращение к архаическому времени мира обосновано тем, что хаосмос Казакова находится только еще на пути к приобщению тайне, к возвращению в лоно мира и полному воссоединению с ним. Пока еще на пути, в процессе становления, на переходе от человеческого времени (линейное, конечное) ко времени мира (концентрическое, бесконечное), поэтому текст насквозь проникнут «гибридным», дуальным временем.

\*

Не отходя от стихии воды, отметим, что одной из ее ипостасей предстает дождь, тоже имеющий немаловажное отношение к развертыванию темы времени в текстах Казакова:

- «ПЕРМЯКОВ Ах, как я неожиданно, право! Добрый... день, дождь или вечер?» (Казаков, 1995: 37).
- «В один из дождей в дверь постучали» (Казаков, 1995: 23).
- «Наконец, дождь сам назвал себя: ливень» (Казаков, 2003: 169).
- «КУКЛИН Во время дождя всегда случаются какие-нибудь чудеса. То вдруг фонарь наденет на себя светящиеся струи, то вдруг – такое» (Казаков, 1995: 61).
- «Часы сломались, и дождя не будет...» (Казаков, 1995: 183).
- «Время, стекавшее с карнизов, неслышно ударяло секундами по мостовой» (Казаков, 2003: 205).
- «Время долго не появлялось, скрытое за шумом и белизной дождя» (Казаков, 2003: 216).
- «О этот 17 век, самый дождливый!» (Казаков, 2003: 218).
- «оттуда с крыш стекало уже заржавевшее будущее. стены были едва по пояс дождю» (Казаков, 2003: 223).
- «всадники на всем скаку обменивались востоками, временами. один из них, задевая за дождь, унесся, словно сабельный призрак» (Казаков, 2003: 257).
- «о, небо! твои раскосые низы и твое время проливное» (Казаков, 2003: 311).
- «я забыла всю историю и всю хронологию, помню только, что дождь предшествовал казни короля. а какой это был дождь – шестнадцатый или другой – не помню» (Казаков, 2003: 424).

Дождь льется с неба, зачастую со звезд, на землю, соединяя таким образом сферы, причем в обратной перспективе – от небесного к земному, нередко разрастаясь до уровня ливня. С одной стороны, данный мотив выступает разрушительной стихией, кровавой, неподвластной, которая ранит, нападает, перед которой персонажи испытывают страх и ужас. Тут, возможно, кроется соотношение дождя с линейным восприятием времени, протекающего, напоминающего о конечности человека, о его ограниченном существовании, и этим вызывающего страх и отчаяние.

- «Однако ливень наклонился в другую сторону. Кто-то вздрогнул – тот, число на лице которого соответствовало углу наклона дождевых струй. Он застонал и схватился пальцами за лицо. Сквозь них темными густыми струйками просачивалось число. Остальные тесно окружили его, чтобы согреть его своим отчаянием. Впрочем, этот ливень еще ждет своего историка...» (Казаков, 2003: 19).
- «3-Й ГОСТЬ здесь дождь лежит, тихо! здесь д. л. вот цвет – самый большой. и она показала на циферблат проливной» (Казаков, 2003: 258).
- «что это – лейб-дождь, ливень на службе у его величества?» (Казаков, 2003: 224).
- «Холодная сталь и бескровное лицо дождя – таков обрывающийся вид, обрывающийся с крыш на меня» (Казаков, 2003: 173).
- «Вдруг дождь исчертил небо, как тысячи шрамов от хлыста» (Казаков, 1995: 77).
- «6-Й ГОСТЬ Кровавый дождь – что это такое?» (Казаков, 1995: 115).
- «МАРИЯ Но что это за странные звуки?  
ЛЕВИЦКИЙ Это несколько минут прошло тайком от часов.  
МАРИЯ Нет, это больше похоже на тяжелые струи, хлещущие по вымершим улицам.

ЛЕВИЦКИЙ Нет, нет! Вымершие минуты!» (Казаков, 1995: 131).

С другой стороны, дождь по сути состоит из отдельных капель – образов автономных мгновений, так или иначе заключающих в себе полноту бытия. Исходя из идеи интуитивного познания мира, не следует обходить вниманием визуальное восприятие данного мотива. Когда говорим, что идет дождь, под этим подразумеваем движение сверху вниз. Но тем не менее, вопреки этому знанию, человек попадает под влияние своеобразной оптической иллюзии, удостоверяющей его, что никакого движения нет, поскольку он видит перед собой неподвижную водяную завесу. Данная зрительная иллюзия возникает, по всей вероятности, вследствие неадекватности зрительного восприятия, вызванной неподвижностью глаза, и тем самым неподвижностью того, что в глазе отражается. Следовательно, дождь и в этом смысле можно трактовать в ключе синкретизма двух типов восприятия времени, то есть как очередное тонкое изображение неподвижной последовательности.

\*

На этом не заканчивается казаковское образное истолкование идеи амбивалентного времени. Обратимся лишь коротко к дважды повторяющемуся названию произведений Казакова – «незаживающий рай». Данное словосочетание, бесспорно характеризующее прозу Казакова в целом, выступает как очередная словесная ипостась времени, понимаемого автором как «застывшее постоянство». Стержневым словом «рай», с его богатым мифопоэтическим смыслом, Казаков безусловно указывает на эсхатологическую концепцию необратимого времени, направленного к будущему и конечного: «Идея Рая есть логический конец человеческой мысли в том отношении, что дальше она, мысль, не идет; ибо за Раем больше ничего нет, ничего не происходит. И поэтому можно сказать, что Рай – тупик; это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда, только в Хронос – в связи с чем и вводится понятие вечной жизни. То же относится и к Аду» (Бродский, электронный ресурс).

Прилагательное «незаживающий», заключающее в себе значение продолжительности, непрерывности, обозначает отсутствие возможности подойти к концу, дезавуируя его. Неожиданно сочетая данное прилагательное со словом «рай», вместо привычного в данном случае слова «рана», автор в очередной раз ломает установленные языковые и логические связи, выстраивая ряд новых значений, порождаемых ожившим языком, а заодно и ожившей мыслью. Рай, понимающийся как неподвижность, конец, как апогей покоя, обретенного в спасении, имплицитно, посредством ассоциативного ряда, оборачивается своей противоположностью, отождествляясь с незаживающей раной, т. е. с нескончаемым страданием. Эсхатологическая концепция времени соприкасается с мифологической. Казаков по сути дела сочетает несочетаемое, выявляя всего лишь одним словосочетанием сущность своей прозы-хаосмоса, и тем самым, сущность абсурдной жизни.

\*

Обращенность к метаморфозу, зыбкости, условности порождена смыыванием всех возможных границ, в том числе и тех внутри попытки определения одного понятия. По сути, определения и вовсе нет. Казаков его отрицает, если оно должно быть единственным и конечным, стараясь в свою очередь выявить как можно больше сторон описываемого предмета. Нет одной истины, как писал Ницше, есть лишь перспективы, одна другую опровергающие.

Время у Казакова вторит механизму песочных часов, подразумевающим протекание, движение, но одновременно изображающим непрерывность перехода, идею вечного возвращения через возрождение. А моменты оборачивания часов, перехода от конца к новому началу – это и есть выходы за пределы, в бессознательное.

Лейтмотивами, предстающими образом именно этого момента перехода являются также полдень<sup>139</sup> и полночь<sup>140</sup>, единственные моменты, наряду с вечностью, которые, согласно автору, в самом деле существуют: «10-й гость Есть только три мгновения с именами: полдень, полночь и вечность» (Казаков, 1982б: 102). Не случайно полночь, нередко безумная<sup>141</sup>, неподвижная<sup>142</sup>, является временем призраков – пороговому присутствию в хаосмосе Казакова соответствует пороговое время: «Всем известна пунктуальность призраков: они появляются ровно в полночь. Так было и в этот раз» (Казаков, 2003: 21).

Будучи своеобразными двойниками<sup>143</sup> – мигом между восходом и заходом солнца, серединой дня, и мигом на стыке дня и ночи – они замедляют время вплоть до каталепсии, и не

---

<sup>139</sup> «В этом нахмурившемся зеркале я вижу свои глаза, завтра будут полдень и полночь» (Казаков, 1982: 54); «Это был полдень, весенний, сверкающий, вынутый прямо из окон» (Казаков, 1982: 55); «2-й гость Полдень – лучшее время для молчаливого согласия» (Казаков, 1982: 56); «Ее ответ потонул в торопливом неровном сверкании полдня» (Казаков, 1982: 58); «Вы знаете, что человеческие тени говорят совсем на другом языке? Одна из них сказала другой: – Нет, нет, я в полдень умру» (Казаков, 1982: 194); «Она была обнажена по полдень, остальное было заслонено окнами, светом, падающими вскольз лучами» (Казаков, 1982б: 44); «17-й гость Никогда еще полдень не был так близок к концу!» (Казаков, 1982б: 105); «Был полдень / никто не знал другого названия/» (Казаков, 1982б: 138); «И, действительно, полдень предвещал последнюю зимнюю ночь» (Казаков, 1982б: 139); «Мы встретились, полдень длился только одно мгновение» (Казаков, 1982б: 190); «Полдень наступил и на несколько мгновений помедлил. [...] Ночь, разделявшая этот полдень и предыдущий, оглянулась на них» (Казаков, 2003: 33); «Этот день начался ни с чего. Он просто-напросто не начинался. Сразу же полдень, сразу же облака, пересеченные светом» (Казаков, 2003: 150); «Все были в сборе, час назывался по-разному: то полднем, то каким-то необыкновенным числом» (Казаков, 2003: 154); «осколки полдня сверкают. полуденные осколки. дальше он повествует своей тенью. разбитой на полуденные осколки. а это просто: взмах рукой, / ответ безнадёжного горла» (Казаков, 2003: 257); «в полдень каждая стена будет полуденной, каждая крыша будет железной, каждый дым – неподвижным. река в полдень теряет или утрачивает свое название. [...] план обрывается ровно на полдне» (Казаков, 2003: 431–432).

<sup>140</sup> «Помните, вы побледнели?.. О чем ни спросишь в полночь, вопрос все равно остается полночным» (Казаков, 1982: 200); «И Ваша полночь сопровождает Вас днем – то в виде прозрачной тени, то в виде невидимых и неслышимых мгновений, то просто в виде себя» (Казаков, 1982: 102); «Вы так таинственны, что даже многого не знаете и сама. Например, своего будущего, которое наступит однажды в полночь» (Казаков, 1982: 104); «Темные ресницы проделали путь от полночи до полночных глубин» (Казаков, 1982: 188); «Пусть ветер унесет листья златые числа, пусть память улетит к просторным холодам, туда, где фонарей вечерняя отчизна, которой этот миг я в полночь не отдаю. В ее речных строках есть гулкое начало, есть блещущий свинец надрезанных времен...» (Казаков, 1982б: 45); «От холода и от звезд веяло друг другом и какой-то странной ночной новизной. Это чувство не проходит у меня никогда, а начинается ровно в полночь» (Казаков, 1982б: 119–120); «ДАМА Как странно ночь понаставила эти дома, играя в город!... Кругом без пятнадцати полночь, безумец!» (Казаков, 1995: 16); «ЕКАТ. ВАС. Полночь – время призраков. А где же они? ЛЕВИЦКИЙ Полночь – время воображения. А где же оно?» (Казаков, 1995: 66); «Я готов дожидаться этой же полночи, чтобы повторить то же самое» (Казаков, 2003: 105); «Полночь – лучшее время для предсказаний, потому что полночь вообще лучшее время» (Казаков, 2003: 236); «Часы пробыли полночь» (Казаков, 1972: 11); «она: – как по-вашему, что нежнее всего? – по-моему, прикосновение полночи. – а что полночнее всего? – иногда она сама» (Казаков, 2003: 425).

<sup>141</sup> «Полночь рвалась с белого циферблата, как безумец с своей постели» (Казаков, 2003: 103); «6-Й ГОСТЬ В полночь даже безумие становится полночным» (Казаков, 2003: 104).

<sup>142</sup> «Какая-то бешенная неподвижность – так мне кажется. Я однажды видел, как ветер иступленно бился о полночь, но она была неподвижна. И не однажды» (Казаков, 1995: 174).

<sup>143</sup> «Удивительно: полдень, а цвет у секунд полночный» (Казаков, 1982б: 142); «Этот полдень напоминал полночь – если не обилием звезд, то обилием крыш, железных тяжелых кровель» (Казаков, 1982: 83); «К сожалению, не знаю. Вполне возможно, что сейчас полдень... или уже полночь. Правда, больше всего похоже на без четверти семь...

только. Полдень и полночь предстают также точкой, заключающей в себе смерть и рождение, конец и начало; остановкой, за которой следует погружение в вечно юное вращение; одним словом, паузой. Именно тот момент, в котором Сизиф смотрит на скатывающийся камень и начинает спускаться вниз, чтобы вновь взяться за труд, или же «Полдень» в ницшеанском понимании:

«Мир уже не раз, бесконечно много раз достигал нынешнего состояния. Этот миг тоже: он уже был раз и много раз и снова вернется [...] Человек! Вся твоя жизнь будет подобно песочным часам всегда снова вращаться и всегда снова истекать – одна большая минута промежутка, пока все условия, из которых ты создан в круговороте мира снова не вернутся. И тогда ты снова обретешь все боли и все радости и всех друзей и врагов и все надежды и все заблуждения и все стебельки травы и все солнечные лучи, все взаимосвязи вещей. Этот круг, зерном которого ты являешься, снова и снова блещет. И в каждом круге человеческого бытия вообще всегда существует час, в котором сначала для одного человека, потом для многих, потом для всех возникают глубочайшие мысли о вечном возвращении всех вещей – для человечества это всегда час Полдня» (Ницше, цит. по Йованович, 2004: 324).

Следует отметить, что у Казакова, как исследование показывает, намного чаще усматривается мотив полночи в данном значении, и это не мудрено, если учитывать уже сказанное в данной работе о важности и символике темноты в мировоззрении автора.

---

Странно, никто не может обойтись без часов, кроме времени!» (Казаков, 1995: 170); «Полночь наступает неожиданно, словно полдень» (Казаков, 2003: 101).

## Quid est enim tempus для Казакова?

В казаковском мироощущении время предстает как своеобразная спираль, соединяющая в себе два стержневых начала – линейное и концентрическое. Эти две концепции времени накладываются друг на друга по принципу калейдоскопа, поскольку Казаков, вслед за А. Белым, видит время в качестве «геометрической фигуры четвертого измерения, снимающей движение как линейную темпоральность» (Ямпольский, 1998: 252).

Иными словами, Казаков в своем прозаическом творчестве стремится преодолеть два полюса, два способа восприятия времени. Но преодолеть не отрицанием одного из них, а их соединением, синтезом в такой временной форме, которую можно назвать «спиральное время», т. е. «застывшее постоянство». Время, понятое Казаковым, как simultaneity, как своеобразная неподвижная последовательность, является одним из наиболее верных образов непримиримой противопоставленности человека и мира, порождающей абсурдистское ощущение отчужденности бытия. Однако как учит Хайдеггер: «Из постоянства протекания времени говорит бытие» (Хайдеггер, 1993: 392), т. е. именно в апории, через нарочное наложение одной концепции времени на другую, можно постичь время собственное, вернуться в лоно Хроноса – во стержневую, внетемпоральную точку, являющуюся космогоническим началом, потенциалом новых миров. Отчаяние и бунт, порождаемые абсурдом, оборачиваются фундаментом в сотворении нового мира по ту сторону рации.

Казаковский языковой опыт приобретения свободы через самопознание почти полностью отрешен от уз рационального; совершается за его пределами, в «черной вневременной дыре» (Токарев, 2002: 77). Суть бунта Казакова, вторящего Сизифу, как раз в выявлении бессмысленности, ограниченности, мнимости окружающего мира, обернувшегося высшим смыслом. Стремясь причину своего бунта сделать целью, этот «ювелир мгновений» принимает негативное за положительное, исходное, чтобы окончательно разрешить антиномию, соединить полюсы в хаосмосе, постичь бытие в вечности.

*«Пространство новой модели реальности – это пространство бесконечных переходов, проникновений, превращений и отождествлений».*

*В. Руднев, «Новая модель реальности»*

## ПРОСТРАНСТВО

*«Держу пространство левой рукой,  
правой призывая всех к повиновению  
и упорству» (Казаков, 2003: 113).*

Незаживающее чувство абсурда у Казакова бесспорно порождено сомнением в рациональном восприятии одного из ключевых понятий, посредством которого человек осознает мир и свое существование в нем – понятия пространства. Данное чувство вытекает из внезапно зарождающегося внутреннего конфликта в человеке. С одной стороны, он неожиданно осознает необходимость выйти вне рамок, навязываемых рации; его обуревают непреодолимое желание шагнуть за эту грань, в темноту бессознательного, чтобы постичь мир в его полноте, то есть познать себя, поскольку человек есть место мира. Но с другой же стороны, человек одновременно бывает вовлечен в жуткое чувство бессилия, из-за отсутствия возможности этот замысел осуществить.

Но почему ему в этом отказывают? Если я – мир, то почему мир тогда не я? Если я – мир, то почему тогда я не могу его охватить, почему он постоянно ускользает от меня, от моих чувств, от сознания, которые и есть мои главные инструменты познания? Если я – мир, то почему тогда мир так остро воспринимается, как нечто другое меня, больше меня, почему я его в себе и себя в нем не узнаю? Столкновение с этими «хармсовскими»<sup>144</sup> вопросами порождает

---

<sup>144</sup> Разумеется, что вопросы данного типа являются отнюдь не только хармсовскими. Употребление именно этого прилагательного оправдывается непосредственной отсылкой к схожим размышлениям Хармса в фрагменте «Мир» о проблеме абсурдного соотношения человека и мира, которые собственно и навеяли данные вопросы. Цитату из Хармса привожу полностью в продолжении:

«Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир был недоступен моему взгляду и я видел только части мира. И все что я видел я называл частями мира. И я наблюдал свойства этих частей и наблюдая свойства частей я делал науку. Я понимал, что есть умные свойства частей и есть не умные свойства в тех же частях. Я делил их и давал им имена. И в зависимости от их свойств, части мира были умные и не умные.

И были такие части мира, которые могли думать. И эти части смотрели на другие части и на меня. И все части были похожи друг на друга и я был похож на них. И я говорил с этими частями мира.

Я говорил: части гром.

Части говорили: пук времени.

Я говорил: Я тоже часть трех поворотов.

Части отвечали: Мы же маленькие точки.

И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир.

Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то что я видел раньше был не мир.

И я всегда знал, что такое мир, но что я видел раньше я не знаю и сейчас.

И когда части пропали, то их умные свойства перестали быть умными, и их не умные свойства перестали быть не умными. И весь мир перестал быть и умным и неумным.

Но только я понял, что я вижу мир, как я перестал его видеть. Я испугался, думая что мир рухнул. Но пока я так думал, я понял, что если бы рухнул мир, то я бы так уже не думал. И я смотрел ища мир, но не находил его.

А потом и смотреть стало некуда.

Тогда я понял, что куда было куда смотреть – вокруг меня был мир. А теперь его нет. Есть только я.

А потом я понял, что я и есть мир.

Но мир это не я.

Хотя, в то же время, я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

резкое чувство одиночества, отчуждения, если угодно, сиротства в человеке, отчасти уходящие корнями в дихотомию, разделяющую человеческое существо на дух и тело, и тем самым навязывающую думать о мире, в том числе о пространстве мира, о себе в этом пространстве, в рамках бинарных оппозиций, разделяя все на своеобразные полюсы: внутреннее/ внешнее, закрытое/ открытое, ограниченное/ безграничное и т.п.

Казаков своей совершенно особой картиной пространства, по сути, старается преодолеть эту сплошную двойственность по-/со-знания в попытке вновь постичь единство с миром, то есть узнать себя. В продолжении данного раздела работы постараемся проторить хоть один путь в этот своеобразный казаковский «Китеж-град».

### Отражение

Казаковский мир помещен в предельно условное, многомерное пространство, то и дело ускользающее от привычных пространственных категорий объективной реальности, и следовательно, от любого определения. Тем не менее, попытаемся кое в чем тут разобраться.

Стержневым началом организации (сколь ни странно это слово звучало в контексте исследуемого текста) казаковского пространства бесспорно является отражение, и это не случайно, поскольку творчество данного автора в целом зиждется на идее авторефлексии, как способа самопознания. Однако рацию может познать лишь то, что в нем отражается, лишь то, в чем себя узнает. Рамки, которые таким образом само сознание бесспорно навязывает человеку, Казаков стремится то ли лишь расширить, расшатать, то ли преодолеть, а все с целью охватить собой мир, воссоединиться с ним. Иными словами, раз уж рацию не может дать ответы на важнейшие вопросы о рождении, жизни, смерти человека, словом, о бытии, следует искать новые пути познания, а это для Казакова значит, говоря словами А. Введенского, погрузиться в «широкое непонимание». Туда уходит корнями столь явный уход от интеллигентного познания мира в сторону его восприятия посредством чувств. Тем не менее, не стоит обходить вниманием тот факт, что этот сенсительный вид познания тоже основывается на принципе рефлексии. Чем является чувственное восприятие мира, если не отражением того же самого мира в чувствах человека? Ощутить мир – это еще не значит освободиться от видимо слишком крепких уз рационального познания. Об этом тоже говорит казаковский текст.

Если человек способен познавать лишь в отражении, то сразу возникает острая проблема: может ли он тогда вообще постичь мир? Как следует из учения Платона, отражение – это лишь отблеск идеи, не идея сама. Мы видим, слышим, осязаем, словом, чувствуем какой-то мир вокруг нас, даже кое-что в нем якобы понимаем, однако это по сути лишь одна его сторона, лишь одна его тень, одно отражение. Значит ли это, что мир в себе человеку недоступен; что человеку себя не узнать?

Подвиг преодоления границы, стало быть преодоления рацию, в свою очередь, хоть и является весьма заманчивым, все-таки представляется в определенном смысле невыполнимым, ибо человек, разрушая границу на одном месте, по сути дела, одновременно устанавливает ее на другом. Полное устранение всевозможных границ, которое манит утопическим ветерком свободы, не есть другое, как разлука с сознанием, окончательное погружение в бессознательное – исчезновение (смерть? безумие?). Именно туда уходит корнями казаковская полемика о реальности объективной реальности, а также попытка выбраться из ловушки, уготованной рацию, чтобы смыть все границы и свободно пребывать в полноте бытия. Но по силам ли человеку вообще существовать вне рамок, то есть вне сознательного, или же он только этим и



одержим, и освобождение непременно ведет к самоуничтожению? Вот существенный вопрос глубоко трагической участи человека, увядающего в отчаянном бунте против абсурда бытия. Вот вопрос Казакова.

Вкратце говоря, в прозаическом тексте абсурдистского автора прочитывается *sui generis* попытка выйти из себя, чтобы к себе вернуться. В поисках пути к себе, Казаков словно парит между двумя возможными взглядами на мир: рациональным, систематизирующим, которое внедряла древнегреческая школа, и восточным, коренящимся на принципе единства разума и сердца. Европейский дух Казакова, осмелюсь предположить, жаждал спокойствия восточного, блаженной опустошенности сердца и разума в крепких объятиях мира.

Исходя из этого рассуждения, отнюдь не мудрено, что тема отражения насквозь пронизывает творчество этого автора, развиваясь преимущественно через отдельные мотивы, в первую очередь, зеркала, окна, стены, реки.

\*

*«Мы вечно смотрим в  
воображаемое зеркало.  
Не правда ли, странно?»  
(Казаков, 2003: 14).*

Все в мире Казакова и на каждом шагу отражается. Пространство, через которое мы проходим в тексте вместе с персонажами, целиком насыщено явлениями и предметами, наделенными способностью отражать. Если обратиться к тексту, то стержневым мотивом, посредством которого тема отражения осуществляется, выступает мотив зеркала. Зеркалами, в свою очередь, обставлено внутреннее закрытое пространство помещения, которое автор называет «салон» или же «залой». Встреча в салоне хозяйки, где все гости «уже давно в сборе» – одна из ситуаций, насквозь пронизывающая казаковскую прозу, и тем самым являющаяся фундаментальной, поскольку удерживает сугубо фрактальный текст от окончательного распада. Войдем в пресловутый салон хозяйки: «вдали ночь, а вблизи день и другая ночь. зеркала освещали друг друга, зала была полна гостей, звуки, кажется, были слышнее всего» (Казаков, 2003: 264).

Зеркало ждет и встречает персонажа уже в прихожей, соблюдая «закон равновесия присутствий» (Казаков, 2003: 82), а затем сопровождает каждое его и гостей движение, каждую реакцию внутри большой залы. Зеркала в казаковском пространстве существуют почти что незаметно, непринужденно, однако сразу становится понятным, что они всегда рядом, словно дополнительный и подразумеваемый пласт пространства, и что весь казаковский мир то и дело дается в их отражении. Персонажи могут добровольно встать перед зеркалом и отразиться, но даже если этого не сделают, зеркало все равно будет наблюдать за ними. Не оказались ли мы внезапно в иллюзорном пространстве Жана Жене<sup>145</sup>?

Персонаж-автор робеет, он боится встречи с гостями, не знает, как себя вести, и будучи таким скованным и молчаливым чаще всего выбирает себе угол залы, как своеобразное убежище. Поскольку в данном случае выделяется ситуация, потенциально обладающая и сугубо социальным пластом, прочитываемым в ключе попытки предельно застенчивого персонажа-автора войти в общество, быть принятым другими, которые не он, то мотив зеркала наделяется

---

<sup>145</sup> Имеется в виду абсурдистская пьеса «Балкон» (1956) Жана Жене, в которой мотив зеркала и тем самым начало отражения предстают стержневыми в изображении условного пространства, мира.

тут еще одним значением: оно предстает как «глаз общества», и не мудрено, что гости то и дело ищут у него одобрения. Видимо, в отражении персонажа-автора общество себя не узнает, и наоборот, он не является частью общества, не вписывается в требуемые нормы, словом, выделяется, что подчеркивается сценой, в которой автор-персонаж делает дополнительный, явно лишний, поклон, нарушая при этом закон равновесий, окончательно смущая зеркало, приводя его в неловкое, до безумия беспомощное положение<sup>146</sup>. Этим в первый план выдвигаются одиночество и отчужденность, маргинальность персонажа – бесспорно ключевые темы поэтики автора.

Но тем не менее, текст Казакова попросту лишен социального пласта, и поэтому о какой бы то ни было роли общества вряд ли можно говорить. Этот факт позволяет уйти в сторону прочтения данной ситуации в свете гипотезы о шизоидности раздваивающегося авторорефлектирующего сознания казаковского персонажа-автора, вытекающей из невозможности познающего узнать себя-другого или, говоря словами Смирнова, из утраты человеком «себя в объектности» (Смирнов, 1999: 28).

Итак, казаковские зеркала предстают каким-то непреодолимым пластом пространства, от которого ничего не скроешь<sup>147</sup>. Это антропоморфизированные предметы, превратившиеся в фантастические, уму непостижимые существа<sup>148</sup>, порождающие мир, в том числе, призрачных персонажей. Они обладают своеобразной силой, беспощадны в своей необходимости отразить все, даже отвлеченные понятия, не подлежащие отражению: воздух, слова, мысли, вплоть до мельчайшей детали, до почти что незаметного вздоха<sup>149</sup>. Хмурые, сдержанные, безразличные, они струятся<sup>150</sup>, внушают страх, угрожают персонажам своим холодом<sup>151</sup>, неподвижностью, молчанием, словом, неприступностью: «2-й: Сколько отваги нужно, чтобы подойти к зеркалу!..» (Казаков, 2003: 222).

Однако как оказывается, сами зеркала тоже могут впасть в отчаяние, вследствие несоответствующего поведения персонажей, и даже просить у них помощи. В некоторых местах четко повествуется и о страхе зеркал перед персонажами: «Он подошел к зеркалу, чтобы взглянуть на себя, но оно не выдержало и попятилось» (Казаков, 2003: 39); «ДАМА Шумя платьем, развеиваясь перьями шляпы, я рванулась к зеркалу, но оно обратилось в бегство. А я не

---

<sup>146</sup>«Поклон был замечен, улыбка хозяйки была бережно принята сумраком, количество оконного света дрогнуло, и я мог бы уже сделать первый шаг в глубину залы, но... я вдруг снова поклонился, тем самым нарушив закон равновесия присутствий, которому всегда подчинялся тем более беспрекословно, что его четкая неумолимая формулировка – это и есть само зеркало.

Оно не знало, что ему делать с моим личным поклоном и ждало помощи от каждого наступающего мгновения, но те (мгновения) равнодушно скользили мимо своих отражений, словно не замечая сквозь их прозрачность подлинного зеркального отчаяния, ограниченного стенами залы, как первым намеком на бесконечность» (Казаков, 2003: 82).

<sup>147</sup> «От зеркал ничто не укрылось – даже одна тайная усмешка, укрывшаяся от губ» (Казаков, 2003: 196).

<sup>148</sup> «Кто-то неловко и быстро ответил на мой поклон, какой-то расплывчатый силуэт. Оказалось, что это – зеркало. Оно не узнало меня в сумерках и ответило мне моим же приветствием» (Казаков, 2012: 10); «Изучая зеркальные отражения, приходишь к выводу, что так называемое бесстрашие зеркал – это фикция, и что безумца может отразить только безумное зеркало» (Казаков, 1982: 58–59); «3-й игрок: Однажды я подошел к спящему зеркалу и неожиданно разбудил его. Вы бы видели его глаза!» (Казаков, 1982: 62).

<sup>149</sup>«Зеркала не замедлили отразить и то, и другое, и даже какую-то несвойственную мне бледность, пересеченную мгновением, словно шрамом» (Казаков, 2003: 56); «Я смело встретил свой взгляд. Зеркало отразило меня всего, вплоть до мыслей» (Казаков, 1995: 73); «Зиглинда-Мария-Анастасия Гумберц фон Ронталь, шелестя пышными длинными юбками, вошла в залу. Зеркала отразили все: вплоть до малейшего звука и тишины» (Казаков, 2003: 163); «Вот свойство зеркала: отражать не только черты лица, но и их холод» (Казаков, 2003: 66).

<sup>150</sup> «Зеркала приняли участие в этом, их поверхность струилась» (Казаков, 1982: 4).

<sup>151</sup> «Холодные зеркала с осколками лиц бесшумно падали в расширенные зрачки рассвета» (Казаков, 2003: 87).

побоялась бы выйти против целой армии зеркал!» (Казаков, 1995: 16). Видимо, в развитии данного мотива Казаков остается верным началу условности, заложенному в основу амбивалентных образов, отображающих его предельно амбивалентный, условный мир.

Казаков не случайно уделяет столь значительное место мотиву зеркала. Именно в скрещении зеркальных отражений рождаются персонажи, рождается мир: «Мир вышел из зеркала призрачным, холодным и несколько непохожим» (Казаков, 1982: 12); «Странно, кажется, что мы рождаемся из зеркал... Однажды у меня было время для сомнений, удивительные ночи и дни!» (Казаков, 2003: 213). Но это персонажи призрачные, пребывающие в мире, где все мерцает<sup>152</sup>, сверкает, парит между неожиданным исчезновением и столь же неожиданным появлением. «Зеркало – подлинный портрет вещи, оно способно принять в себя весь мир, предельно сжать его, превратив в барочную обманку» (Подорога, 2006: 29). Непрочный мир существует лишь в отражении – вот что стремится показать автор. Лишь зеркала могут свидетельствовать персонажам об их существовании – это еще одна причина, по которой персонажи обращают к ним свои вопрошающие взоры, в поисках одобрения, согласия: «Художник продолжал изучение зеркала, нанося тонкие мазки воздуха, узнавая в глубине свои собственные вопрошающие глаза. Лучи резко проделали путь до его спины и вонзились. Словно не почувствовав боли, он продолжал погружаться в себя-зеркальную глубину. На ее поверхности сверкал воздух, и шелестели одежды стоящих возле художника дам» (Казаков, 1982: 27–28).

Следовательно, такое существование не подлинное, не законченное, поскольку предстает лишь как мираж, с персонажами-призраками, тенями; как условный мир, не поддающийся пониманию, осязанию, и тем самым, ускользающий от категории существования, какой ее знает обыденное сознание. Тут все мелькает под ослепительным блеском зеркал, свидетельствуя о пороговом существовании «на грани» между потусторонним и посюсторонним мирами. Этой гранью видимо зеркало и предстает, помещенное между двумя полюсами, между рациональным и иррациональным, отражая оба и порождая легкие и хрупкие призраки, пребывающие в «жесткой зеркальной действительности» (Казаков, 1982б: 55), в обманчивом мире видимостей, в котором все перетекает, трансформируется и нет ничего прочного; в мире, из которого вот-вот все надолго исчезнет, и вот-вот снова появится, невесть откуда: «Зеркала живут между реальностью и галлюцинациями, сами будучи наполовину – тем, и наполовину – другим» (Казаков, 1995: 96).

Такой картиной действительности Казаков частично примыкает к идеям Платона, отличающего подлинный мир идей и мир их отражений, причем, надо иметь в виду, зеркальное отражение, именно из-за своей кажимости, бесплотности, обладало наименьшей ценностью. Однако у Платона, а также потом в эпоху Средневековья и Возрождения, зеркало все еще воспринимается, как инструмент познания того подлинного мира, вследствие ухода от попытки постичь мир посредством чувств в сторону рации, способного в своем отражении, узреть себя полностью.

Несмотря на то, что как раз на данном подходе в самопознании, то есть в познании мира, коренятся и казаковские попытки, они все-таки освещают его с противоположной стороны, в отрицательном порядке. Человеку не дано познать себя посредством рации, прочитывается на страницах Казакова, по той простой причине, что он никак не может себя в отражении (в себе-другом, то есть?) узнать. Оттуда столь многочисленные примеры, свидетельствующие об

---

<sup>152</sup> «Происходившее в зеркалах было мерцающим, медленным и отличалось от неподвижности только стальной окраской» (Казаков, 2003: 147).

обманчивости зеркал, об их поверхности<sup>153</sup>. «А зеркала годятся лишь для шуток. По-моему, зеркало – это хитроумная ловушка» (Казаков, 2003: 15), ведущая не к познанию себя, а, наоборот, к отчуждению, одиночеству, раздвоению, вследствие неузнавания своих же очертаний. И имея все это в виду, не удивляет, что призраки чувствуют неимоверный страх перед зеркалами, то и дело вещающими об их сиротстве, о бессмыслице их существования, о сновидческой природе действительности, к которой принадлежат.

\*

На этом месте возникает вот какой вопрос: почему вдруг человеку не удается узнать себя в своем же отражении? Почему вместо узнавания и соединения с собой, в том числе с миром в себе, то есть обретения своеобразной, хоть и мгновенной, гармонии, человек становится чуждым себе? Почему человек раздваивается? Причем, следует отметить, это все вопросы, вытекающие из казаковского текста, из реплик призраков, не довольствующихся фактом неузнавания, а, напротив, жаждущих свое собственное раздвоение преодолеть, воссоединиться с собой. Не случайно призраки хотят изучить зеркала, понять, что кроется на другой стороне, шагнуть в зазеркалье: «Чтобы изучить как следует зеркало, нужно отрешиться от собственного отражения, иначе неизбежно припишешь стеклу свои собственные твердость, холод и неизменность. Кажется, это правило можно распространить на все» (Казаков, 2003: 51); «Я хотела бы стать невидимой, чтобы разглядеть и узнать устройство зеркал» (Казаков, 1982: 27).

Платон учил, что душа человека – это и есть отражение божественного в нем. В Средневековье о Боге писали как о зеркале, в котором все и вся отражается; о зеркале, в котором хранится в отражении весь мир<sup>154</sup>. Чудилось, что там, в зазеркалье, кроется недостижимый идеал, к которому следует стремиться, рай, если угодно, то есть то, что придаст человеку его целостность. Не случайно в сказке именно от зеркала царица ищет ответа на вопрос о красоте: «Свет мой, зеркальце! Скажи/ Да всю правду доложи:/ Я ль на свете всех милее,/ Всех румяней и белее?». Нельзя также обойти вниманием, что на этих основах, чуть позже, Льюис Керролл обдумывает свое произведение «Алиса в зазеркалье», в котором тоже сталкиваемся с переходом в зазеркалье, как своеобразным бегством в бессознательное, в поисках себя.

Исходя из данных представлений, заложенных в основу мировоззрения человека нашей цивилизации, становится отчасти более понятной казаковская потеря самого себя, за которой последовали отчаянные поиски, в том числе посредством текста: «Тот, кто утрачивает себя в объектности, **вынужден** к творчеству, к нахождению себя в не-себе, к преодолению данного созданным, к изобретению Бога, текста и инструмента» (Смирнов, 1999: 28). Терзаемый жаждой преодолеть столь сильное чувство абсурдности существования, чтобы вновь обрести надежду в возможность приобретения себя, единства, персонаж-автор по сути дела мечется между собой и

---

<sup>153</sup> «Вот ее портрет: напрасно она пыталась увидеть свой облик в зеркале. Зеркальная глубина обманлива и вовсе не так уж глубока» (Казаков, 2003: 20); «Например, зеркала: они вместо истины дают отражения» (Казаков, 2003: 150).

<sup>154</sup> Ср. в книге С. Мельшиор-Бонне «История зеркала»: «Средневековые богословы [...] полагали, что всякое существо, всякое создание берет свое начало в зеркале Господа. Хильдегард Бингенский (XII) представлял себе Бога как некое зеркало, которое содержало в себе "все творения вне времени" еще до их создания. Майстер (Мейстер) Экхарт в одной из своих проповедей (XVI) прибег к сходной формулировке. Он утверждал, что если человеческое лицо перестает отражаться в том случае, если зеркало исчезает, то Бог хранит в себе все образы своих творений вечно. Макрокосмос и микрокосмос несут на себе отпечаток божественной мудрости, той самой мудрости, о которой в Библии говорится, что она является незамутненным зеркалом деяний Господа и что она пронизывает все мироздание, сотворенное Господом и предназначенное быть его подобием. Эта мудрость, переполняющая мироздание, для нас, по утверждению Алана Лилльского предстает "как книга и как изображение", как "зерцало", и нам следует описывать ее богатства, постигать их и постоянно обращаться к этой "книге-зерцалу", чтобы читать и постигать тайны вселенной» (Мельшиор-Бонне, 2006: 180).

пустотой. Нет больше идеала, данного человеку, чтобы к нему стремиться. Небо пустует. Место Бога безуспешно пытается занять человек, и это зазеркалье, когда-то столь чудное, недостижимое, столь желаемое, оборачивается таким же чудовищным миром, каким по сути в нищепанском восприятии Казакова, представляла обыденная реальность.

Такому прочтению текста способствует также всеобъемлющая установка автора на бессознательное, потустороннее, оно же зазеркалье, с целью расширить границы своего сознания, взглянуть на мир с той стороны. Взгляд с той стороны, из угла зеркала – это и есть взгляд автора данной абсурдистской прозы, результирующий, между прочим, в столь застуженном приеме обратной перспективы, в искажении, искривлении пространства. «Человек авторефлексивен в очень специфичном значении этого слова. Он **ответно** авторефлексивен, он как бы смотрит на себя **из** зеркала, в котором отражается [...]» (Смирнов, 1999: 26).

Сразу отметим, что такая попытка вернуться к себе, если рассматривать ее в предложенном ключе, предстает в достаточно пессимистических тонах – абсурд не заживает, ибо вопрос утраты идентичности все резче заостряется: «Зеркала предложили гостям лица на выбор» (Казаков, 1982: 56); «4-й гость: Моя зеркальная копия возмущает меня своей претензией на родство» (Казаков, 1982: 57); «1-Й ГОЛОС Странно, зеркало, отражая лицо слепого, само остается зрячим» (Казаков, 1995: 180); «Я однажды увидела, как мое зеркальное отражение ело сырое мясо. А было нечетное утро» (Казаков, 1982б: 17).

Пустота лишена отражений, в ней персонажам себя не узнать. «Отсутствующее зеркало думало: "Ваши отражения – это не вы, это призраки, созданные зеркальным воображением. Вот почему вы никогда ничего не узнаете ни о себе, ни о других"» (Казаков, 2003: 34). Туда уходит корнями стремление Казакова неоднократно подчеркнуть обманчивость зеркальной глубины, которая не есть более, чем холодная, плоская поверхность<sup>155</sup>. Именно поэтому и зеркала могут бояться призраков, они же на одном уровне существования: зеркало больше не скрывает ничего, не имеет никакой власти, оно может отразить лишь то, что ему дается, а если персонажу вздумается ни с того, ни с сего откинуть лишний поклон, то оно полностью расстеряется в непонимании, что делать. Отражение в пустоте, следовательно, умножает пустоту, порождая пустых персонажей, призрачных как раз из-за внутреннего опустошения. Думается, именно этим оправдывается наличие возможности у призраков, наперекор фольклорным преданиям, а также бесплотности, вообще отражаться в зеркале.

Итак, мир Казакова – это не обманчивое отражение подлинного идеального мира, это, наоборот, отражение без оригинала, *sui generis* постмодернистский симулякр, понимаемый в ключе Батая, и погружающий таким образом автора-персонажа отчаянными поисками себя в еще более глубокое незаживающее чувство абсурда, ибо: «Постмодернизм, упраздня субъекта, заменил его пустым местом, нулем, ничем» (Смирнов, 1999: 30).

Если обратиться к тексту, вовсе не сложно будет отыскать примеры столь явной утраты знаком означаемого объекта в реальности. Осмелимся даже сказать, что это явление находит свое отражение и в языке Казакова, выступая одним из главных принципов языкового эксперимента, о чем будет больше сказано в отдельном разделе данной работы.

---

<sup>155</sup> «Между тем, глаза художника встречали все более твердый отпор зеркальной поверхности» (Казаков, 1982: 29).

*«"Странно, какое большое окно!" – взглянула она. Большое окно. Большое окно. Большое окно. Большое окно. Большое окно. Большое окно. Большое окно. Большое окно. Большое окно. Большое окно» (Казаков, 2003: 35).*

Мы все еще в салоне и смотрим вместе с персонажем-автором из угла прихожей на залу, в которой вовсе не идет оживленный разговор, а, наоборот, все замирает, все застывают, ожидая следующего движения, реакции, только что пришедшего, и при этом опоздавшего, гостя. Кроме как в зеркалах, выступающих у Казакова своеобразной ипостасью памяти, этот гость, как впрочем все персонажи, отражается еще и в окнах.

Окна являются неотъемлемой частью казаковского пространства, они всегда рядом, все здесь происходит «на фоне окон» – дневных или ночных, соответственно, ослепительно прозрачных, голубых или черных. Большие, высокие<sup>156</sup>, широкие или узкие<sup>157</sup>, окна, наподобие зеркал, предстают существами, искажающими пространство, умножающими его; окна приравниваются к часам<sup>158</sup>, вещают о части дня, времени года, и не мудрено тогда, что о них говорится, как об утренних, осенних, весенних и т.п. Даже когда вспоминает о прошедших событиях, хотя человеку присуще думать в рамках категорий пространства и времени, персонаж Казакова определяет свое прошлое, прежде всего, как четырехстенное и двухоконное: «Вот чем я окружен сейчас: четыре стены, один воздух и два окна» (Казаков, 1982: 21); «Устройство комнаты оказалось простым: два окна, четыре стены» (Казаков, 2012: 10); «Я окинул взглядом свое двухоконное, четырехстенное прошлое и задумался. Странно было находить там осколки будущего, погребенные, словно каменные наконечники стрел» (Казаков, 2012: 13).

Видимо намечающаяся в тексте оппозиция зеркало-окно отчасти связана со сложным комплексом света и тьмы, разворачивающимся на страницах прозы этого автора. Казаковское пространство преимущественно погружено в темноту, и тут об отражении в зеркале не может идти и речи. Зато в салоне есть большие старинные окна, выполняющие, между прочим, и такую функцию, выступающие своеобразным двойником зеркала, «ответственным по ночной смене».

С окнами призраков роднит их главная особенность – прозрачность. Однако призраки – дети этих «темных поверхностей» (Казаков, 2003: 54), предстают всего лишь их игрушкой, поскольку окна по своей природе двойственны<sup>159</sup> – именно у окон происходит нескончаемая борьба света и тьмы – и точно так же, как наделяют призраков жизнью, в первую очередь в отражении, они по сути дела одновременно угрожают отнять эту жизнь, эти очертания, своей «стеклянной блестящей поверхностью» (Казаков, 1995: 100). Не случайно один из персонажей четко подчеркивает: «Вы знаете, каждое окно – ловушка»<sup>160</sup> (Казаков, 1995: 33).

<sup>156</sup> «После темной прихожей в зале было просторно, светло, благодаря высоким окнам, одиноким лучам» (Казаков, 1982б: 51); «Все три были красавицы, дом был старинный трехэтажный с высокими необыкновенно прозрачными окнами» (Казаков, 1995: 20).

<sup>157</sup> «Узкое окно пропускало такой странный и бледный свет, что у гостя невольно возник вопрос: "?"» (Казаков, 2003: 15).

<sup>158</sup> «Я пользуюсь окном, как часами» (Казаков, 1995: 68).

<sup>159</sup> «– Когда-то окна казались мне существами более ночными, чем дневными.

– А теперь?

– А теперь кажутся» (Казаков, 2003: 160).

<sup>160</sup> Ср. с таким же восприятием зеркал, непременно в обоих случаях восходящим к изображению враждебности пространства по отношению к персонажам.

Окна в мире Казакова, прежде всего, являются источником света, (без которого, кстати, зеркала не живут) и, судя по тексту, безуданно перенимают его качества. Туда уходит корнями столь едва уловимое, блеклое отражение<sup>161</sup> призраков в оконных стеклах, наполненных яркими лучами (так же, как и в темных зеркалах), или даже полная невозможность в них отразиться, развивающиеся, в свою очередь, одну из ключевых тем – тему исчезновения, тесно связанную с вопросом о существовании, так как свет по отношению к призракам враждебен, окна под его напором, то и дело сверкают<sup>162</sup>, мерцают<sup>163</sup>, скрипят, покушаясь на хрупкие бесплотные существа. Эти окна, «низкие и узкие, как бойницы» (Казаков, 1995: 177), предстают постоянной угрозой персонажам<sup>164</sup>, они серебрятся от вспышек молний, они равнодушны, отчужденны, тяжелы, пасмурны, стремительны; они ранят персонажей, которые в свою очередь их безумно боятся, никак к ним спиной не поворачиваются, прикрывают перед ними глаза.

Помимо прозрачности, окна наделяют призраков и своей амбивалентностью, продолжающей вписывать их в контекст весьма важной казаковской оппозиции внезапного появления и исчезновения, что бесспорно позволяет говорить о своеобразном отождествлении, вплоть до окончательного превращения окна в одного из персонажей в романе «Ошибка живых». Данная трансформация осуществляется преимущественно за счет приема антропоморфизации, элементы которой легко усмотреть на протяжении всего развития данного мотива.

«Вот определение окон: это остроконечные стекла, преграждающие нашему зрению дорогу назад» (Казаков, 2003: 181). Окна – это не зеркала, их главная функция заключается не в отражении, как своеобразной направленности на себя, авторефлексии, порождающей непереносимое сжатие, закрытие пространства, а как раз наоборот, в смыывании границ, в расширении взгляда, в его свободном блуждании по ту сторону. «Другое дело окна», пишет Казаков, «они светлы, широки и держат ночь в запасе» (Казаков, 2003: 74). Мотив окна то и дело предстает в фольклорном образе глаза, направленного на внешнее и обладающего способностью видеть шире, больше. Погружаясь в массивные, толстые каменные стены («Со стен на меня смотрели окна в каменных рамах» [Казаков, 2003: 123]), окно взламывает закрытое пространство, позволяя персонажам выйти вне его рамок, при этом оставаясь в нем. Оттуда столь многочисленные записи о заоконном, о том, что именно видно из окна, передающие картину окружающего персонажа мира<sup>165</sup>. Оттуда отождествление окон не только с персонажами, а еще, и даже в гораздо большей степени, с небом и далью. Оттуда постоянное мерцание, мелькание, поблескивание стекол, несомненно вторящее неуловимости и непостоянству проникающего сквозь них мира<sup>166</sup>.

---

<sup>161</sup> «На фоне окна и исчерченного струями неба, его силуэт не был почти заметен» (Казаков, 2003: 17).

<sup>162</sup> «Женщина коснулась взглядом окна, стекло сверкнуло, словно тревожный миг» (Казаков, 2003: 14).

<sup>163</sup> «Окно со своим слабым светом мерцало в воздухе возле нее» (Казаков, 2003: 22).

<sup>164</sup> «Окна были враждебны. [...] Жених оглянулся на окна. Они засверкали от ненависти. [...] От окон подуло льдом. Сестра задернула шторы» (Казаков, 1995: 66); «ЖЕНИХ А я, знаете, то сижу, то вдруг начинаю слышать. То холод, то вдруг темнота... Когда я шел сюда, мне окна сказали, что я живым не выйду. Я улыбнулся, думая, что это шутка. А это, и вправду, оказалось шуткой» (Казаков, 1995: 67).

<sup>165</sup> «Его четыре или три этажа смотрели своими высокими узкими окнами на север, на запад, на юг и на другие стороны света» (Казаков, 2003: 37); «В окно ударяла даль» (Казаков, 2003: 58); «Горит на солнце след поспешный. Здесь облако хромое – вид из окна: небес последний шаг» (Казаков, 2003: 170); «Вид из окна: крыши и едва брезжащий далекий ответ» (Казаков, 2003: 213).

<sup>166</sup> «Окна поблескивали стеклянными небесами» (Казаков, 2003: 59); «Небо было плотно закрыто двойными рамами» (Казаков, 1982б: 185); «Я оглянулся: окна и небо слились в одно стеклянное холодное будущее» (Казаков, 2003: 95); «Окна так сверкают, словно рождают это небо в страшных стеклянных муках» (Казаков, 2003: 160).

Такая функция окна в мире Казакова воспринимается в негативном порядке, поскольку, на первый взгляд, отрицает самопознание – основное жизненное начало. Однако данная характеристика окон в восприятии автора внезапно оборачивается своей противоположностью, чем добавочно усугубляется амбивалентность и шаткость текста-мира. Как оказывается, невозможность отразиться в ослепительно прозрачном стекле окна отнюдь не отрицает возможность самопознания, как раз наоборот: «Он понял, что прозрачные окна, не давая нашего отражения, тем не менее гораздо больше позволяют узнать нам о нас, давая видеть сквозь прозрачные стекла мощный простирающийся пейзаж, дневное или ночное небо, звездную даль...» (Казаков, 1995: 123).

Но далее рассматривая данный мотив в его двойственности, следует отметить, что окно, хоть и предстает, благодаря своей прозрачности, глазом, то есть своеобразным отрицанием понятия границы в казаковском пространстве, расширяя его до космического уровня, до небесных и звездных далей («Окна взламывают пространство беззвучным стальным рычагом прозрачности. Видна еще одна даль, еще одно сверкание, еще одни люди, сгибающиеся под тяжестью своих имен» [Казаков, 1982б: 113]), он все-таки одновременно выполняет именно функцию, которую отрицает, но которая ему в той же степени присуща – функцию грани, разделяющей мир на две части, и заставляющей рассматривать пространство через оппозицию внутреннее и внешнее.

Развивая такое восприятие данного мотива, автор, с одной стороны, выставляет его в свете главного знаменателя резкого и моментального сжатия, если угодно, сужения пространства, в котором персонаж пребывает. Однако тут важно отметить, что данное сжатие происходит не только за счет отражения, как можно было бы ожидать, а также за счет деградации в перцепции пространства. Другими словами, персонаж Казакова внезапно воспринимает окружающий его мир всего лишь в двух измерениях, и это передается именно посредством мотива окна, которое видится ему словно картина – плоская поверхность, лишённая глубины. Отметим, что такое восприятие, в свою очередь, делает возможной мистификацию заоконного пространства, выступающего темным, холодным, немым, словом, вражеским в своей неприступности.

Не лишне отметить, что такое понимание заоконного пространства, и даже самого окна, постигается еще одним способом, а именно, образом замурованного белой краской окна, выступающего своеобразным анти-мотивом на двух уровнях: с одной стороны, это уже слепой, ничего не видящий глаз, и с другой, это окно, уподобленное стене, практически представляющее ее продолжением. Слепому беспомощному окну остается лишь быть гранью: «Окно никуда не смотрит. Ему замазали глаза белым» (Казаков, 1995: 73); «Слепое покрашенное окно напрягало слух так, что слышало собственную немоту» (Казаков, 1995: 132).

«Два мира: за окнами и перед ними» (Казаков, 1995: 135), пишет Казаков, этим отмечая, что окно является неотделимым от действительности, вопрос только: от какой именно? Оно же предстает не только границей, разделяющей собой пространство на внутреннее и внешнее, но даже, что еще важнее, границей, разделяющей параллельные реальности – «соседние миры» в трактовке Липавского: «Вот время, а вот, совсем рядом, другое. Они отделены друг от друга всего лишь стеклом – прозрачно и хрупко. Это называется – окна. Теперь их назначение ясно, а мне стало еще холоднее» (Казаков, 1982б: 92); «Появлялись призраки. Исчезали призраки. Окна были готовы сделать шаг и выйти во тьму» (Казаков, 1995: 104). Окно, если угодно, является своеобразным порталом в другой мир, в заоконную действительность, которая вполне даже может обернуться пространством сновидения: «ОНА я спросила его, почему он выбрал/ место в



самом далеком углу гостиной, / возле окна. он отвечал: "отсюда мне/ видно сон"» (Казаков, 2003: 294).

Сказанным мотив окна не исчерпывается. Его ипостасью в тексте предстает мотив каменного подоконника, указывающий на окно на уровне метонимического оборота, и позволяющий говорить о «присутствии в отсутствии», как облике существования, присущем казаковской поэтике: «2-й: мое место возле окна. отсюда хороший вид на сгустившийся запад» (Казаков, 2003: 434), говорит персонаж-автор. И именно посредством мотива подоконника нам дается возможность еще подробнее понять, что это за место. Это точка неподвижности, холода, изогнутого локтя, и что намного важнее – именно эта точка, расположенная на стыке миров, одновременно эти миры собой соединяющая и разъединяющая, именно этот микрокосмос, является местом мысли<sup>167</sup>, колебаний, жажды, печали персонажа, протекающими вместе со временем: «От каменного локтя к подоконнику – вот обычный маршрут его неподвижности. Это сопровождалось безмолвием – таким же нередким. Здесь, в этой каменной точке пересеклось многое из того, что могло и что не могло случиться» (Казаков, 2003: 184); «Сумрак был изогнут его локтем до какой-то мучительной каменной прямизны. Этот изгиб начинался возле самого подоконника и заканчивался среди тех мерцаний и слов» (Казаков, 2003: 147); «Она облокотилась, подоконник продолжался бесконечное количество лет, было слышно, как хрустнула мысль в ее измученном локте» (Казаков, 1982б: 10).

Такому прочтению способствует также реплика хвастливого персонажа, повествующая о его предельно и удивительно смелом поступке – не думать, находясь у окон: «4-Й ГОСТЬ Я смотрю в окно и смело ни о чем не думаю» (Казаков, 1995: 49).

Другими словами, это место у окна, эта поза персонажа, облокотившегося о подоконник, не есть что другое, как картина авторефлексии, место самопознания. А холод, камень, неподвижность, боль, стоны (даже окон), постоянно сопровождающие и описывающие данную ситуацию, лишь вторят мироощущению автора в целом – этим чувствам отчаяния, абсурда и ужаса, вытекающим из собственного существования в мире, воспринимающемся как чужое, не свое пространство, как не-я.

В связи с такой трактовкой одного из пластов мотива окна никак нельзя обойти вниманием его причастность к теме творчества. Персонажу-автору творческий процесс видится как «ремесло, поистине, немного алхимическое: связано со стеклом, с заклинаниями, с чудовищным риском. Например, одно неловкое движение – и весь мир опрокинут», заключающееся в отражении на листке ослепительных идей, которыми окно полностью пронизано, и которыми он сам, будучи отражен в окне, тоже весь пронизан. Однако его листок, как автор подчеркивает, «отражая их, увы! не может их отразить» (Казаков, 1982: 117–118), чем в очередной раз выдвигается в первый план немаловажная мысль о бессилии языка перед неуловимостью идеи мысли.

---

<sup>167</sup> «Казалось, что прямизна этой мысли не давала ему согнуть локоть в каменном углу подоконника» (Казаков, 2003: 153).

\*

*«Я люблю стены домов: их любовь так шероховата  
и каменна. Они легко несут мою тень, словно это  
не тень, и словно это не я» (Казаков, 1982: 15).*

Еще одним мотивом, у Казакова неожиданно развивающимся в рамках темы отражения, является мотив стены. Отражения в стене порождают тени, шаткие, неуловимые, и крайне обезличенные, словно оконные или же зеркальные отражения, состоящие всего лишь из очертаний: «Вот тень: она бела на ощупь и шероховата, как стена» (Казаков, 2003: 146). Тени, так же, как и призраки, выступают двойниками зачастую неприсутствующих персонажей: «Он молчит, отделяясь от себя в виде тени...» (Казаков, 2003: 177). Но в отличие от призраков, они способны к почти что фантастическому насилию, выявленному в виде глубоких царапин, однако порождающему страх не у стен, а лишь у других персонажей. Стены в своей равнодушиности, полной отчужденности, даже не обращают внимание на происходящее, становясь таким образом еще страшнее самых теней-насилльников: «— Что может быть более странного, чем тень, оставляющая глубокие царапины на стене?/ — Ну, например, стена, не проронившая при этом ни звука» (Казаков, 2003: 215).

Наподобие зеркала и окна, стена в казаковском тексте тоже обладает своеобразной двойственностью, позволяющей автору продолжить мыслить понятие границы и еще раз попытаться ее преодолеть. «Передо мной были все те же четыре стены, но смысл их постоянно менялся» (Казаков, 2012: 13), пишет Казаков. Данная амбивалентность осуществляется на нескольких пластах. Рассмотрим их подробнее.

Каменные стены, холодные, суровой прямизны, внезапно появляются<sup>168</sup> и внезапно исчезают, весьма часто выступают убежищем персонажей, то есть местом, к которому они то и дело прислоняются спиной, где укрываются. Такое восприятие, возможно, вытекает из привычного понимания стены, как прочной опоры, защиты. Тем не менее, казаковские стены отнюдь не прочные. Они такие же неуловимые, как впрочем все в его хаосмосе. Они ненадежные, вспыхивают<sup>169</sup>, струятся вместе со светом, придвигаются по собственному желанию, нередко стремительные и торопливые.

«Осторожно! эти стены не каменные. Она хочет сказать, что эти стены живые» (Казаков, 1982б: 195); «Вот же, смотри! Здесь никого нет, кроме живых стен и живых крыш» (Казаков, 1982б: 180). Да, казаковские стены посредством приема антропоморфизации оживают, двигаются в своей неподвижности, думают, разговаривают с персонажами коротко и тихо, перенимают у них мысли<sup>170</sup>. Стены с одной стороны обладают непоколебимым спокойствием, бесстрашностью, неподвижностью, но с другой же, беспокойны, предельно тревожны, особенно перед грозой. Невозмутимость и надежность стен обманчивы, они же сверхчувствительны и

---

<sup>168</sup> «Каменные стены вдруг появились, и их молчание» (Казаков, 2003: 15); «Наконец, передо мной возникла стена, серая, каменная, чуть прикрытая воздухом» (Казаков, 1982: 50).

<sup>169</sup> «Рядом с молчанием Виталия вспыхивала стена» (Казаков, 2003: 33).

<sup>170</sup> «Стены? Они все прекрасно понимают, уверяю вас! Да вы это, наверное, и сами наблюдали...» (Казаков, 2003: 15); «Один из гостей, рассуждая о стенах, рассуждал так: — Стены верны своим поверхностям. Правда, он не знал, что это означает, но зато стены знали» (Казаков, 2003: 227–228); «Звук приближающейся грозы, неподвижный как лицевые мышцы стены» (Казаков, 2003: 16).

«Стало так тихо, что было слышно, как дышат стены...» (Казаков, 1995: 159).

видимо весьма легко поддаются влиянию извне<sup>171</sup>. «[...] их устройство тем сложнее, чем проще на первый взгляд кажется их толщина» (Казаков, 2003: 84).

Далее, хотя обладают высокой степенью равнодушия, вызывающей время от времени страх<sup>172</sup>, и на одном месте даже отождествляются со зверью, по словам персонажей, стены тоже можно «приручить»<sup>173</sup>, и к ним следует «всегда держаться ближе, учиться у них живости без суеты» (Казаков, 2003: 73). Персонажи, в свою очередь, к ним то и дело обращаются, именно к стенам направляют свои взоры, болезненно их ищут, не понимая, что держат их уже в руке<sup>174</sup>, «за неимением зеркал» (Казаков, 2003: 34), в них отражаются<sup>175</sup>.

Толстые, массивные «галлюцинирующие создания из камня» (Казаков, 2003: 14) так же, как окна и зеркала, представляют собой неотъемлемую часть сугубо амбивалентного одушевленного пространства<sup>176</sup>, которое является предметом нашего анализа. Персонажи постоянно ими окружены, как внутри, так и вовне, в чем тоже можно усмотреть своеобразную двойственность. Следовательно, у данного мотива своя роль и в изображении пространства по оппозиции закрытое – открытое. Попытаемся в этом разобраться.

С одной стороны, стены представляют собой границу, отделяющую чаще всего четырехстенное помещение персонажа от всего остального мира, или даже скорее, очерчивающую единственный для него существующий мир. Не случайно персонаж подчеркивает, что для него самое дорогое – это его четыре стены, то есть пространство, ими огороженное, его мир: «1-Й ГОЛОС Мне больше всего на свете дороги четыре вещи: мои четыре стены» (Казаков, 1995: 126). Но данное пространство внезапно оборачивается тюрьмой, из которой невозможно пробраться: «Разговор со стенами был обычно короток и неслышен. Давно уже установились те доверие и неугасающая настороженность, которые обычно бывают между узником и сторожами» (Казаков, 2012: 10).

Эта «запертая насквозь полоса стены» (Казаков, 2003: 57) на первый взгляд бесспорно закрывает пространство, обособляет его своей тяжестью, непроницаемостью, своим дополнительным окаменением. При этом, следует иметь в виду, что стены у Казакова то и дело возвышаются, и это отчасти позволяет рассматривать их как своеобразную вертикаль, резко усугубляющую функцию границы. Исходя из такого прочтения мотива, можно даже предположить, что стена в своей вертикальности выступает своеобразной связующей нитью между сферами, между землей и небом. Однако оказывается, они «слишком высоки, чтобы достать до неба, слишком каменны, чтоб решиться на это» (Казаков, 1982б: 179). Значит ли данное абсурдное утверждение, что нет надежд на соединение бездн стеной-границей-рацио-человеком, что он в очередной раз лишь возгордился?

С другой же стороны, уже привычными механизмами, встречающимися в рамках развития мотива окна, в частности, посредством приема одушевления, а также через неоднократное отождествление стены с далью («Каждая из этих четырех стен соответствует

---

<sup>171</sup> «Стены домов первыми почувствовали приближение грозы. Черные числа нахмурились. От лица к лицу передавалась встревоженная усмешка. Прохожие ускорили свои шаги, стены замедлили свою неподвижность» (Казаков, 2003: 16).

<sup>172</sup> «Стена, такая древняя и такая каменная, что поневоле шепотом произносишь мысль» (Казаков, 1982б: 83).

<sup>173</sup> «6-Й ГОСТЬ Приручить можно что угодно. Даже стену. Гладишь ее, и она – ничего...» (Казаков, 1995: 15).

<sup>174</sup> «Он растерянно огляделся: "а где же стена?". Не выпуская из рук стены» (Казаков, 1982б: 177).

<sup>175</sup> «Невеста все никак не могла найти зеркало, хотя уже несколько раз проходила мимо него. Она остановилась перед стеной и стала напряженно всматриваться в ее поверхность, ища свое отражение» (Казаков, 1995: 142).

<sup>176</sup> «Я прислонился спиной к стене – она была холодной, сырой и странно тяжелой. Я готов был вот-вот пошатнуться под ее каменной тяжестью» (Казаков, 2003: 45).

какой-то удивительной, невидимой дали» [Казаков, 1982б: 117]), преодолевается это ее основное значение – как раз значение границы. И не только. Принимая стену за непостижимую даль, персонажи обнаруживают ее в другой перспективе, и поэтому вполне справедливо усматривают в ней «первый намек на бесконечность» (Казаков, 2003: 82). Не мудрено тогда, что они так пристально не отводят от стен взгляд<sup>177</sup>. Как выясняется, прозрачные, внезапно раскрывшие дальние просторы, стены по сути дела являются, как автор отмечает, всего лишь «замурованной заживо далью» (Казаков, 2003: 119), временно оцепеневшей, возможно, в ожидании своего воскрешения?

«Когда В. однажды заметили, что стены загораживают собою даль, он со скованной живостью возразил: – Наоборот – приближают. Вот она, даль – с четырех сторон возле меня» (Казаков, 1982: 195).

Примечательно, что расшатывание стен-границ зависит в том числе и от самых персонажей: «Лицо его было освещено отраженным светом, стены окружали его просторнее и призрачнее, чем остальных» (Казаков, 1982б: 5). Видимо, Казаков продолжает бунт человека из подполья, не смиряющегося с рациональным восприятием непреодолимости каменной стены: «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило» (Достоевский, 2012: 525).

Размывание понятия границы в данном случае осуществляется по большей части и в рамках комплекса свет – тьма, видимо занимающего довольно важное место в поэтике автора. Исчезновение стены, как грани зачастую происходит по той простой причине, что она в темноте – окутывающей большую часть пространственно-временных отношений в прозе Казакова – персонажам не видна: «Стены приняли жесткие очертания темноты» (Казаков, 2003: 12). И наоборот, в духе обратности, присущей поэтике автора, не раз «темнота выступила из стен» (Казаков, 1995: 90).

Мотив темноты в сопряжении с мотивом стен придает его развитию неожиданный поворот. Посредством чувства осязания, при этом лишенный зрения, персонаж-автор уподобляет стену мысли, глуби, тишине, заодно овеществляя названные понятия. Другими словами, на ощупь мысль, глубь<sup>178</sup> и тишина<sup>179</sup> оказываются стеной<sup>180</sup>. И отметим, что это не случайно, если учесть еще одну тему тесно связанную с мотивом стены, при этом в восприятии Казакова объединяющую собой в каком-то смысле эти три понятия, а именно тему молчания: «"Удивительно! – подумала женщина, обращаясь к стенам, – какие странные мгновения! они наступили все одновременно!" Темнота донесла до нее молчание стен. Камень, из которого было сделано это молчание, местами отсырел и подернулся плесенью» (Казаков, 2003: 12); «Между мной и стеной всегда возникает молчание, воздух простужен до голубизны» (Казаков, 1982: 152).

---

<sup>177</sup> «– Не знаю. Вы всегда во власти каких-нибудь галлюцинаций. Однажды я вас застала смотрящими сквозь стену» (Казаков, 2003: 104); «– Вы слишком строги к себе, глядя так пристально в эту стену» (Казаков, 2003: 113); «– Что вы видите, когда так упорно смотрите в стену? – Замурованную заживо даль» (Казаков, 2003: 119).

<sup>178</sup> «Я приблизился, она отступила вглубь. Но глубь на ощупь оказалась стеной» (Казаков, 1982: 162).

<sup>179</sup> «Было темно, тихо. Я протянула руку: на ощупь тишина оказалась стеной... Вот и все» (Казаков, 1982: 195).

<sup>180</sup> «Потрогайте стену – вот одна из мыслей на ощупь» (Казаков, 1982б: 114).

Персонажи молчат, прислонившись к стене<sup>181</sup>, и обмениваются с ней своими сокровенными мыслями<sup>182</sup>. «То, что не произносится», то есть что окутано молчанием, воспринимается как «настенная болезнь теней» (Казаков, 1982: 112), поскольку стена медленным движением в своей каменной, но очевидно обманчивой, неподвижности, подхватывает мысли и качества персонажей<sup>183</sup>, вследствие чего и происходит их взаимоотождествление<sup>184</sup>: персонаж в свою очередь цепенеет, молчит и «исчезает к стене»<sup>185</sup>, словно в ней растворяется. Примечательна также реплика, в которой автор подчеркивает, что «молчание учетверяется стенами» (Казаков, 1982б: 191), отсылая снова к своему изолированному пространству-миру, к теме одиночества, и заодно еще раз обращаясь к принципу отражения.

«– Хорошо, я согласна на поединок. Выберите род молчания сами./ – Я предпочитаю прислоняться к стене...» (Казаков, 2003: 51).

\*

Думая о мотиве стены, мы уже шагнули за пределы салона хозяйки и смело *вошли во* внешнее пространство казаковского хаосмоса. Кроме как в уже рассмотренных нами мотивах, тема отражения осуществляется также посредством мотива реки, как оказывается, весьма важного локуса для автора, поскольку практически все, происходящее *снаружи*, так или иначе происходит на фоне реки, ее шума: «Вода реки мерно шумела, мощные чугунные прутья решетки вздрагивали, казалось – от какого-то предчувствия» (Казаков, 2003: 53). И даже если не упоминается напрямую, присутствие реки прочитывается из мотивов, неотъемлемо с ней связанных – мотива воды, мостов, набережной, чем река вписывается в контекст «присутствия в отсутствии», как *modus vivendi*, бесспорно присущего миру Казакова в целом.

Функция рефлексии в данном случае заключается в очередном изображении непрочности, неуловимости мира, чем усугубляется уже поднятый вопрос о его реальности, множественности, даже о существовании мира вообще. Туда, возможно, уходит корнями отождествление речного течения со пробуждением ото сна, точнее, с движением от сна к пробуждению: «Течение реки медлило, словно ее путь лежал от сна к пробуждению» (Казаков, 2003: 53); «Медленное движение реки к пробуждению оттягивалось и замедлялось мостами, как последними сновидениями» (Казаков, 2003: 55). Мир понимается Казаковым в его сплошной онирической условности, а пробуждение, видимо, как выход из нее. Вопрос только в том, выход в куда? Возможно ответ кроется в смысловом сопряжении реки с темой времени. Исходя из рассуждений на данную тему, высказанных в первом разделе настоящей работы, и при этом

---

<sup>181</sup> «Спина, стена – что может быть прямее и неподвижнее!» (Казаков, 2003: 146); «О, как легко стать невидимым! Стоит только обменяться с воздухом именами, одеждой и будущим. В этом заключается тайна каменных стен, к которым прислоняются призраки» (Казаков, 2003: 182).

<sup>182</sup> «И темнота повторяла каждый изгиб этого безумия, и время. Но она была так молчалива, и было так тихо, что казалось, вот-вот станут слышны сокровенные мысли стен» (Казаков, 2003: 20); «Мысли, которые он вдруг увидел на поверхности стен – он не знал, это мысли стен или его собственные» (Казаков, 1982: 196).

<sup>183</sup> «Он прислонился к стене, не сказав, и мысли были подхвачены в медленное каменное течение» (Казаков, 1982б: 176).

<sup>184</sup> «Стена уходила в темноту, словно продолжение его молчания» (Казаков, 2003: 13); «Вместо его молчания, она повсюду обнаруживала только голые стены» (Казаков, 2003: 17); «Он сидел неподвижно, словно участвуя в молчании окружающих его стен. Пожалуй, это и было так» (Казаков, 2003: 50); «Иногда мы высказываем мысли окружающих нас каменных стен, сами не подозревая об этом» (Казаков, 2003: 56); «3-Й ИГРОК у меня затылок прислонился к стене, а мысль тверже камня» (Казаков, 2003: 265).

<sup>185</sup> «Вот как она присутствовала: странно, судорожно исчезая к стенам, тревожно. Какая-то сталь сверкала кругом» (Казаков, 2003: 54).

имея в виду понимание реки и ее течения, как возвращения «отражения времен»<sup>186</sup>, осмелимся сделать вывод, не претендующий ни в коем случае на функцию окончательного и тем более единственного ответа, что казаковский мир движется вспять на своем пути пробуждения, возвращаясь обратно в досознательное, если угодно, в перинатальное в космическом смысле, чтобы, проснувшись ото сна человеческой рациональной идеи о мире, попытаться из вновь приобретенной свободы сотворить свой собственный новый мир.

Призраки и окружающий их мир – прежде всего, фонари<sup>187</sup> и каменные многоэтажные здания – отражаются преимущественно в «черной» реке, чем автор сразу очерчивает смысловой контекст данного мотива, помещая его в темноту, являющуюся, в свою очередь, носителем важного комплекса значений в рассматриваемой поэтике. Дрожащие блики фонарей, призраки, тени мерцают в воде, вздрагивают, не только указывая на шаткость мира, но еще передавая безумный страх перед таким пограничным, шатким пространством, перед таким бытием на грани исчезновения. Не случайно автор чертит образ реки, как острой от неподвижности холода, черно-багровой воды<sup>188</sup>, то оцепеневшей, то слегка подвижной; обладающей «черной волнующейся поверхностью»<sup>189</sup>, «смятой ветром на ледяном бегу», или же столь непроницаемой, что тени по ней производят мучительный звук скрежета.

С одной стороны, река – это образ замедления, ведущего к статике, смерти: «расплавленный чугун»<sup>190</sup>, «стальные простыни»<sup>191</sup>, черные плахи для фонарей, сужающие, сжимающие пространство своей каменностью, наделяющие все в них отражающееся чем-то ночным, мистическим, угрожающие персонажам, наводящие на них невероятный страх своей зловещей природой, inferнальной, бесовской, своим непривычным оцепенением и враждебностью<sup>192</sup>. И не только. На одном месте река напрямую связана со смертью в изображении утопленницы, которую персонаж то вспоминает, то вместе с остальными героями встречает: «Они окружили утопленницу, покачиваясь над ней, как бледные стебли воздуха. Ее мокрые волосы безжизненно стекали на камни. Один из них наклонился над ней, плеск воды был похож на звук неподвижного времени. [...] Мокрые волосы утопленницы тихо струились мимо остановившихся мрачных мгновений. [...] Призраки склонились над ней, как прозрачные стебли, колеблемые медленным течением тишины. Казалось, тело утопленницы светилось. Тусклые фонарные пятна вздрагивали на воде, как бледные лица утопленников. [...] Колеблемая тем же течением, женщина склонилась к лицу утопленницы. Их взгляды на миг встретились... Возможно ли пробуждение от сна к смерти?!... В ужасе время отступало назад – обнажился край дня. Из этой ночи они увидели край прошлого дня» (Казаков, 2003: 21–22).

---

<sup>186</sup> «река возвращалась к этому, отражения времен возвращались» (Казаков, 2003: 254).

<sup>187</sup> «Ночь началась с фонарных огней и кончилась черными бликами на холодной воде реки» (Казаков, 2003: 15).

<sup>188</sup> «На одной из них я вдруг вспомнил, что с одного циферблата время наполовину облезло, словно какая-то темнеющая позолота, обнажив черно-багровую поверхность реки. К ней прикоснулся было ветер, чтобы попытаться стать неподвижным, но это ему не удалось, и он так и окаменел в этом неудавшемся положении» (Казаков, 2003: 378).

<sup>189</sup> «Бездомное время, темнея, горбилось под косым ливнем. Набережные стали пустынными, рекала пугала холодом своей черной волнующейся поверхности. Только ветер, да два-три случайных прохожих, с неслучайно безумным выражением глаз – вот и все, кого там можно было увидеть» (Казаков, 1995: 57).

<sup>190</sup> «Вода реки была так холодна и темна, что казалась расплавленным чугуном» (Казаков, 2003: 230).

<sup>191</sup> «Он имел в виду стальные простыни рек, смятые ветром на ледяном бегу, холодные искры затмения, наступившего ровно за 744 до любого из дней...» (Казаков, 1982б: 75).

<sup>192</sup> «она: скажите, медленнее стало, или настен/ ный миг устал?!/ вечерним взглядом провожая реки недвижи/ мую сталь» (Казаков, 2003: 200); «оттуда с клятвой рвался ве/ тер и сумрак резала река» (Казаков, 2003: 213).

Однако с другой стороны, именно в речном отражении каменные здания освобождаются от своей тяжести, словно теряя присущую им вещественность. Видимо, в амбивалентном образе реки отчасти заключается игривость мерцающего мира, его легкость, осмелимся сказать, даже свобода в своего рода воскрешении, пере-рождении. Река, так же, как и в зеркало, порождает призрачный мир Казакова.

Такой трактовке способствует, в первую очередь, религиозно-мифологический пласт семантики понятия воды, закодированный в культурном сознании человека, в качестве *sui generis* архетипа. Сакральная символика воды, заключающаяся в мистическом очищении перед вступлением в новую жизнь (ср. ритуальное купание новорожденного, покойника, невесты), и восходящая в свою очередь к алхимической животворящей воде, у Казакова не прочитывается напрямую, поскольку тут речь идет преимущественно о воде в функции отражения. Тем не менее, данную символику обнаруживаем посредственно закодированной в казаковском образе реки, ибо именно из этой символики автор черпает столь сложный и противоречивый комплекс значений: в реке сопряжены жизнь и смерть, как точка начала-конца, представляющая собой в поэтике автора место-момент прорыва, ведущего к воссоединению с миром, и следовательно, к новому рождению, если угодно, к пере-рождению.

Возможно туда уходит корнями практически двойной намек на религиозную идею очищения, заложенный в определении воды, как «огненной»<sup>193</sup>, поскольку и мотив огня так же, как мотив воды можно трактовать двусторонне, в том числе, в упомянутом религиозном контексте. Не лишне упомянуть еще один источник прочтения мотива огня в свете идеи воз-/пере-рождения: одной из ипостасей Христа, а это значит, в одном из явлений, то есть формой присутствия, обликом, в котором Божий Сын (воз-)рождается для земного мира, является именно огненный столб<sup>194</sup>.

Итак, попытка прочтения данного мотива в свете библейского подтекста не единственное, что придает ему функцию грани. Разделяя город, вновь соединяющийся мостами<sup>195</sup>, ранищими ее саму, река вновь предстает очередным образом предела. Однако эта функция быстро преодолевается именно посредством отражения. Рефлектируя в себе небо и даль, столь недостижимые бездны пространства, в котором человек обитает – бездны всегда отделенные мнимой преградой, за которой то и дело ускользают – многоликая река уподобляется им и приближает их друг к другу, соединяя таким образом сферы. Возможно и этой своеобразной нейтрализацией пространственной вертикали автор пытается вернуться в лоно добытийного, докосмического хаоса, в котором ничего не отличишь, в том числе верх и низ.

Далее, река в мире Казакова персонифицирована и хотя выступает в качестве источника страха для персонажей и сама терпит боль окружающего мира. Эта «огненная вода», могучая, то

---

<sup>193</sup> «о Я-рославле, о поцелуях долетал ветер, об огненной воде реки» (Казаков, 2003: 254).

<sup>194</sup> Прочтение казаковского абсурдного текста в сугубо религиозном свете может показаться неоправданным, однако это отнюдь не так. Автор в отчаянных поисках спасения неоднократно в тексте на разных уровнях (выписки из Святых Отцов, обращение к советам духовника, цитирование его писем, и т.д.) обращается к религии, к вере, как чуть ли не единственному уцелевшем убежище. Находит ли он в этом спасение, сложно сказать, особенно если иметь в виду его трагическую кончину. Скорее наподобие своего учителя, Ф.М. Достоевского, он в промежутках между короткими и странными, как сам отмечает, моментами спокойствия, продолжает сомневаться, пребывая в ожидании чуда.

<sup>195</sup> «ОН вот город, он разделен рекой, соединен/ мостами: на части разделен, соединен/ навечно» (Казаков, 2003: 376).

и дело уподобляющаяся металлам – свинцовая<sup>196</sup>, стальная<sup>197</sup>, чугунная, и сама оказывается сломанной и израненной мостами<sup>198</sup>; стонущей больной зверью, обезумевшей от невозможности узнать себя и страдающей кошмарами под мостами: «Шум реки и чугунная мощь решетки сливались в один далекий незатихающий стон» (Казаков, 2003: 54); «Набросок прогулки, неоконченные шаги, река, почти безумная от собственной непохожести» (Казаков, 1982: 203).

Персонажи, в свою очередь, то узнают себя в речном отражении, поскольку в черной реке, как все чудовища, и их отражения похожи<sup>199</sup>, то не узнают. Но в любом случае становятся мятежниками: «[...] мятежник – это человек, который мятежно или спокойно отражается в воде. Он исчезает, прежде чем успеет исчезнуть. Остаются тени, минуты и то, что пока живет без названия» (Казаков, 1982б: 190). Отражение, видимо, является первым шагом к погружению в себя неистового, в поиски тайны бытия, не поддающейся словесному выражению.

Напоследок примечательно, что персонаж-автор на нескольких местах откровенно говорит о своей любви к наблюдению отражений, поскольку они «отражают ответ»<sup>200</sup>, а также о том, что больше всего в воде любит как раз отражаться: «Если бы меня спросили, что я больше всего люблю, я не задумываясь ответил бы: фонарные отражения в ночной реке. Если бы меня спросили, что я больше всего в воде, я бы не задумываясь отразился» (Казаков, 2003: 379). Данные реплики способствуют всеобщей установке настоящей работы, рассматривающей текст Казакова в ключе самопознания, как главного творческого начала, заложенного, впрочем, во всех мотивах, реализующих тему рефлексии.

---

<sup>196</sup> «Вода реки превращалась в свинец и сверкала, мосты тускло пересекали ее. Чем быстрее темнело, тем светлее становились и вздрагивали блики. Вода холодно касалась глаз, погружая в них свои жесткие сверкающие ресницы» (Казаков, 1982: 53).

<sup>197</sup> «Река стала стала стальной, сталь стала речной» (Казаков, 1982: 13).

<sup>198</sup> «сломанная река, мост через чугунные стоны, ветер. качнулся, эхо прижимая к груди» (Казаков, 2003: 285); «вода не ответит, река слишком израна собственными мостами» (Казаков, 2003: 425).

<sup>199</sup> «Я снова чувствую себя одиноким. В черной воде реки мое отражение, как и все чудовища, весьма похожи» (Казаков, 1982: 123).

<sup>200</sup> «Это набережная, река. Он любил смотреть на воду, отражения. Почему? потому что ответ отражался» (Казаков, 2003: 227).



## Отражение

Итак, фундаментальным началом человеческого познания – будь то познание окружающего мира, или же самопознание – является отражение. В сугубо субъективном взгляде, человек везде и постоянно замечает лишь свои собственные отражения, воспринимая таким образом окружающее пространство как свое, узнавая его и сам одновременно будучи не чем иным, как своим же мысленным отражением. Это же «закон природы», то есть человеку присущий способ самоидентификации.

Как показывает казаковский текст, в попытке (само)познания человек направлен на себя, так или иначе являясь главным инструментом данного процесса, так что оно неотъемлемо связано с одиночеством, усугубляющимся вплоть до отчаяния при осознании отчуждения от себя самого. Другими словами, Казаков предметом своего поэтического мышления делает не просто (само)познание, а идет на шаг дальше и изображает картину человека, потерявшего способность узнать свое отражение – картину самоотчужденности, пытающейся вернуться к себе. Именно потеря данной способности – это и есть потеря себя-мира, это и есть точка раздвоения, если угодно, зарождения двойника, заостряющая и выдвигающая в первый план текста проблему идентичности.

Отсутствие способности объективироваться, посмотреть на себя со стороны, из угла себя-другого, другости, при этом понимая, что она тоже является неотъемлемой частью «себя», находится в основе невозможности узнать себя в своем же отражении. Такое застревание, говоря словами Ж. Лакана, в «стадии зеркала» из одного субъекта делает двух равноправных, несмотря на неоспоримую бесплотность другого, а также расшатывает вплоть до взаимозамещаемости восприятие реального и воображаемого, ибо потеря визуальной идентичности – то есть тождества между «я» и телом – обретаемой как раз в отражении, влечет за собой потерю воображаемой целостности, в том числе целостности опыта фрагментированной реальности<sup>201</sup>. Туда уходит корнями необходимость Казакова усомниться и заново рассмотреть, обдумать по сути дела данности, становящиеся стержневыми понятиями его поэтики: реальность и идентичность, а их релятивизация порождает его призрачный хаосмос с двойниками, и далее все столь заступленные случаи, в которых персонажи скорее воспринимают происходящее «в зеркале», то есть в отражении, чем наблюдают за, правда зачастую в постмодерническом ключе отсутствующим, оригиналом.

Примечательно также, что Казаков особо отмечает новизну отражений: персонажам кажется, что чуть ли не при каждом отражении впервые видят себя-мир, что добавочно способствует выказанному прочтению, и чем автор бесспорно отсылает к концепции вечного возвращения, расширяющего хаосмос до вечности.

Следовательно, отражения-двойники в искривленном казаковском мире полностью равноправны осязаемым персонажам, обладают полноценным существованием (если вообще можно говорить о полноценности и существовании в контексте казаковского мира), несмотря на кажимость своего присутствия, передающуюся в первую очередь посредством бесплотности. И тут сразу же возникает вопрос тождества отражающего и отражаемого, чье отрицание ведет к погружению в хаос все умножающихся двойников автора-персонажа. Эти взаимозаменяемые, ни к кому не принадлежащие отражения – *sui generis* симулякры – даже друг друга не узнают. Они мерцают, вздрагивают, струятся, стонут, наподобие мира, в котором пребывают,

---

<sup>201</sup> Данной теме посвящена фундаментальная психоаналитическая работа Жака Лакана «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте» (Лакан, 2009: 508–516).

трансформируясь из гостей в игроков, в прохожих, потом в призраков, вплоть до полного исчезновения, подразумевающего существование лишь на звуковом уровне, т. е. превращаясь в голоса. Неподвижные, нередко даже бессловесные призраки мечутся в предельно подвижном и сугубо враждебном пространстве металлов, холода и темноты, то и дело пытаюсь вернуться к себе, но человек лопнул как струна, бледные тени забыли свои очертания, и их отчаяние лишь усугубляется. Этому свидетельствует столь неожиданное разочарование в сознательных способностях отражений, тех существ, «стиснутых в стальных холодных объятиях стекла», которые в таком состоянии являются совершенно бесполезными, поскольку скованные, ограниченные, словно узники стекла, ничего не могут знать.

Нельзя также обойти вниманием, что призрачными являются не только персонажи, не только они дwoятся; дwoится по сути дела и пространство в целом, столь же неопределенное, многоуровневое, не поддающееся узнаванию, передающееся в отражении. Лишь зеркальные сны можно видеть, говорит один из персонажей, предоставляя возможность трактовать весь казаковский хаосмос в онирическом ключе. Из сказанного следует, что автор в очередной раз уходит от рационального познания, обнаруживая его неполноценность, и тем самым подчеркивая, что путь к воссоединению с миром лежит по ту сторону, в одной из возможных ипостасий неуловимого бессознательного – не просто в отражении, а в симулякре – отражении без подлинника, неуловимого радио, узниками которого призраки собственно и являются. Таким симулякром и предстает казаковский прозаический текст, то и дело пытающийся отразить неотразимое с той стороны сознания.

Поиски пути к себе-миру, как оказывается, оборачиваются усталостью, отчаянием перед все тем же бессилием человека: «1-й гость: Я устал отражаться. Подумайте, ведь это мученичество!» (Казаков, 1982: 56). В итоге, получается, что казаковский сумбурный мир, который дается читателю из угла персонажа-автора, является не только отражением без отражающегося источника, но даже отражением этого отражения, поскольку отражение мира отражается во второй раз во взгляде персонажа, своеобразном, и для нас, главном зеркале. Надо ли вообще особо отмечать, что позиция автора данной прозы сугубо субъективна? Видимо, не случайно.

\*

Разъединение человека с самим собой и, следовательно, с миром в себе, у Казакова выливается в диалог со своей дружостью в поисках себя единного, своеобразной гармонии с миром посредством единственного оружия поэта, единственного, что, в понимании Гельдерлина и Хайдеггера, может свидетельствовать о существовании – посредством творческого слова. Фрагменты именно этой автокоммуникации, как отражения человека в языке, мы читаем на страницах казаковской прозы.

Призраки, тени, отражения Казакова живут в неопределенном непостижимом пространстве; в светотени, рождающейся между зеркалами и окнами – своеобразными границами обособляющими их мир от других, потусторонних миров, пребывают в страхе перед одним, в страхе перед другим. Страх перед зеркалами – это возможно страх окончательного погружения в пустоту, исчезновения в ее темноте. Страх перед окнами – это опять-таки страх исчезновения, на этот раз в свете: призракам лучи света привносят лишь смерть. Но что если исчезновение в пустоте, или же в ярком свете вне платоновской пещеры, которого столь чураются призраки, что если оно и есть окончательное погружение в бессознательное, в небытие; столь желаемое возвращение к собственным истокам, к себе-миру?

Такое прочтение данных мотивов позволяет говорить о мире Казакова, как о своеобразном переходном пространстве, в котором призраки томятся в страхе перед последним этапом своего существования – перед моментом приобретения истинной свободы; перед исчезновением в докосмогенической темноте, обладающей потенциалом к сотворению новых миров; если угодно, в страхе перед окончательным опустошением, понимаемым в беккетовском ключе<sup>202</sup>, и содержащим в себе полноту бытия, точку Начала. Страх тут вовсе не лишнее чувство, так же, как не лишним выступает сильное ощущение абсурдности собственного бытия. Другими словами, абсурд коренится на ощущении невероятного страха перед столь желаемой целостностью, законченностью собственного существования. Трагедия человека заключается именно в том, что в жажде познать-узнать себя полностью он одновременно этого смертельно боится, понимая, что, лишь повторив опыт рождения, он замкнет круг своего бытия, вспомнит себя. А опыт рождения по всей сути кроется в исчезновении, в смерти.

---

<sup>202</sup> Здесь в первую очередь имеется в виду текст С. Беккета «Опустошитель» (электронный ресурс).

## Обратимость

Казаковское пространство, искривленное отражением, не поддается определению, и как таковое не в силах остаться верным прямой перспективе. Это не мудрено, если учитывать, что прямая перспектива является знаменем рационального мышления. Очередной уход от предпосылки математического подхода к познанию мира, и следовательно, его детронизация, сказываются именно на уходе от прямолинейного взгляда на мир, как неполноценного, поскольку подразумевает неподвижность наблюдателя-субъекта, то есть всего лишь одну точку зрения на объект. Данный уход, которым Казаков словно вторит размышлениям Флоренского, совершается в сторону обратной перспективы, заключающейся в помещении линии горизонта наблюдения не перед зрителем, а за ним. Это и есть существенный момент для понимания казаковской организации пространства, поскольку такое его восприятие не только вписывается в развитие темы отражения, а еще, что намного важнее, «сдергивает перед нами завесу ноуменального мира», как писал Флоренский, помещая самого зрителя на линию горизонта, в тот самый мир.

Другими словами, зритель-субъект, уже им не является. Ему не дано наблюдать за пространством со стороны в целях его объективного познания. Он, наоборот, становится частью наблюдаемого пространства, наблюдающим объектом, и теперь, заменив внешний взгляд на внутренний, пытается постичь его сущность – постичь мир в себе через себя. Это не значит, однако, что в данном замещении происходит трансформация субъекта в объект, хотя бы не полностью. В переходном мире Казакова, персонаж, если угодно, зритель, скорее одновременно выполняет роль и субъекта, и объекта; и отражаемого, и отражающего. Данная предельно шаткая позиция позволяет автору сдвинуться с одной точки зрения, и в этом движении неожиданно приобрести возможность многостороннего взгляда на мир. А это уже взгляд не только автора-повествователя, но и автора-персонажа, и еще всех возможных точек в пространстве, говоря словами Лейбница – монад, которые в рациональном восприятии прямолинейной перспективы выступают лишь в качестве пассивных объектов, а в восприятии обратной перспективы, следовательно, в восприятии Казакова, наоборот, вполне равноправными автору-персонажу активными субъекто-объектами, ими же, «повествующими зрителями».

Итак, Казаков видимо своим восприятием и изображением мира, вслед за Флоренским, вторит лейбницевскому учению о непрерывности, континуальности пространства. Перед нами как раз картина в сущности противоречивой лейбницевской концепции мира, диссонанс которой кроется в совмещении геометрического (онтологического) и феноменологического пространств<sup>203</sup>, и разрешается, в свою очередь, в идее множества точек зрения. Лейбницевский антагонизм в тексте Казакова прочитывается в явном наличии прямой перспективы, то есть «пространства, вмещающего множество объектов и отличающегося дискретностью» (Ульянов, электронный ресурс). Значит, хоть и отказывается от линейной перспективы, разоблачая ее односторонность, автор все же, согласно многочисленным примерам, не полностью уходит от нее, чем в очередной раз отсылает к условности всех понятий и определений, а также к метафизике становления, как главным началам своего хаосмоса. Ведь недаром душа Казакова, говоря словами Флоренского – это «душа Нового Времени – нецельная, расколота душа, двоящаяся в мыслях своих» (Флоренский, 2000: 68).

---

<sup>203</sup> «Феноменологическая рефлексия по поводу времени и пространства всегда различала время часов и феноменологическое время, геометрическое пространство и феноменологическое пространство. В феноменологическом пространстве мои очки могут быть дальше от меня, чем гора, которой я восхищаюсь, при условии, что я и вовсе на них не сосредоточиваюсь» (Штелер, электронный ресурс).

Исходя из высказанных предположений, становятся понятными все примеры, в которых пространство дается «наоборот», все дали, которые смотрят на персонажей, все крыши, излучающие свет на небо, шаги, громко ударяющие о звезды: «Иногда, когда небо задевало о крыши, доносились приглушенные железные звуки» (Казаков, 2003: 21); «Наконец, на том конце молчания возник гость, к которому был прикован взгляд дали» (Казаков, 2003: 155); «Покорные волосы шелковисто гладили мою руку» (Казаков, 1995: 73); «Бывший тогда среди прочих вице-канцлер Шафиров, при последних словах государя вдруг сильно скривил лицо и поднес к глазам слезу в надушенном тонком платке» (Казаков, 1972: 19); «Из ушей выходили странные звуки, похожие на тосты» (Казаков, 1972: 33).

И не только. В мире Казакова, особенно в романе «Ошибка живых», портреты персонажей, в первую очередь, жениха, даются именно по законам совмещенных прямой и обратной перспектив.

«Без стука и без двери вошел жених. Сестра замирает. Он не весь, он что-то забыл. Зеркала – в ужасе. Стены держатся друг за друга. Жениху нечем улыбнуться. Он выделывает па ногой, он умоляюще движется к сестре. Я принимаю от него шляпу и трость, стена принимает от него странную покаленную тень, сестра смотрит на него, как зачарованная. Мы движемся по комнате, время хрустит у нас под ногами, окна сверкают у нас за спинами» (Казаков, 1995: 69).

«В петлице у жениха был цветок. Сейчас жених войдет сюда из прихожей. Вот уже глаз показался. Родители отшатнулись. Сейчас он сделает еще одну попытку. Трость, нога и жених. [...] Он встал, чтобы сделать реверанс, но паркет поскользнулся и... окно зазвенело, стекло упало, разбрасывая красные пальцы. Жених бросился пальцами к лицу, но было другое. Он бросился к другому, но промахнулся и попал в каменные объятия стены. Нога и трость остались судорожно на стуле, блестя опрокинутым набалдашником. Цветок в петлице окрасился в противоположный цвет. Остальной жених забылся и замер в объятиях стены. [...] Окрашенный цветок алел на фоне белых растерянных лиц. По надгробной плите прошли трещины. Жених робко попробовал улыбнуться, но улыбка сразу соскользнула. Он поправил глаз и нацелился бровью на трость, но нога, вскрикнув, заплясала на месте. Жених стал озираться по сторонам, ища если не сочувствия, то хотя бы чего-то другого. [...] Стена выпрямилась. Жених стал отряхивать с себя алые пальцы и окрасил вокруг стены и пол. Его второй глаз был далеко и не видел» (Казаков, 1995: 140–141).

Если остановить внимание на картине, возникающей в уме при прочтении описания жениха, то не сложно усмотреть сходство с полотнами кубистической, кубофутуристической эстетики, и даже сюрреалистической. Да, перед нами довольно агрессивная картина телесного распада, но распада отнюдь не случайного. Это же не что иное, как попытка увидеть объект одновременно со всех сторон, и причем в движении. Действительно, данное изображение предстает отнюдь не привычным человеческому восприятию, скорее агрессивным, непонятным. Но нельзя забывать, что привычное человеческое восприятие, которое автор подвергает критике – это же рациональное восприятие мира, следовательно, неполноценное. Казаков, в свою очередь, данной картиной пытается в очередной раз расширить взгляд, переходя от глаза сознания к глазу бессознательного, если угодно, ко всевидящему глазу мира.

Начало обратной перспективы не зря является одним из главных в казаковской организации пространства, поскольку предполагает обратное расширение точки зрения человека до кругозора. Идея о том, что данный процесс является возвращением, возникает вследствие припоминания того факта, что детский рисунок строится именно по принципу обратной перспективы: «[...] рисунки детей, в отношении неперспективности, и именно обратной перспективы, живо напоминают рисунки средневековые, несмотря на старание педагогов внушить детям правила линейной перспективы; и только с утерей непосредственного отношения к миру дети утрачивают обратную перспективу и подчиняются напетой им схеме.

Так, независимо друг от друга, поступают все дети. И, значит, это — не есть простая случайность и не произвольная выдумка какого-то византийствующего из них, а метод изобразительности, вытекающий из характера воспринимательного синтеза мира» (Флоренский, 2000: 62).

Другими словами, персонаж совершает своеобразное паломничество, возвращаясь обратно к наивному, инфантильному<sup>204</sup>, к себе-ребенку, которому присущ непосредственный и тем самым более широкий взгляд на мир – кругозор, что вполне согласуется с уже высказанным прочтением повернутого вспять времени у Казакова. Посредством такого изображения пространства, стремящегося ко всеобъемлемости, Казаков отстаивает стержневую идею своей поэтики, если угодно, философии – идею возврата к Началу, в лоно мира, кроющееся по ту сторону сознания, «где царит суперпозиция "все равно всему"» (Руднев, 2018: 39).

Не лишне на этом месте коротко обратить внимание на еще одно направление в развитии данного подхода к пространству, и вообще темы отражения. Физические законы принципа обратной перспективы у Казакова весьма легко переключались из пространственных в смысловые отношения, в частности, стали носителями одного из главных языковых экспериментов автора – а-логизма. Однако эта тема будет более подробно рассмотрена в следующем разделе.

---

<sup>204</sup> Примечательно, что это не единственное обращение Казакова к инфантильному. Оно усматривается еще в самом восприятии мира, в реакции на непосредственный контакт с миром, и в вытекающей из этого теме имени, наименования. Однако об этом будет больше сказано в третьем разделе данной работы, посвященном вопросам языка.

## Измерение

Представление о пространстве (имеется в виду конкретное пространство – место, занимаемое человеческим телом и охватываемое человеческими чувствами, простирающееся до условно подвижных границ его горизонта) отражается в сознании по большей части на основании чувственного, в первую очередь, визуального восприятия, заключающегося в континуальной смене картин. Авторская организация этих картин, техники их сотворения, нанизывания, их эстетика – это и есть организация пространства литературного произведения. И именно такая природа пространства отчасти позволяет рассматривать его в качестве художественного полотна. Если обратиться к «картинам» Казакова, то, помимо уже нами рассмотренных законов отражения, и следующей из него обратной перспективы, весьма важным предстает также вопрос пространственного измерения.

Исходя из стержневого для казаковской поэтики начала демистификации рационального подхода к миру, несложно усмотреть причину, по которой перед нами зачастую пространство не трехмерное, привычное человеческому обыденному восприятию. Тем не менее эксперимент с измерением осуществляется в первую очередь на уровне восприятия пространства, как двумерного, то есть как плоскости, на которую проектируется физический мир.

Такое восприятие окружающего мира, утратив сознание о глубине, полностью уподобляется природе художественного полотна (кстати, более примитивного, тоже лишено третьего измерения), и тем самым представляет собой своеобразное сжатие, сужение пространства. Это сразу заметно в тех случаях своеобразной трансформации окна в картину, т. е. восприятию персонажами того, что за окнами в качестве двумерного пространства: плоской поверхности.

- «Окна поблескивали стеклянными небесами» (Казаков, 2003: 59).
- «Я оглянулся: окна и небо слились в одно стеклянное холодное будущее» (Казаков, 2003: 95).
- «Подоконник, каменный прямоугольный предмет, служащий основанием небесам» (Казаков, 2003: 111).
- «Окна так сверкали, словно рождают это небо в страшных стеклянных муках» (Казаков, 2003: 159).
- «Родство окон и неба достигает необыкновенной силы: уже наполовину виден завтрашний день» (Казков, 1982б: 113).
- «Удивительный вид из этих окон: небо, окованное железом» (Казаков, 1982б: 167).
- «Небо было плотно закрыто двойными рамами» (Казаков, 1982б: 185).
- «Из окон и отовсюду свисали их полинялые застиранные небеса» (Казаков, 1982: 161).
- «Это высокое, узкое небо – это окно?» (Казаков, 1995: 56).
- «Небо тяжело повалилось на подоконник грудью ночи» (Казаков, 1995: 156).

Примечательно, что такая же перцепция переносится на контакт с окружающей средой вообще, то есть автор не ограничивается только внутренней точкой отсчета, только мотивом окна, являющимся, впрочем, неотъемлемой составляющей пространственной оппозиции внутреннее – внешнее. Туда ведь уходит корнями и своего рода непривычное ощущение персонажей, даже убежденность, что копыта чугунной ограды, крыши, карнизы прикасаются к небу, нередко даже ранят его. Вот это, собственно, и есть мотивы, посредством которых передается подобный взгляд на пространство.

- «Карнизы дают утру железную устойчивую опору» (Казаков, 2003: 170).
- «И правда, правее неба возник бесконечный ряд крыш» (Казаков, 2003: 146).
- «Что-то ночное было в Вашем исчезновении: небо, опирающееся на крыши, и сумрак, не находящий опоры» (Казаков, 1982: 113).

- «Истленьев неподвижно смотрел в окно. Разрубленное крышами сверкало ночное небо» (Казаков, 1995: 27).
- «В небе – незаживающие раны от крыш» (Казаков, 1995: ).
- «вот чугунный поединок: молния, убитая оградой, упала на самые копыя» (Казаков, 2012: 35).
- «первый поклон предназначался тучам, они низко задевали бесшумную даль остриями своих оград, кровель и неоконченных предместий» (Казаков, 2012: 55).
- «Белый цвет сумерек, красная полоса тумана и огненно-черные потоки ливня, пронзенного чугунными копиями» (Казаков, 1982: 53).
- «Железные крыши заскрежетали, изгибы чугунной ограды причудливо выпрямились, человек поднял голову и увидел свежие глубокие надрезы в весеннем воздухе» (Казаков, 2003: 11).
- «Но от слова до слова простерлась священная пауза, поднятая в небо чугунными копиями» (Казаков, 2003: 181).

«При открытых окнах наглухо закрытое небо» (Казаков, 1982б: 117), пишет Казаков на одном месте. На другом, продолжает данную мысль следующим образом: «Окна – спиной к небу, небо – спиной ко всему» (Казаков, 1995: 77), и дальше восклицает: «О, мои сломанные небеса! О, голубые обломки идей!» (Казаков, 2003: 202). Исходя из данных слов, не мудрено, что в плане изображения пространства, как двумерного главная роль отводится именно мотиву неба. Всегда равнодушное, недостижимое в своей высоте, небо Казакова еще утратило свою целостность, сломалось на куски, лишившись таким образом своей функции мистической дымки, за которой кроется идеал человеческого существования. Человеку, испытывающему абсурдные чувства по отношению к своему существованию, к миру, то есть самому Казакову, опустошение неба хотя бы одной частью видится как последствие свержения Бога, а это заодно значит отказ от идеала, от определенной идеи о жизни, определенного, уже кем-то другим проторенного пути. Небо, следовательно, теперь оказалось более доступным человеку, даже бессильным по отношению к суровым, враждебным железным крышам, и чугунным копиям оград, «полинялым и застиранным». Не случайно Казакову понадобилась абсурдная по сути картина кровельщиков, ударяющих молотками не по крышам, а как раз по небу. Оттуда, возможно, так часто небо является главной составляющей изображения двумерного пространства – человеку теперь все-таки к нему можно прикоснуться.

Но это всего лишь один вариант прочтения. Да, небо пусто, и допустим, вследствие этого становится ближе человеку, однако, как видно из первых двух реплик персонажей, оно все же остается таким же безразличным к человеческой судьбе, чужим и недоступным. Призраку – опустошенному человеку – не по силам занять место Бога, вещает своим текстом Казаков, пребывая в глубочайшем отчаянии. Хоть широко распахнутые глаза-окна то и дело смотрят в упор на небо, человеческая идея о своем собственном преимуществе терпит крушение<sup>205</sup>: человек не самодостаточное, а, наоборот, печально одинокое, осиротевшее существо.

Прочитывая заново текст, невольно напрашивается и мысль об отождествлении неба с миром, с теми высшими загадочными сферами бессознательного, присущими человеку, но на данный момент все удаляющимися от его сугубо рационального познания. Возможно как раз поэтому Казаков отказывается от третьего измерения на своем обратном пути к воссоединению с миром – чтобы к миру-небу прикоснуться. Отметим сверх того, что такое восприятие неба способствует также соединению земной и небесной сфер (вспомним здесь немалочисленные примеры отражения неба в реке, и тем самым, их уподобления), их взаимозаменяемости, чем

---

<sup>205</sup> Ср. у Камю в «Бунтующем человеке»: «Предоставленный самому себе человек терпит крах. Бунтарский порыв человека, отстаивавшего свое право на бытие, исчезает в абсолютном подчинении индивида становлению. *Amor fati* приходит на смену тому, что было *odium fati*» (электронный ресурс).



автор несомненно усугубляет хаос своего мира, восходя к идее переходимости, в ожидании очередного конечного метаморфоза.

Однако тут все-таки встает вот какой вопрос: если текст Казакова то и дело старается преодолеть понятие границы, при чем в любой его ипостаси, в сторону расширения человеческого кругозора по отношению к бытию в целом, то есть ко всем категориям его проявления, доступным человеку, зачем тогда автору понадобилось дополнительно сужать взгляд, следовательно пространство, лишая его измерения, которое даже омерженное рации дает? В чем же смысл этого, по сути, наложения лишней границы? Пока оставим этот вопрос без ответа и вернемся к рассмотрению других сторон эксперимента с измерением.

\*

В казаковском хаосмосе прослеживается нить, ведущая от двумерного пространства, через трехмерное, вплоть до четырехмерного, и еще текст в определенном смысле позволяет говорить даже о пятом измерении. На обсуждении трехмерного пространства не будем особо останавливаться, поскольку оно предстает не новым, а как раз присущим человеческому рациональному пониманию мира.

Четвертое измерение, в свою очередь, предстает вопросом, который следует более обстоятельно продумать. Двумерное и четырехмерное изображения пространства являются по сути дела полюсными точками. С одной стороны, Казаков рисует картину сугубо сжатого пространства, чтобы уже в следующем расширить, при чем то же самое пространство, вплоть до пределов исчезновения, поскольку четвертое измерение большей частью остается по ту сторону рационального познания, и вследствие этого передается автором именно посредством улетучивания телесного, материального, словом, постижимого.

Исчезновение, в свою очередь, неотъемлемо связано со своеобразным восприятием четвертого измерения как времени, однако времени внетемпорального, следовательно, заключающего в себе прошедшее, настоящее и будущее. Переход, или лучше сказать прорыв тела, предмета в четвертое измерение, означает по сути постижение им своего конечного, словами Ямпольского, «истинного облика», своей завершенности, единства, которое на уровне объективной действительности, основывающейся на принципах актуальности никак невозможно воспринять.

«Истинное обличие тела недоступно нам, потому что мы в настоящий момент всегда имеем дело только с фазой становления, метаморфозы. Исчезновение тела – финальный этап становления – оказывается связанным с открытием истины о теле. В момент исчезновения тело как бы все, целиком, прошло перед наблюдателем, "фильм" тела кончается, и оно фиксируется в памяти во всех своих фазах. Тело полностью поглощается памятью в своем подлинном обличии только в финальный момент своего исчезновения» (Ямпольский, 1998: 171).

Данные слова философа касаются творчества Хармса, но они видимо вполне применимы и в прочтении казаковского текста. Однако тут все-таки требуется дополнительный комментарий, поскольку по отношению к тексту Казакова скорее следует говорить о неполном исчезновении.

Тела в казаковском хаосмосе удивительным, и совершенно уму непостижимым образом трансформируются, начиная с деперсонализации, через призрачность, вплоть до исчезновения, улетучивания их материальной оболочки, сопровождающейся лишь звуком их голосов, последним признаком, вещающим об их существовании. Тем не менее эти же персонажи уже на следующей странице вполне спокойно восстанавливают свои плотские очертания, представляя

перед нами в качестве игроков, гостей, прохожих, у которых свои зеркальные и прочие отражения, свои диалоги, добавочно свидетельствующие об их хоть и частичной, но все же воплощенности. И как оказывается, подобным метаморфозам конца нет.

Скованность, бледность, молчаливость, испуганность, способность внезапно исчезать, и столь же внезапно появляться, неподвижность, удивленность, одинокость, вплоть до опустошенности – вот вкратце перечень качеств, присущих в той или иной степени казаковским призракам, даже если автор их не именуется так напрямую. Другими словами, призраки Казакова, они же, тени, персонажи, хоть и бесспорно обладают чертами обэриутских вестников, все-таки в большей степени *присутствуют*, даже если это форма «присутствия в отсутствии», и это их присутствие хоть как-то можно определить, о нем можно говорить, то есть они остаются не полностью, наподобие вестников, за рамками человеческого восприятия.

Вспомним как Друскин, Липавский, или же сам Хармс, описывают посещение вестников. Это всего лишь ощущение присутствия кого-то еще, простое дуновение ветра или же мистическое застывание всего вокруг<sup>206</sup>. Тут о материализации, об очертаниях нет и слова. И как раз в этом кроется существенная для понимания мировоззрений поэтов разница. Чинари говорили о вестниках, как о существах, принадлежащих к какому-то параллельному, неуловимому радио миру, и навещающих тех, кто пребывает в объективной действительности. Казаков, в свою очередь, стремится показать, наоборот, переход, если угодно возврат, тела из объективной в параллельную действительность, из трехмерного в четырехмерное пространство; сам процесс исчезновения, как приобретения полноты своего существования, истинного облика, совершенства в собственном единстве. Данный процесс у Казакова пока еще на переходном этапе, поскольку призраки все еще обладают определенной степенью воплощенности, и из того мира могут возвращаться.

О принадлежности казаковского мира метафизике становления, своеобразному состоянию переходимости, свидетельствует также амбивалентная картина времени, которое, если исходить из соображений, высказанных в первом разделе данной работы, все еще не вполне остановлено, то есть пока еще находится на пути к соединению своих трех ипостасий, выделяемых радио. Следовательно, само исчезновение то и дело сопровождается повторным, столь же внезапным появлением, что можно понимать, как переход тела из одного пространства в другое, из одной действительности в другую, или же, если рассматривать этот вопрос в плане времени и особой обращенности Казакова к прошедшему, можно, вслед за Ямпольским, говорить об «единовременном сопричастии», то есть «о переходе из прошлого в настоящее и уходе из настоящего в прошлое» (Ямпольский, 1998: 171).

Итак, четвертое измерение – это и есть то бессознательное, к которому стремится автор и из которого старается черпать свой взгляд на мир, но которое по сути остается все неуловимым, непостижимым, тем более инструментами познания, присущими человеку – чувствами и радио. Не удивляет тогда, что на уровне текста оно предстает одним из главных знаменателей расшатывания пространства до его хаотичности многомерности, или скорее, многомирия.

Оттуда берет начало способность персонажей внезапно исчезать и появляться, выходить из часов, из окна, существовать после смерти. Туда уходит корнями и невозможность жениха и

---

<sup>206</sup> «В часах что-то стукнуло, и ко мне пришли вестники. Я не сразу понял, что ко мне пришли вестники. Сначала я подумал, что испортились часы. Но тут я увидел, что часы продолжают идти и, по всей вероятности, правильно показывают время. Тогда я решил, что в комнате сквозняк. И вдруг я удивился: что же это за явление, которому неправильный ход часов и сквозняк в комнате одинаково могут служить причиной [...]. Тут я понял, что ко мне пришли вестники, но я не могу отличить их от воды» (Хармс, 2001: 24).

невесты увидеть друг друга. Вспомним хоть одну из начальных прозаических миниатюр книги «Мои встречи с Владимиром Казаковым», обыгрывающую достаточно востребованный у Казакова романтический мотив ожидания женихом невесты и наоборот. Жених панически готовится к приходу невесты, к их свадьбе, однако, когда тот столь долгожданный момент приходит, когда невеста наконец входит в квартиру жениха вся в белом, она садится на кровать и передается ожиданию, поскольку не видит жениха. Не может его увидеть. И это не просто последствие фантастического пласта текста; это как раз свидетельство о единовременной принадлежности персонажей параллельным, однако, двум разным мирам. Именно этими и подобными пространственными сдвигами автор стремится передать свое восприятие мира как многомерного, состоящего из нескольких возможных «соседних миров», понимаемых в ключе Липавского.

\*

На этом месте кажется не лишним выдвинуть еще одно интересное размышление в связи с четырехмерным пространством у Казакова. Обсуждая традиционные иконные образы в ключе соприкосновения двух миров – земного и ноуменального – в свете «модели Флоренского – Раушенбаха», Ульянов в своем весьма познавательном докладе, воспринимает эти иконы, явно не соблюдающие правила линейной перспективы, как «изображение разных трехмерных сечений этой четырехмерной реальности», то есть как двустороннюю плоскость, если их рассматривать в трехмерном пространстве. Другими словами, изображение сосуществования двух параллельных миров видится ему как двусторонняя плоскость, заключающая в себе два двумерных мира, настолько сближенных, «что расстояние между ними стремится к нулю. Четвертое измерение в модели Флоренского – Раушенбаха не содержит ограничений на расстояния: расстояние бесконечно и линейно, но в то же время не допускает и конечного значения этого расстояния, так как величина конечного сдвига, соединения двух пространств стремится к нулю» (Ульянов, электронный ресурс).

Многомерное неуловимое пространство Казакова предстает как раз словесным изображением данной двумерной плоскости, или же трехмерных пересечений. И не только. Если пойти на шаг дальше и позволить себе помыслить это исчезающее расстояние между двумерными пространствами, этот почти на нет сведенный кусок, в котором переплетаются миры, в качестве, условно говоря, отдельного измерения, своеобразного уму совершенно непостижимого «между», постоянно ускользающего, зыбкого пространства, то можно предположить, что именно оно является предметом казаковского изображения, поскольку вполне вписывается в «пороговую» поэтику автора. Одновременное сжатие и расширение пространства как раз и объясняется попыткой изобразить параллелизм возможных миров: посюстороннего и потустороннего, рационального и иррационального, а именно, их соприкосновение. Тут, на стыке миров, помещается хаосмос Казакова; это и есть его место, через которое сам автор пытается выйти из себя, то есть исчезнуть в себе целом.

И теперь уже несложно дать ответ на чуть раньше заданный вопрос о двумерном пространстве. Его изображение, так же, как проблематизация пространственного измерения вообще, предстает лишь одной стороной хорошо очерченного поля хаоса, в рамках которого автор пытается постичь понятие действительности и способы ее изображения. Другой стороной предстает затрагивание четвертого измерения, его же, на первый взгляд ничем не мотивированного, совершенно внезапного исчезновения в параллельной действительности. Следовательно, о наложении лишних границ тут не может идти и речи, границы же на каждом шагу размываются, в том числе в приобщении к двумерному или же четырехмерному пространствам, предстающими своего рода средствами в попытке Казакова заново расширить

свою точку зрения до кругозора – того детского, непосредственного взгляда на мир изнутри, из себя-мира.

### Пространственная вертикаль

Сугубо флюидная природа казаковского пространства, хаотичного, не обладающего законченной формой, то и дело перетекающего из одного облика в другой, позволяет рассматривать его из разных углов, и даже требует такого расширенного взгляда для более полного проникновения в суть данного краеугольного камня его абсурдного мира.

Если точкой отсчета взять автора-персонажа, поскольку словесный хаосмос вытекает из его сугубо субъективного мировоззрения, то можно выделить как минимум две перспективы. Одной предстает рассматривание пространства в плане горизонтали, выявленное в более или менее полной мере в уже высказанных замечаниях в связи с отражением, обратной перспективой и пространственным измерением. Данные наблюдения приводят к мысли, что как ни старается расширить свой мир, размывая его всевозможные границы, Казаков по сути одновременно сужает его, посредством смещения плоскостей, проводя нить от предельной открытости, результирующей в исчезновении, к предельной закрытости, а все в целях попытки воссоединения с миром. Следовательно, в очередной раз оппозиции, навязанные аналитическим мышлением, в данном случае оппозиции открытость-закрытость, близость-дальность, разоблачаются через снятие антиномии в своеобразном синтезе полюсов, приобретаемом на пути в лоно мира.

Такому прочтению текста – в плане преодоления горизонтали – наглядно способствует также мотив дали. Рассмотрим его поближе, поскольку предстает одним из главных пространственных мотивов автора: «Определение дали: даль – это... Да что же, вы думаете, что я и в самом деле буду писать определение дали? – например: даль – это такая удаленная вещь? Нет, для этого существуют всевозможные лексиконы и словари. Я же – ничего не могу определить [...]» (Казаков, 2003: 243).

Мотив дали у Казакова зачастую является носителем ожидаемого комплекса значений, выступая в качестве того недостижимого, непроницаемого. «А еще лучше – даль: во-первых, о ней не надо думать, она всегда вдали» (Казаков, 2003: 169), пишет автор на одном месте. Однако даль все же становится значимой частью его размышлений, предметом духовной жажды персонажей, чей вопрошающий взор устремлен всегда к одному и тому же – к далекому: «Мой взгляд, улетевший далеко в небесную даль, часами не возвращался, подолгу оставляя меня в одиночестве на неподвижной скамье» (Казаков, 2003: 41).

Даль в казаковском хаосмосе нередко ночная, окутанная дымкой тумана, отсылающая к мистичности, указывающей на ее неподвластность человеческим рассуждениям. Она неустойчива в своем мелькании, неуловима в своей кажимости, постоянно ускользает от человека, улетучивается, что добавочно подчеркивается ее страхом перед прикосновениями<sup>207</sup>, ее отступлением перед персонажами.

Даль, как оказывается, совершенно неопределима, непроницаема в своей черноте<sup>208</sup>. И несмотря на то, что Казаков в данных примерах обыгрывает и пародирует определение как

<sup>207</sup> «И, действительно, никто так не боится прикосновений, как даль» (Казаков, 2003: 161).

<sup>208</sup> «– по-моему, даль состоит из одних основ.

– правильно! – из трех.

– а самая основная даль – это черная» (Казаков, 2003: 429).

«вдали – что ни даль, то заправские слухи» (Казаков, 2003: 269).

такое, отрицая его как способ познания, этим все-таки, в конкретном случае прежде всего, передается невозможность поместить даль в какие бы то ни было рамки. Не мудрено тогда, что в пространстве Казакова «даль свое имя сожгла» (Казаков, 2003: 306), то есть ее не узнать, следовательно, не понять.

Тем не менее, эта удивительная, невидимая, непрочная даль, появляющаяся внезапно, манит персонажей, вводит их в заблуждение. Она явно обладает своеобразным преимуществом, даже, властью над персонажами, не только замороженными ею, но еще от этого сильно страдающими, воспринимающими даль, в свою очередь, почти что болезнью, причем неизлечимой; неизбежным мучением, «не растворяющимся в вине».

Даль также довольно враждебна по отношению к персонажам: она свирепо распространяется; крылатая, она появляется стихийно, нахлынувши, с ветром; она ранит, несет собой холод; намеревает ослепить и заставить сжаться сердца. Именно она выбирает на кого устремить взгляд, как оказывается, выбор персонажа тут ни при чем, даль смотрит на кого-то, даль к кому-то приковывает взгляд.

Видимо данный мотив, как впрочем все в поэтике Казакова, обладает многоуровневой структурой и ярко выраженной амбивалентностью. И все же тут возникает вопрос: что в самом деле представляет собой эта казаковская даль?

Наряду с уже сказанным, непременно следует обратить внимание на еще некоторые особенности дали, весьма важные для попытки постижения ее сути. Во-первых, казаковская даль неотъемлемо связана с темой исчезновения. Такой трактовке способствуют уже отмеченные невидимость, неуловимость, кажимость дали. Затем, ее воздействие на окружающую среду, на персонажей, тоже результирующие в исчезновении: при самом намеке на даль, персонажи исчезают; улица другим концом теряется вдали; даль может показать, куда призраки исчезают, ей введома тайна четвертого измерения, или же параллельного пространства.

Во-вторых, дали присуща тишина.

В-третьих, нет одной дали у Казакова, их непонятно сколько. Даль множественна<sup>209</sup>.

В-четвертых, даль предстает точкой, соединяющей в себе начало и конец, поскольку именно в ней все начинается и все заканчивается. В связи с этим пунктом, весьма примечательны следующие слова автора: «свирепо даль распространялась на все/ проезжие углы,/ она пространством называлась на остром/ лезвии иглы» (Казаков, 2003: 374). Отсюда выходит, что даль «называется», то есть существует в качестве пространства лишь в одной точке, «на остром лезвии иглы», а это не что другое, как та самая маленькая, совершенная, непостижимая хармсовская точка, соединяющая в себе начало и конец.

Итак, если теперь помыслить мотив дали в рамках казаковской поэтики, то последует вывод, что даль является своеобразной ипостасью мира. Неопределимое, почти что призрачное «место», где спадает материальная оболочка, куда улечиваются мгновения, где кроются начало и конец, где царит тишина – это не есть другое, как мир, к которому автор стремится

---

«– нет, нет! все похоже не на любое себя. почти вся даль такова» (Казаков, 2003: 284).

<sup>209</sup> «Но вот, меня занимает вопрос: сколько всего далей?

– По-моему, их больше, чем нужно.

– Как же больше, чем нужно – когда даже на каждого человека не приходится по одной дали?

– Осенью их становится больше.

– Кого – людей?

– Нет, весен» (Казаков, 2003: 247).

своим творчеством. А говоря словами Бибхина, мир, в свою очередь, находит место именно в человеке, что явно прочитываем и у Казакова в вот таком обыгрывании мотива дали: «а мы всегда вдали, потому что даль всегда в нас» (Казаков, 2003: 273).

Оттуда множественность дали. Оттуда она внезапно становится четкой<sup>210</sup>, чистой<sup>211</sup>, ясной. Оттуда столь многочисленные, абсурдные и бессмысленные, но только на первый взгляд, примеры отождествления дали с близью: «Улыбнулся, а даль уже тут: воркует, трется возле его ботфортов и ничего не понимает по-кирасирски» (Казаков, 2003: 220); «Вдали цвет воды казался почти цветом дали. А здесь – вблизи – и даль, и вода одинаково холодны» (Казаков, 2003: 235); «А теперь час с башенных часов упорно не переходит на близлежащие дали» (Казаков, 2003: 243). Словно происходит своеобразное смещение этих двух полюсов, находящее свое отражение в овеществлении, даже антропоморфизации дали, которые развиваются и посредством других пространственных мотивов: прикосновения, окна, стены, дождя.

Присущую дали амбивалентность автор старается превзойти, отчасти и через ее тесную связь с персонажами. Иными словами, даль в казаковском хаосмосе нередко является частью портрета персонажей, чем усугубляется своего рода попытка возвращения человека к миру через уподобление, попытка взаимозаменяемости, хоть частично, хоть через глаза, которые, не случайно, если их прочитывать в качестве стержневого символа духовной жизни, «дышат далью» (Казаков, 1982б: 179).

\*

Совершенно другой перспективой в исследуемом нами хаосмосе вырисовывается, причем даже более отчетливо, своего рода пространственная вертикаль, основывающаяся на следующих мотивах: погребок, могила, кладбище; салон/ гостиная/ зала хозяйки, площадь, улица, река (набережная), подворотня, чугунный мост; стена, лестница, трехэтажный дом, башня; крыша, небо. Данные мотивы предстают своего рода микротопосами казаковского пространства, организующими его по особому порядку смещения трех сфер – подполья, земли, неба. Попытаемся проследить этот способ пространственной организации через более конкретное прочтение некоторых из них.

Мрачный из-за тусклого освещения, исходящего от всего лишь одной хмелеющей лампы, погребок предстает еще одним местом, помимо салона-гостиной хозяйки, где персонажи собираются, играют в карты, пьют вино и водку и ведут бессмысленные анти-диалоги. По мере того как вводится в текст через прием лексического повтора, этот микротопос становится, наряду с другими, стержневым в плане построения весьма фрактального сюжета казаковского текста, или скорее лучше сказать, в плане удерживания (на уровне ситуативности, или же случая) этой прозаической «руины» от окончательного разрушения.

Погребок, как впрочем можно ожидать, учитывая его первичную функцию, нередко является убежищем от враждебного ливня. Здесь то и дело толпятся неподвижные люди, сведенные до уровня одинаковых силуэт, теней, изнемогающие от отчаяния в облаке густого табачного дыма, и поэтому издающие непонятные сдавленные стоны.

Примечательно, что автор в обращении к данному микротопосу в основном делает упор на выходе персонажей из погребка, причем этот выход, в свою очередь, воспринимается в качестве своеобразного освобождения, выхода наружу, ближе к воздуху. Иными словами, хоть и

---

<sup>210</sup> «Наши мысли скрестились, поверхность смогла отразить четкую даль с сверкающими хаотично крышами» (Казаков, 2003: 53).

<sup>211</sup> «Вдали еще ничего не было: одна чистая даль» (Казаков, 2003: 371).

понимается с одной стороны убежищем, местом встречи персонажей, погребок все-таки, с другой стороны, предстает местом мучительной обстановки, из тесноты которой персонажи стараются поскорее выбраться.

Итак, погребок – это сжатое, почти что беспросветное, битком набитое людьми пространство – видимо обладает предельной амбивалентностью, навевающей отчасти мистические тона. Амбивалентность данного микротопоса зыждется именно на мотивах вина, дыма, давки, темноты, создающих опору для дальнейшего развития и так присущей казаковскому тексту условности, противоречивости. Границы здесь размываются, не позволяя ничего отличить, даже очертания самых персонажей становятся расплывчатыми. И это не мудрено, если учесть, что погребок является подземным помещением, то есть пространством, в силу своего расположения архетипически связанным с иррациональными, инфернальными, словом, потусторонними кодами. К такой трактовке напрямую отсылает болезненная обстановка, царящая в погребке, и находящая свое полное отражение в следующем описании: «Спасаясь от ливня, в погребке набилось столько народу, была такая давка, что темнота, свет тусклой лампы и табачный дым перемешались в одно густое лиловое месиво» (Казаков, 1982: 135).

Неотъемлемо связанным с мотивом погребка именно в плане принадлежности подземному, иррациональному является мотив могилы – еще один микротопос в казаковском хаосмосе, на этот раз уходящий глубже за пределы сознания и более резко порывающий с началами логики и привычного мировоззрения. Мотив могилы, правда, не столь распространен в прозаических текстах автора, однако его не следует обходить вниманием, поскольку, хоть и малочисленные, эти примеры все же могут послужить инструментом для более полного понимания пространственных отношений в целом, а также отношения автора к миру вообще.

Могила внезапно предстает своеобразным местом временного обитания персонажей; местом, куда они должны вернуться в точно определенное время, но откуда могут снова выйти: «ПЕРМЯКОВ [...] Боже, я забыл! Мне давно уже пора быть в могиле, а я все еще здесь! ... (убегает)» (Казаков, 1995: 45).

Посредством данного микротопоса Казаков наделяет своих персонажей почти что фантастической способностью выхода в потустороннее, параллельное, нам неведомое пространство, и такого же, совершенно легкого и как будто бы вполне привычного возврата из него, вследствие чего происходит частичное отождествление могилы с прогулкой, окном, улицей, и даже с домом.

- «Мое спокойствие настигает меня повсюду: то возле окон, то на улице во время прогулки, то на краю могилы» (Казаков, 2003: 75).
- «15-й гость Безумие какое-то! Хочется раскрыть зонт.  
16-й гость Или скорее засыпать могилу» (Казаков, 1982б: 63).

Наделяя мотив могилы таким смысловым полем, реализующимся в восприятии данного микротопоса, как прохода, чуть ли не портала в соседние миры, автор практически заявляет свою позицию по отношению к идее конца, отрицая его. Другими словами, смерти нет, пишет Казаков, есть только переход из одного в другое пространство многомерного мира. Этим как раз оправдывается призрачность, бледность его персонажей, по сути, мертвецов: «Мне кажется, что призраки, именно они, главные обитатели земли. А мы едим и пьем, и следовательно, не существуем» (Казаков, 2003: 101); «ЭВЕЛИНА Какой у вас страшный взгляд! И брови, и лоб, и небо... Где мы? И почему где мы? ПЕРМЯКОВ Мы между жизнью и жизнью. Вот почему» (Казаков, 1995: 154).

Мотив могилы дальше связан с карточной игрой, поскольку сама могила на одном месте уподобляется игральной карте:

- «1-Й ПРИЗРАК Я долго паузу любил.
- 2-Й ПРИЗРАК колено веером ухлопал.
- 3-Й ПРИЗРАК не стало крапленых могил» (Казаков, 2003: 292).

Данное уподобление совершается в рамках тщательной подборки к существительному «могила» прилагательного «крапленный», употребляющегося только в контексте карточных игр, и при этом явно носящего отрицательный характер, поскольку «крапленые карты» используются шулерами в целях обмана. Следовательно, Казаков в данном случае оппозицию жизнь-смерть, то есть своего рода существование на пороге, выявленное в мотиве могилы и через него, уподобляет одной крапленой карте, а такое отождествление, в свою очередь, находит себе оправдание и на других пластах текста.

Однако что тогда из сказанного следует? Кого или что старается обмануть Казаков данным микротопосом? По сути дела, никого, поскольку крапленых могил «не стало», то есть больше нет даже возможности обмануть, возможно, потому что больше нет знаний о смерти, позволяющих быть на шаг впереди, что вполне вписывается в меланхолично-ностальгическую поэтику Казакова, обращенную к прошлому. Значит ли это, что так же нет возможности перейти в соседний мир? Вернемся еще раз к погребку.

Пониманию мотива погребка в высказанном ключе дополнительно способствует как раз мотив карточной игры, являющийся стержневым в изображении данного микротопоса, поскольку в качестве его завсегдатаев выступают именно игроки, чья безумная игра, по свидетельству автора, продолжается целыми ночами. И если осмелимся дальше помыслить напрашивающиеся отношения, придется отметить, что погребок посредственно приводится в связь с темой судьбы, и вообще, с темой азартных игр, столь заступленных в русской литературе. Здесь не буду впускаться в обзор этой и так уже неоднократно тщательно расследованной темы, но тем не менее, скажу пару слов об ее отражении в поэтике Казакова.

\*

- «Готовились к игре, рассаживались, хмурились и смотрели» (Казаков, 2003: 107).
- «Но игра только еще начиналась, и лица карт только еще начинали бледнеть» (Казаков, 2003: 215).
- «Между тем, игра начиналась и гости рассаживались в боевом порядке» (Казаков, 2003: 232).
- «призраки уже оказались возле стола и игра, готовая было навсегда прерваться, возобновилась – почти навсегда» (Казаков, 2003: 436).
- «Сдвинутые в беспорядке карты и деньги, бледные лица игроков, исчезнувшие за тонкими бескровными улыбками, тяжелый сдвинутый край стола» (Казаков, 1982: 29).
- «Карты, тяжелый угол стола, изломанные углы локтей, бледные лица – все это, не исчезая, грозило возникнуть вновь, но с еще большей отчетливостью, неумолимо» (Казаков, 1982: 38).

Карточная игра предстает в тексте Казакова совершенно привычной ситуацией, то и дело повторяющейся и таким образом перенимающей на себя функцию связующей сюжетной нити. Безумная, всеночная игра проходит чаще всего в салоне-гостиной хозяйки, или же в погребке, и в ней участвуют многочисленные персонажи, составляя своеобразный фон обстановки в целом. Безликих персонажей, принимающих участие в игре, автор преимущественно так и именует, «игроками», но нередко усматриваем и обращение автора к стержневому для его поэтики началу метаморфоза, находящего свое отражение в трансформации гостей, призраков в игроков, что дальше имплицитно подразумевает возможность отождествления этих трех групп персонажей:



- «Игрок, гость, призрак – вот три последовательно сменяющиеся ремесла, и каждое из них почти имя» (Казаков, 1982: 13).
- «Гости, становясь игроками, медленно теряли свои прежние очертания (Казаков, 1982б: 51).
- «Лица гостей, став лицами игроков, не изменились и не остались прежними» (Казаков, 1982: 88).

Легко узнаваемые по своему ночному прошлому, предельно бледные, неподвижные, скованные, словом, исчезающие, казаковские игроки очевидно принадлежат к другим сферам существования. В тексте неоднократно подчеркивается их призрачность, способность неожиданно возникать, их причастность к молчанию, или же общению через переглядывание, что одно и то же. Всегда в черной, темной одежде, эти «выходцы с того галантного света» (Казаков, 2012: 39) сохраняют свое могильное спокойствие и мертвенную скованность, причем не только движений, но даже глаз: «Игроки оглянулись, чтобы невидящим взором окинуть невидимую паузу, сумрак и лицо женщины» (Казаков, 2003: 213). Однако этому «невидящему взору», судя по словам автора, ничто не ускользнет, а также их всегда присутствующим рядом теням, еще более бессонным и ночным.

Изображение игроков, как персонажей, принадлежавших потустороннему, как вестников inferнального мира бесспорно связано с определенным восприятием темы карточной игры, затрагиванием которой Казаков вторит своим учителям, в первую очередь А.С. Пушкину, М.Ю. Лермонтову, Ф.М. Достоевскому.

Итак, зачем вообще Казакову понадобилось вводить в текст тему карточной игры, и персонажей-игроков? Посредством сразу бросающегося в глаза диалога с предшественниками, то есть с русской литературной традицией, в обыгрывании данной темы Казаков в самом деле продолжает развитие одного из ключевых вопросов своей поэтики – вопроса случая, на котором карточная игра, как впрочем все азартные игры, собственно и коренится. Вторжение случая в жизнь можно трактовать двояко: с одной стороны, как деструкцию, хаос, ведущие к неумолимому распаду мира, и далее к выявлению абсурда существования в таком фрактальном мире, тем самым порождая отождествление игроков и карточной игры – как оказывается, своего рода ипостасий случая – с inferнальными силами. Не мудрено тогда, что «один из игроков вдруг выронил из рук лицо. Оно бледным пятном беспомощно повисло в воздухе. Остальные на него взглянули и холодно вернулись к своему спокойствию» (Казаков, 1982: 41). Отнюдь не мудрено, поскольку перед нами в малевичевских штрихах вырисовывается картина внезапного распада отчаявшегося человека, смывания его лица-лика-личности, ощутившей всю трагедию своего блеклого, абсурдного и беспомощного существования в отчужденном и суровом мире<sup>212</sup>.

Тем не менее, казаковский текст позволяет рассматривать выделенный эпизод и из совершенно противоположного угла. Обратим все-таки внимание на пару существенных деталей: выроненное лицо во-первых «беспомощно повисло в воздухе» (курсив мой. – В.Ш.), и во-вторых, оно повисло не просто так, а как раз «бледным пятном» (курсив мой. – В.Ш.). Выбором именно этих мотивов для описания типично хармсовского случая, Казаков напрямую обращается к хармсовской псевдофилософской трактовке круга, а еще конкретнее, шара («повисло в воздухе»), как совершенства, уходящей корнями в учения Парменида и Эмпедокла: «Шар — воплощение наиболее совершенной геометрической фигуры, ее труднее всего разделить на составляющие части и связать с другими фигурами. Шар в этом смысле —

<sup>212</sup> Ср. еще один пример того же уровня и значения, подтверждающий данное прочтение: «3-Й ГОСТЬ Воспоминание № 1971: пока он безнадежно хмурил свои темные мысли, ее лицо то гордо падало на залитый вином стол, то еще более гордо плавало в дымном воздухе, представляя собой бледное расплывчатое пятно с двумя черными провалами ужаса, наполненного слезами» (Казаков, 2003: 47).

автономный предмет, “мир”. [...] Шар, круг до такой степени самодостаточны, их смыслы настолько свернуты внутрь их самих, что о них как бы нечего говорить, достаточно просто повторять: шар, шар, шар» (Ямпольский, 1998: 197). Преемственность в конкретном случае усугубляется и словно дополнительно подчеркивается, употреблением прилагательного «бледный», отсылающего, наряду с явным намеком на шаровидность потерявшегося лица, к опять-таки хармсовской теме исчезновения при достижении собственной целостности, то есть совершенства, которое авторам видится в воссоединении с собой-миром: «Исчезновение человека может описываться как его превращение в шар, то есть в чистую умозрительность, в “предмет”, так сказать, погружение в себя самого» (Ямпольский, 1998: 207).

Оттуда, с другой же стороны, данное событие – вторжение случая, то есть того неожиданного, внезапного, немотивированного – можно одновременно воспринимать не чем иным, как попыткой остранения, попыткой вернуть эту обыденную мертвую жизнь к жизни как таковой, деавтоматизировать ее. Следовательно, деструктивную силу случая можно интерпретировать в качестве знаменателя деконструкции – разрушения ради сотворения. Стало быть, это не только infernalная сила, не энтропия, а наоборот жизнотворящая энергия, побуждающая к зарождению нового мира – sui generis рождение в смерти. Именно поэтому 3-Й ГОСТЬ в одном месте четко отмечает, что «игра – это отличительный признак существования» (Казаков, 2003: 108).

Иными словами, случай – допущенный через столь востребованную тему карточной игры – это та самая точка, в которой все застывает, цисфинитум, та самая маленькая все улетучивающаяся частица настоящего времени, понимаемая в качестве выхода в докосмогеническое, которое не есть другое, как стимул к сотворению нового мира. Не мудрено тогда, что восприятие Казакова, основывающееся на начале обратности, внезапно позволяет игре влиять на время, в итоге на солнечную систему: «Наконец, игра подходит к концу. От этого свет окон становится утренним, белым» (Казаков, 2003: 190). Становится более понятной и столь явная причастность игроков к трансцендентальному, к соседним мирам, постоянно подчеркиваемая в тексте через характеристику персонажей, через выявление их пребывания «на пороге»: их присутствие связано с ночью, причем бессонной; они то и дело цепенеют, отдают холодом; они как будто существуют в некотором бреду, поскольку неоднократно особо отмечается, что игроки подняли головы и очнулись от игры, как от сна. «Он? Игрок от головы до звезд» (Казаков, 1982: 81).

Примечательно, что подобное толкование темы азартных игр находим и у Лотмана: «один и тот же механизм — механизм азартной игры — может описывать и кошмарный мир бытового абсурда, и эсхатологическое разрушение этого мира, за чем следует чудесное творение “новой земли и нового неба”» (Лотман, электронный ресурс). И в итоге, ссылаясь на Достоевского и иллюстрируя свои мысли его романом «Игрок», Лотман воспринимает человеческую жажду азартных игр, необходимость риска, чего-то внезапного, неконтролируемого, по сути, жажду случая, обращенностью к чуду<sup>213</sup>, как единственному возможному спасению.

Отчаявшиеся персонажи Казакова существуют в непрерывном ожидании, на первый взгляд, непонятно чего. Но это как раз есть ожидание спасения, жажда чуда – неведомого, непонятного, внечеловеческого, и тем самым непредставимого, остающегося в сфере молчания

---

<sup>213</sup> «А чудо по самой своей природе в ряду предшествующих ему событий должно представлять как полностью немотивированное и в перспективе естественных связей — случайное» (Лотман, электронный ресурс).

– которое и Казакову, вслед за Достоевским видится «в немотивированном и внезапном перерождении мира<sup>214</sup>» (Лотман, электронный ресурс).

Следовательно, «лотмановская» трактовка вполне подобает прочтению казаковского текста. Для Казакова игра в карты является не просто забавой, не игрой коммерческой, с другими, а наоборот, игрой со своей дружостью, со своей собственной судьбой в лице случая, а все с целью *вдруг* отыскать выход, освободиться, прорваться во тьму бессознательного, кроющую потенциал к сотворению новых миров. Данный опыт освобождения причастен сфере чуда, поскольку лишь оно является одноуровневой полюсной точкой абсурда порождающего бунт против бессильного рации, как единственный способ существования осиротевшего человека. Иначе говоря, разрешение абсурда в силу своей природы возможно лишь по ту сторону, за гранью человеческого опыта, основывающегося преимущественно на рациональном восприятии.

\*

Выйдя из погребка, или же из могилы, мы вместе с кем-то из персонажей окажемся на улице – одном из важнейших микротопосов в открытом пространстве Казакова. Тихая, старинная, в основном ночная улица зачастую воспринимается автором в качестве места, где можно достичь своего рода облегчение от мыслей, чувств, от себя. Другими словами, мотив улицы, неотъемлемо связанный со столь значимым для Казакова мотивом прогулки, предстает убежищем, где можно «выпрямить кривизну мыслей» (Казаков, 2003: 207). На улице, как оказывается, можно «если не убежать, то тогда хотя бы уйти от странных чувств» (Казаков, 1982: 136), преследующих персонажа. Оттуда столь стремительное передвижение Истленьева по улицам в поисках на первый взгляд непонятно чего в романе «Ошибка живых». Оттуда один из персонажей безумно бросается в улицы и мчится в них до изнеможения, до упаду. И видимо не случайно автор отмечает, что персонаж сам себя выводит на улицу: в этом своеобразном раздвоении словно чувствуется предвкушение благотворного воздействия улицы на человека.

«Я оказываюсь на одной из улиц...», «Я иду по улице...», «Я выхожу на улицу...» примеры многочисленны, и дополнительно свидетельствуют об особой привязанности персонажа к данному микротопосу. Однако рассмотрим поближе этот мотив, обладающий среди персонажей столь большой ценностью, что несомненно, поскольку на вопрос о том, что выбрал бы из всего на свете, персонаж Казакова сразу отвечает: «– Я уже выбрал – вот эту улицу» (Казаков, 2012: 71).

А «эта улица» чаще всего безлюдна и пустынна – вот два постоянных эпитета данного микротопоса, напрямую отсылающие в итоге к теме одиночества. Такой трактовке способствует также причастность пустынной улицы к описанию отсутствия возлюбленной: «Вот описание ее отсутствия: ветер, несколько каменных двухэтажных домов и улица, заканчивающаяся холодными сумерками и боем часов на башне» (Казаков, 2012: 19).

Вымершие улицы, на которых можно увидеть лишь одни булыжники, где можно слышать стук собственных шагов, пока даже смеху становится жутко, словно отражают и усугубляют внутреннюю опустошенность и отчужденность персонажа. Происходит своеобразное узнавание, и последующее отождествление, результирующее в олицетворении улицы, ее антропоморфизации. Улица в искривленном мире Казакова оживает, вторя стремительным движениям персонажей, и не мудрено, что, хоть и внезапно, именно факт ее каменной неподвижности отмечается, как что-то странное, небывалое. Улица, «гремя

---

<sup>214</sup> Разве тайна смерти-рождения, предполагаемая идеей перерождения мира, не есть чудо?

названием» и «со свистом» пронесится мимо, улетает, наползает, и даже ждет появления одного из персонажей.

Отсюда легко проследить развертывание мотива улицы в условном казаковском хаосмосе, посредством его погружения в более шаткие, допустим, фантастические, из угла обыденного мировоззрения, ситуации. Персонаж, к примеру, не выносит по сути оксюморонную прямизну узких и кривых старинных улиц. Затем, прежде чем свернуть вправо, улица свернула круто. На одном месте даже ставится вопрос об отношении улиц к собственным названиям.

Итак, улица видимо выходит в соседнее, нам недоступное пространство, внезапно улетучиваясь, исчезая в закружившейся мгле<sup>215</sup>, «упираясь одним концом в ночь, а другим теряясь вдали» (Казаков, 1995: 108), обладая какой-то непонятной силой, влекущей персонажа вглубь<sup>216</sup>. О потенциальном прорыве в бессознательное, в четвертое измерение именно через данный мотив, свидетельствует также его двусторонняя природа: как оказывается, улица одновременно может быть и ночной, и дневной, то есть белой и черной, при чем не только в зависимости от светотени.

Не лишне отметить, что данный микропос связан также с темой страха, порождаемого именно этой мистической силой, которой персонаж покорно передается, а еще событиями, основывающимися на агрессивном начале, в которых улица принимает участие. Это, в первую очередь, охота часовых стрелок, а также метафорическое возведение лабиринта из нескольких незнакомых улиц<sup>217</sup>.

Мотив улицы сказанным не исчерпывается, поскольку в тексте встречается смежный мотив мостовой, чаще всего булыжной, в качестве его ипостаси. Очевидная языковая трансформация не беззначительна, поскольку именно этот сдвиг в назывании отмечает наличие других семантических пластов в последнем мотиве. Словосочетание булыжная мостовая так же, как впрочем и природа вида улицы, который именуется, обладает оттенком архаичности, отдает прошлым временем, что подчеркивается и в словах автора о редкостности таких улиц в тогдашней Москве. Каким образом это вообще связано с поэтикой автора?

Пустынные каменные мостовые, столь излюбленные автором, хоть и мертвые, с одной стороны, с другой же бесспорно антропоморфизированы, поскольку обладают способностями стремительно передвигаться, бежать «с грохотом в сторону набережной» (Казаков, 2003: 14), узнавать человека по шагам, могут прислушиваться, думать. Эти неопределимые блестящие, мерцающие, зачастую черные, позволю себе это слово, «существа», по сравнению с мотивом улицы, все-таки уходят на шаг дальше в бессознательное, будучи более тесно связанными с небесной сферой по принципу отражения: «Высота неба опиралась прямо о мостовую» (Казаков, 1982: 38), пишет Казаков. И далее: «Чем выше поднималось ночное небо, тем головокружительнее казалась мостовая под моими ногами» (Казаков, 2003: 81). В этом плане, не случайно, что Казаков неоднократно отмечает особую связь мостовой со звездами: что «булыжная мостовая, выщерблена углами звезд» (Казаков, 1995: 186); что каждому булыжнику откликалась своя звезда; что булыжная мостовая может быть и беззвездной. Не случайно

---

<sup>215</sup> «Улицы улетали, без названий и номеров, и исчезали и проваливались в закружившейся мгле под хохот и вой черного водосточного безумия труб» (Казаков, 1995: 83).

<sup>216</sup> «Какая-то сила влекла вглубь улиц Эвелину и Пермякова. Другая сила преграждала дорогу...» (Казаков, 1995: 153).

<sup>217</sup> «На пустынных грозových улицах была устроена охота сверкающих часовых стрелок за числами на лицах бегущих прохожих» (Казаков, 2003: 18); «Несколько незнакомых улиц образовали лабиринт, выбраться из которого не было никакой возможности» (Казаков, 1995: 56).

тишина именно к мостовой пригибалась. Сверкая, отражая, мостовая явно уподобляется немому, чаще всего ночному, небу, вследствие чего утверждение, что наступать подошвами на мостовую считается безумным, становится менее абсурдным.

Итак, с одной стороны, мостовая тесно связана с небесной сферой, практически уподобляясь ей. Однако с другой, автор, отмечая, что «на мостовую опускался загробный свет» (Казаков, 1982: 34), или же что неподвижная тень лежит на бульжной мостовой, явно отсылает к потустороннему, замогильному, все-таки в сознании человека закрепленному за подземную сферу. Значит ли это, что Казаков данным микротопосом посредственно соединяет все три сферы?

Отойдем теперь немножко назад, чтобы расширить поле зрения. Мотив мостовой видимо в большей мере причастен к бессознательному, словом, к миру, чем мотив улицы. Возможно, туда уходит корнями решение Казакова разделить по сути один и тот же микротопос на две ипостаси, при этом наделяя именно ту с устаревшим названием большей близостью к миру, чем в очередной раз отсылает к прошлому, в том числе к идее забытого опыта мира, к которому следует вернуться.

\*

Находясь на улице, или же на мостовой, персонаж в казаковском тексте нередко бежит отсюда в каменную темную подворотню, испытывая невероятный страх перед прикосновением дождя, и тем самым воспринимая подворотню укрытием: «Едва-едва успевали задышающиеся люди вбегать в подворотни, спасая мокрые лица от страшных прикосновений» (Казаков, 2003: 18)

Тем не менее, это убежище, вполне в казаковском ключе, не лишено противоположного полюса, поскольку воспринимается персонажем отчасти и как место мучительной обстановки, тоже вызывающее страх, дрожание: «Своды подворотни темнели над нами, словно каменное одеяло. Какой странный образ!» (Казаков, 1982: 157); «Я отыскиваю незнакомую подворотню, я узнал ее по черным кирпичным сводам, по моей дрожи, по холоду и темноте» (Казаков, 1995: 89).

Называя его – отчасти на уровне антропоморфизации – «черным зияющим ртом холода» (Казаков, 1982: 37), затем «самым болезненным местом темноты, вызывающим странные чувства» (Казаков, 2003: 50), местом «подозрительным, таинственным и даже зловещим» (Казаков, 1982: 196), автор наделяет этот микротопос мистическими, иррациональными качествами, находящими свое полное отражение в способности персонажа исчезнуть, находясь в данном месте: «Стоя поздними вечерами в этих каменных подворотнях, он становился невидимым, и это давало ему преимущество над остальной, якобы видимой частью жизни» (Казаков, 1982: 197). Следовательно, будучи связан с темой исчезновения, страха, с мотивами темноты, холода, неподвижности, мотив подворотни вполне вписывается в хаосмос Казакова, представляя очередной пороговой точкой пространства, вещающей о потустороннем, о шаткости, а иногда даже об абсолютной размытости любых границ, в том числе тех, якобы разделяющих соседние миры.

Продолжая дальше мыслить данный микротопос, обладающий по сути дела некой нездешней притягательной силой, не трудно усмотреть синтетическую функцию и по отношению к сферам, от подземной до небесной. «Голубые вспышки молний чередовались с черными зияющими провалами подворотен» (Казаков, 2012: 14), пишет Казаков, и тем самым

через мотив подворотни, представленный по контрасту с мотивом молнии, совмещает сферы – (под)земную и небесную.

\*

Кроме как в подворотне, казаковский персонаж еще может, наоборот, оказаться в совершенно открытой точке внешнего пространства – на площади, на набережной или на мосту.

Из названных микротопосов площадь менее всего востребована в тексте, поскольку предполагает широкое, каменное, пустынное пространство, пугающее своей неподвластностью. Именно такая природа площади диктует ее тесную связь с толпой, стремящейся столь открытое, зияющее пространство заполнить собой: «Грозная пустота площади заполнялась толпами, привлеченными сюда концом дня» (Казаков, 2003: 11); «4-Й ИГРОК какая с площади волна! толпа вся звуками окрашена, отвагой пронизана» (Казаков, 2003: 270). В противовес отношению толпы к этому микротопосу, персонаж Казакова, сугубо отчужденный, воспринимает его отрицательно, на этой пространственной точке не задерживается, лишь пересекает ее, или же проходит мимо.

Площадь, далее, связана с сумраком, с концом дня, а также с забыванием (пустота опустошает?), дополнительно усугубляющими чувство бессилия человека перед ровным необъятным пространством. В попытку преодолеть чувство бессилия уходит корнями и своего рода фрагментация площади, результирующая в упоре на ее углы: «Казалось, сами окна распространяли этот утренний, холодный вид: сумрак, площадь с ее то прошлыми, то будущими углами, небо, морозящую резь» (Казаков, 2003: 246); «Полночь, угол площади, угол света» (Казаков, 2003: 240).

Примечательно еще, что Казаков данный микротопос, наряду с набережной и мостом, определяет, как каменный, то есть мертвый, неподвижный, при этом подвергая его своеобразному процессу оживания<sup>218</sup>, одухотворения через творчество, в чем слышны, хоть и далекие, отголоски древнегреческого мифа о Пигмалионе: «Вчера камень, сегодня проза – вот участь многих мостов, набережных и площадей» (Казаков, 1982: 163).

\*

Набережная своей безлюдностью, каменностью, окутанностью тишиной вполне вписывается в казаковское пространство, обладающее, как уже можно сделать вывод из описания других микротопосов, такими же особенностями. Она фигурирует в тексте в качестве одного из стержневых локусов для размышлений, для ведения антидиалогов, при чем не только с собой, но также с Ней, в столь излюбленных автором прогулках. Каждая встреча, каждая, чаще всего вечерняя, прогулка у набережной, нередко в сопровождении ветра, его ледяных порывов, надолго запоминается, «пока не унесет течением» (Казаков, 1982б: 165). Навсегда?

«Больше всего я любил набережные и мосты» (Казаков, 2003: 27), пишет Казаков в одном месте. А в другом: «Та сторона набережной тяжело навалилась мне на край мысли» (Казаков, 1982: 52); «Он четко прошел вдоль набережной, ни разу не встретив ни сомнений, ни мыслей» (Казаков, 2003: 52). Видимо, и в этот раз автор остается последовательным в плане начал условности и амбивалентности. Несмотря на всю любовь к данному микротопосу, он все же является источником некоего, скорее всего, экзистенциального страха, своеобразного

---

<sup>218</sup> При таком прочтении следует иметь в виду отождествление Казаковым прозы, а также самого творческого процесса с жизнью: «Проза, ты живешь, дышишь, я чувствую твою прохладную девичью грудь» (Казаков, 2003: 117).

мучения, вызываемого по сути размышлениями и сомнениями, столь присущими персонажу, столь занимающими его, что он воспринимает их живыми, воплощенными, передавая такое свое отношение и на языковом плане: употребляя соответствующие имена существительные в родительном падеже, обозначающем одушевленность.

Тем не менее, и набережная, в свою очередь, трансформируется по принципу антропоморфизации, выдавая свой страх устремленностью тревожного взгляда к небесам: «Набережные взирали тревожно на небо, а небо тревожно взидало выше» (Казаков, 1995: 16). На этом связь с небом не исчерпывается, поскольку набережная еще раз предстает связью с небесами, словно пророком реки, вещающим, в обратной перспективе, о реке небесам, и тем самым участвуя в переплетении сфер: «Набережные посылали небу стоны воды и ровное гуденье мостов» (Казаков, 2003: 14).

\*

Мосты, являющиеся по словам автора «чугуном, охлажденным водой» (Казаков, 2003: 160), входят в ряд микротопосов, очерчивающих пространство в тексте Казакова. Их безусловно главной особенностью предстает принадлежность стихии чугуна, в общем присущей данному хаосмосу, и постоянно подчеркивающейся в прозе. Чугунность мостов отсылает к их неподвластности, к своеобразной силе, которой они обладают в пространственных отношениях. Именно туда уходит корнями столь явная враждебность мостов. Они замедляют движения реки<sup>219</sup>, стальные, неподвижные, суровые, они взламывают паузы, «поют ночь чугуном» (Казаков, 2003: 111), «венчают плот, бегущий по плечам огней» (Казаков, 2003: 207), они ранят реку, чернея, даже небо сгибается перед ними.

Восприятие мостов в данном ключе передается еще одним способом, а именно, через ощущения, испытываемые персонажем в момент восхождения на этот микротопос. Не только «странные чувства поджидают» персонажа на мосту, но также четко выделяется чувство спокойствия, переливающееся в своего рода гордость, вызванную ощущением победимости, восприятием себя победителем, а пространство побежденным, и при этом, свое «неслыханное поражение» явно осознающим, и «словно [его] торжествующим»: «Когда я взошел на мост, там меня поджидало странное чувство: все было побеждено и, сверкающее, лежало у моих ног, словно торжествуя свое неслыханное поражение» (Казаков, 2003: 81).

На этом месте осмелюсь высказать мысль, правда, не находящую четкое подтверждение в самом тексте, и возникшую на чисто ассоциативном уровне на основании базовой функции моста в человеческом пространстве. А именно, что такое изображение данного микротопоса можно считать отражением человеческой власти над пространством, в котором он обитает. Возможно, это гордость человека, своими руками соединившего природой несоединимое – берега реки, при этом позволившее ему парить между сферами, между землей/рекой и небом, соединяя их лишь в себе, вторящем, по большей части, принципу вертикали.

Последней идее, восходящей к изначальной мысли о вертикальной организации пространства, неслучайно результирующей у Казакова в хаотическом смещении сфер, способствует связь мостов с небом и рекой, на которую автор особо усердно обращает внимание:

---

<sup>219</sup> «Медленное движение реки к пробуждению оттягивалось и замедлялось мостами, как последними сновидениями» (Казаков, 2003: 55).

«С мостов, в сущности, хорошо смотреть не в воду, а в небо. Потому что оно становится тогда не то что небеснее, а просто проще – из-за близкого соседства воды. А на воду лучше смотреть с неба – не сходя при этом с моста» (Казаков, 2003: 379).

Хотя данному микротопосу явно присуще активное начало, в его прослеживании в тексте усматривается доля некоторого бессилия, бледности, словом, хрупкости. На одном месте подчеркивается дрожание мостов от холода. Затем, такому прочтению способствуют также отождествление мостов с воздухом, с полосой неба (возможно, отчасти, по принципу отражения?) описывание посредством эпитетов призрачный, прозрачный, невидимый.

Если учесть еще постоянную принадлежность, и даже отождествление с ночью, окутанность туманом, мерцание, а также своеобразный синкретизм, проявляющийся на уровне смещения чувствительных восприятий – зрительных и слуховых: «очертания мостов сливались с тишиной ночи» (Казаков, 2003: 114), и если все перечисленное читать в ключе сказанного о казаковской поэтике, мосты бесспорно можно считать очередным микротопосом «на пороге», то есть подтверждением переходимости шаткого казаковского пространства в соседний мир.

Об этом дополнительно свидетельствует уподобление мостов сновидениям, а также ряд признаков антропоморфизации мостов: обезумевшие, они кричат чугуном, пылают, размахивают. Затем, их своеобразное оживание, выявленное в превращении в прозу, характерное и для набережной.

\*

Мосты, хоть и являются у Казакова своеобразной точкой совмещения сфер по вертикали, все-таки в сознании человека выступают преимущественно, как горизонтальные топосы. Более вертикальным по своей природе, однако обладающим той же функцией в абсурдном тексте, другими словами, возвышающимся между сферами, и заодно их соединяющим, или хотя бы стремящимся их соединить, предстает каменный трехэтажный дом.

- «Несколько в стороне от парка и будущей в нем осени стоял старинный каменный дом. Его четыре или три этажа смотрели своими высокими узкими окнами на север, на запад, на юг и на другие стороны света» (Казаков, 2003: 37).
- Это был каменный трехэтажный дом с высокой крышей, с широкой лестницей, с древними, почти не каменными ступенями (Казаков, 2003: 378).
- Это был дом каменный, в два этажа, железная крыша и небо. А вокруг стояло черное зимнее дерево, полуразрушенная ограда, да ветер, стремительный и холодный до белизны (Казаков, 1982: 41).
- Он (этот номер) висел на стене каменного трехэтажного дома (Казаков, 1995: 26).
- Они исчезли в каком-то доме – мрачное строение, каменно-этажное (Казаков, 1995: 175).
- Этот каменный дом поразил Истленьева своими тремя мрачными этажами (Казаков, 1995: 176).

Несмотря на то, что встречаются в нескольких отдельных произведениях, данные описания видимо совпадают, изображая один и тот же дом. Каменный трехэтажный, окутанный тьмой, со старинной оградой и ветхой каменной лестницей с чугунными перилами, по сути дела этот мистический дом предстает объектом непонятных поисков персонажа, или даже можно сказать целью паломничества, поскольку далее рассматривая данный микротопос легко подходим к выводу, что на третьем этаже дома, куда постоянно поднимается персонаж, живет его возлюбленная, Она же хозяйка, и проходят встречи в ее салоне. Целая ситуация, выстраивающаяся вокруг данного микротопоса и неоднократно повторяющаяся – поиски (иногда стремительные) дома по номеру, описание дома снаружи, редко и изнутри, подъем по ветхой крутой лестнице на третий этаж, встреча с хозяйкой – представляют собой не только



одно из центральных локусов в пространстве Казакова, но также важное звено в цепи лексических повторов ситуаций, удерживающих этот сугубо фрактальный текст от окончательного распада.

Своеобразному мистицизму дома способствует в большой мере восприятие самого персонажа, подчеркивающего свою необъяснимую зависимость от этого дома, своего рода подвластность:

- «Справа и слева стояли такие же дома, но этот из них выделялся чем-то, был странным неизвестно почему. Пропорции окон и стен? Годов и молчания? Не знаю. Я стоял в каком-то оцепенении, и если бы меня в это время спросили о чем-нибудь, то я не смог бы сказать даже: "Что?"» (Казаков, 1995: 26).
- «Я уже говорил, что этот дом обладал надо мной какой-то необъяснимой таинственной властью. Стоило мне только взглянуть на его железную остроконечную крышу, как такое же остроконечное чувство неизбежно пронзало мне душу» (Казаков, 2003: 41).

Персонаж весьма часто чуть ли не очарован, в любом случае поражен домом, его суровостью, и, наблюдая из угла своей собственной неподвижности, его движением: «Каменные дома проносились мимо холодного ветра и осени» (Казаков, 1995: 39); «Мимо моих остановившихся мыслей тяжело проследовали каменные ряды домов, дома медленно проплывали мимо ее неподвижных глаз» (Казаков, 2003: 64).

Однако примечательно, что автор все же неоднократно особо подчеркивает окаменелость и неподвижность каменных домов, по контрасту с движением людей, словно это что-то необыкновенное: «Все окаменело: даже стены домов и улиц» (Казаков, 1982: 37), «Мимо меня стояли дома, проходили люди» (Казаков, 1995: 110). Изначальный абсурд данных замечаний разрешается именно в обратной перспективе. Не следует забывать, что в хаосмосе Казакова царит обратность, то есть в данном случае неподвижность и окаменелость каменных домов как раз являются уходом от привычного восприятия, данного по сути в отражении с рациональным обыденным мировосприятием.

На сказанном микротопос дома отнюдь не исчерпывается. Мало того, что отдает мистической силой притяжения над персонажем, дом еще является убежищем для мгновений, его стены предстают сверхчувствительными, обладающими способностью то чутко грядущую грозу, то перенимать чувства персонажей. Каменный дом, застеленный пеленой тайны, видимо, прекрасно вписывается в многоуровневое пространство Казакова, основывающееся на принципе сосуществования параллельных миров. Изображение данного микротопоса столь тесно связано с ночью, что над рядами домов простирались ряды ничему не принадлежащих мерцаний, поскольку автор видимо таким образом подчеркивает невозможность постичь данный мотив, и шире – пространство его хаосмоса, рациональным путем.

Обходя стороной уже ожидаемые и легко узнаваемые элементы антропоморфизации, восходящие далее к теме одухотворения предметного мира, все же нужно особо отметить еще одну линию развития данного мотива. Именно этот трехэтажный каменный дом оказывается неотъемлемо связанным с вопросом об идентичности, самобытности, с поисками или же потерей автором-персонажем себя. Постараемся поближе рассмотреть данное утверждение.

«Я люблю стены домов: их любовь так шероховата и каменна. Они легко несут мою тень, словно это не тень, и словно это не я» (Казаков, 1982: 15), пишет Казаков. И в другом месте: «Дом на Большой Ордынке, каменные ступени, полутемные высокие окна – меня здесь осталось больше, чем в самом себе» (Казаков, 2003: 144).

В первом случае часть дома, его стены, воспринимаются как убежище, как то, что приносит облегчение, легкость, чем Казаков отчасти обращается к традиционной символике дома, «ибо дом — это наш уголок мира. Как часто говорят, это наш первомир. Дом — поистине космос, космос в полном смысле слова. [...] дом — пристанище мечты, дом — убежище мечтателя, дом позволяет нам грезить в мире и покое» (Башляр, 2004: 26–27). Казаковский персонаж в тяжести, грубости, холоде каменной стены дома узнает самого себя, и здесь как будто происходит своего рода перенос внутренней тяжести персонажа на объект, если угодно, словно наблюдаем за материализацией духовной тяжести в каменную стену, одновременно собой поощряющей раздвоение персонажа – он же свою тень уже не узнает. Примечательно еще особое, опять-таки для Казакова характерное, обыгрывание мотива тени по принципу обратности. Тень, как оказывается, должна быть тяжелой, поскольку является пороговым изображением внутреннего состояния человека, а оно у Казакова поглощено отчаянием, тоской, отчуждением, другими словами, тяжестью чувства абсурда.

В другом примере встречаемся с конкретным домом, расположенным на конкретной улице, и столь значимым персонажу, что о нем говорит, как о части себя, при чем большей части, чем имплицитно своего рода потеря себя самого, своей собственной целостности. Следовательно, и в этот раз можно говорить об отголосках темы раздвоения, о поисках идентичности, или скорее, об изображении ее утери, исходя из прочтения микротопоса дома в контексте лишь слегка и попутно намеченной темы любви.

Итак, расточение самого себя в данном случае тесно связано с темой эроса, развивающейся через образ Ее, попеременно трансформирующейся в хозяйку, гостью, или же невесту, словом, через возлюбленную персонажа, отношения с ней, разговоры, встречи, по большей части происходящие как раз в доме, мистически овладевающим памятью персонажа, то есть персонажем, поглощенным и в определенном смысле даже опустошенным событиями прошлого, произошедшими, если еще сузить пространство, в салоне-гостиной многоликой хозяйки.

\*

А если осмелимся подойти еще на шаг ближе к картине Казакова и войти не только в трехэтажный каменный дом, а как раз в салон-гостиную-залу пресловутой хозяйки – центральный микротопос казаковского мира – сразу поймем, что все гости уже собрались, и что персонаж то и дело опаздывает оставить себя.

О данном микротопосе нами уже было сказано в начале раздела о пространстве. Тем не менее, обратимся к этому мотиву еще раз. Наряду с зеркалами и окнами, как весьма важными составляющими залы, следует подчеркнуть ее старинность, оживленность и многолюдность, то есть вечную заполненность гостями. В гостиной преобладают то сумрак и тишина, то звуки, свет лучей, лампы, или же свет в черном обрамлении летящей ночи. Это огромное помещение, как неоднократно отмечает автор, просторное и глубокое, в котором свое место находят почти все персонажи, встречающиеся так или иначе в тексте Казакова, действительно предстает стержневым топосом фрактального казаковского сюжета. Здесь возникают и исчезают игроки, гости, призраки, отдельные персонажи, обладающие именами; здесь они пытаются вести антидиалоги друг с другом, или же с антропоморфизированным предметным миром; сюда персонаж постоянно возвращается, хоть и робеет перед гостями, из-за чего зачастую занимает одно и то же место – самый далекий угол в темной глубине залы, который, кстати говоря, можно рассматривать в качестве еще большего сужения пространства персонажа, еще одного микротопоса.

Не лишне отметить, что этой ситуацией, столь востребованной в казаковском тексте – приход опоздавшего и предельно стесняющегося персонажа в огромную залу, полную гостей, и словно поиски убежища от всех этих людей именно в самом далеком и темном углу<sup>220</sup> – автор видимо вторит сначала Н.В. Гоголю, а потом и Ф.М. Достоевскому. Вспомним хотя бы Акакия Акакиевича Башмачкина и его ипостась, Якова Петровича Голядкина.

Однако хоть и является одной из стержневых точек казаковского пространства, а также текста в целом, микротопос салон-гостиная-зала сравнительно редко употребляется. Читатель скорее посредственным путем приходит к выводу, что персонажи находятся именно здесь, например, когда автор упоминает хозяйку, игровой стол, каменный дом и т. п. Тут нет ничего странного, если учесть одно из начал, на котором зыждется казаковский хаосмос, а именно «присутствие в отсутствии». Но это только один взгляд на вопрос, поскольку данное замечание может привести и к немножко иному выводу. Позволим себе высказать на этом месте свою мысль до конца (всегда временного, как учит Казаков), хоть и рискуя слишком свободным обобщением ради попытки ближе понять текст.

Называя на одном месте в своих «Воспоминаниях, сновидениях, размышлениях» психику домом, а мир салоном в этом доме, К.Г. Юнг своей мыслью дополнительно поощряет прочтение текста Казакова, как внутреннего авто-диалога автора, происходящего не в ином месте, как в его (без-)сознании. Исходя из данного, правда, достаточно шаткого утверждения (которое именно поэтому и позволяю себе), становится чуть более понятным, что центральным топосом незаживающего пространства казаковской прозы предстает он сам. Человек вряд ли может рассмотреть себя-мир, тем более до конца. Что мы о нем знаем? По сути, то же самое, что Казаков знает о салоне: что он просторный, огромный, без границ, что все в нем помещается, и даже если не помещается, может выйти в параллельный мир, что он всегда заполнен людьми, что все и все непрерывно находят свое отражение и свое место в данном помещении, что оно темноватое, даже мрачное, с достаточно редкими моментами яркого освещения, что в нем гостем является и время, точнее, поток мгновений, и что человек в нем занимает самый отдаленный угол, пребывая в сильном страхе. Неужели тут нет сходства с описанием мира и отношения Казакова к нему?

\*

Поднимаясь дальше по казаковской пространственной вертикали, ближе всего к небесной сфере, и зачастую даже отождествленный с ней, предстает мотив крыши – бесспорно один из крупнейших в поэтике автора.

«Бесконечные ряды крыш» (Казаков, 2003: 143), из «благородного металла» (Казаков, 2003: 87) – железа, занимают очень важное место в пространственных отношениях Казакова. Это стержневой мотив, встречающийся почти во всех изображениях пространства, а также выступающий важным объектом наблюдений самого персонажа: «Железная геометрия крыш – его любимая наука...» (Казаков, 2003: 76).

Данный мотив бесспорно характеризует множественность, как количественная – речь идет не об одной только крыше – так и на уровне семантики, то есть крыша обладает несколькими значениями, вступающими во взаимные отношения с другими мотивами в определенном сумбурном контексте автора. Попытаемся их выявить.

---

<sup>220</sup> Примечательно, что микротопос угла, в свою очередь, играет довольно важную роль и в пространственных отношениях Ф.М. Достоевского. Было бы интересно сопоставить эти два пути развития одного и того же мотива, и следовательно, понять, как они между собой соотносятся.

Согласно своей изначальной функции, крыши должны восприниматься, как что-то положительное, как то, что защищает, что является источником прочности, спокойствия, благополучия. Однако у Казакова преимущественно это не так. Суровые, ржавые, скрежещущие, остроконечные крыши в первую очередь предстают, наоборот, как сугубо враждебные, в основном по отношению к небу, а также к другим обитателям казаковского мира. Они старинные, ветхие, больше связанные с темнотой, хаотично сверкают, мерцают, голубеют, очевидно перенимая качества неба и звезд, в них отражающихся. Крыши, далее, тесно связаны с холодом посредством железа, а в восприятии Казакова и посредством неба. И это не случайно, поскольку вписывается в семантическое поле негативного воздействия, или же восприятия данного мотива.

Зловещие казаковские крыши отчасти умерщвляют, уводя мир в сторону темноты, скрывая воду и воздух: «...их железное оцепенение передавалось воздуху, фонарному свету и даже снам» (Казаков, 1982б: 187). Однако примечательно, что автор одновременно отрицет мертвенную неподвижность<sup>221</sup> крыш якобы сквозным замечанием об их медленном движении. Крыши, как и все в казаковском мире, амбивалентны, поскольку двигаются, и в этом своем образе беспощадно ранят, оставляя «свежие глубокие надрезы в осеннем воздухе» (Казаков, 2003: 11).

- «4-Й ГОСТЬ В небе – незаживающие раны от крыш...» (Казаков, 1995: 186).
- «железные крыши вырубил в небе уступы» (Казаков, 1995: 146).
- «Невидимые (*от темноты – В. Ш.*) железные крыши со свистом разрубили пространство» (Казаков, 1995: 179).

Крыши бесспорно обладают своеобразной силой, они возвышаются над всем, в том числе над небом (в чем усматривается очередная дань обратной перспективе), делают небеса безумными, знают тайну времени, поскольку с них стекает уже заржавевшее будущее<sup>222</sup>, они даже уподобляются времени, точнее минутам: «полночь без нескольких крыш»; в пылающих крышах кроется начало дня, но в крышах и его конец; крыши отделяют время, к ним секунды прикасаются; полночь характеризует обилие крыш, «железных тяжелых кровель».

Итак, исходя из сказанного, можно сделать весомое предположение, что крыши для Казакова являются частью первоосновы, какой-то изначальной материей его абсурдного мира, ведающей тайны о будущем и чьи «резкие контуры» в то же самое время «причудливо» окутаны воспоминаниями<sup>223</sup>, то есть прошлым<sup>224</sup>. Автор помещает крыши преимущественно в темноту, то есть посредственно в лоно сотворения мира, изображая появление ночи именно «в железном убранстве крыш» (Казаков, 2003: 150).

Тем не менее даже темнота не лишена жестокости крыш, и словно в этом железном, сурово высоком пласту пространства отражается вся враждебность и беспощадность мира, автор пишет: «где ночь, а где звездная, вспоротая железом крыш, тьма? Ибо ровно

---

<sup>221</sup> «Что может быть резче, чем звук этих остановившихся крыш на всем ходу остановившейся ночи» (Казаков, 1982: 218–219)?

<sup>222</sup> «о будущем: с крыш оно или с неба» (Казаков, 2012: 41)?

<sup>223</sup> «Сразу же возникли воспоминания, причудливо обволакивая резкие контуры крыш» (Казаков, 2003: 65).

<sup>224</sup> «Жесткие железные углы крыш оставили глубокие царапины в памяти» (Казаков, 1982: 192).

кровоточило<sup>225</sup>» (Казаков, 2003: 190). И еще в другом месте: «Разрубленное крышами сверкало ночное небо» (Казаков, 1995: 27).

В одном месте персонаж задается вопросом: «— Откуда же в крышах такая мощь?» (Казаков, 2003: 169). А в другом дает один из возможных ответов: «— И все-таки крыши ближе всех к Богу» (Казаков, 2003: 175). Оттуда, возможно, крыши черпают совершенство, которым пронизано восприятие данного мотива: «блестящая неумолимая прямизна крыш» (Казаков, 2003: 160).

Мотив крыш неотъемлемо связан, с одной стороны, с мотивом неба, а с другой, с мотивом дождя. Крыши «с грохотом взбираются в небо» (Казаков, 1995: 155), «ржавеют посреди неба» (Казаков, 1982: 204), что является неожиданно точным для Казакова, определением, поскольку несмотря на утверждение, проиллюстрированное примером из текста, согласно которому крыши над всем возвышаются, в том числе над небом, есть и другие примеры, считающие крыши рядом, расположенными под облаками, а оба эти ряда помещены под словами. Миры еще раз соприкасаются.

- «Крыша – это устройство из железа и таких же прочных полос неба. Они бывают прямые, покатые и никакие» (Казаков, 1982б: 129).
- «А вот и крыша, основанная дождем в 1975 году» (Казаков, 2003: 121).
- «Это называется крыша: устройство из железа и странных будущих ливней» (Казаков, 1982: 120).

Другими словами, от крыш «я» персонажа-автора переходит к высотам, а в своей высоте, нередко суровой, крыша обращена к неразрывному комплексу небо-дождь, как к своим истокам, отчасти им уподобляясь то на звуковом плане, то на плане визуальном, при чем в последнем бесспорно затрагивается эксперимент с пространственным измерением.

Примечательно, что невозможно проследить одну линию развития данного мотива, впрочем, как любого другого мотива в поэтике Казакова, поскольку автор всеми возможными силами подрывает идею одностороннего восприятия, одной перспективы, предельно усугубляя условность мира. Таким образом, крыши то возвышаются даже над небом, то расположены под облаками; хоть и опирается на крыши, небо является гораздо более доступным: «небеса доступнее, чем самые высокие крыши» (Казаков, 2012: 44); и как будто уже не в небе, «железные крыши с грохотом взбираются» туда.

Позицию крыши интересно рассмотреть и по отношению к персонажам. Как уже было сказано в одном месте, крыши почти что недоступны, гораздо дальше неба, отождествленные неоднократно даже с далью. Однако персонажи легко и довольно часто находятся на крыше, просто совершают прогулку, или же, в качестве кровельщика, чей каждый удар молотка четко отдается в небе, ощущают «железную крышу под ногами» (Казаков, 1982б: 84). Такой контекст позволяет говорить о крыше, как о топосе, а это немалозначительно, поскольку указывает на то, что топосом казаковских персонажей становятся все сферы – подземная, земная, небесная. Крыша, в свою очередь, предстает пороговым микротопосом между земной и небесной безднами, то есть бездной опустошенного человека и опустошенной бездной Бога.

- «От частого хождения по крышам, его глаза странно мерцали, словно он был нем из-под опущенных вниз ресниц» (Казаков, 1982: 85).
- «Вот, я и гуляю с Зиглиндой по крышам» (Казаков, 2003: 175).

---

<sup>225</sup> Следует отметить, что кровотечение, вызванное ранением неба, на самом деле зачастую предстает в образе кровавого дождя, вызывающего невероятный страх у персонажей, то и дело прячущих свои белые платки, бледные лица.

И если тут еще учесть, что «[...] от крыш я перехожу к высотам» (Казаков, 2003: 179), а эти высоты для Казакова, видимо, не что другое, как высоты Божьи, можно предположить, что туда уходит корнями и своего рода страх перед крышами, даже удивление, запечатленное, например, в следующем восклицании: «Ах, кровля, крыша, небо – вот слова!» (Казаков, 1982б: 166).

Сделаем на этом месте небольшое отступление в сторону упомянутого смежного мотива кровельщика. На одном месте кровельщик отождествляется с могильщиком, чем автор явно совмещает сферы в очередной раз, посредственно воспринимая небо землей:

- «6-й гость Кажется, дожди умирают всегда от чахотки.
- 7-й гость Не знаю, я всего лишь могильщик.
- 8-й гость Вы что, кровельщик?» (Казаков, 1982б: 61).

Отдельной стороной мотива крыши предстает его звуковой пласт, разработанный в связи с мотивом дождя. Также как ночь, или небо, и дождь/ гроза у Казакова является «обитым кровельным железом» (Казаков, 1982б: 94). И словно это ее голос, крыша начинает вещать железным грохотом какие-то свои истины, именно с началом дождя: «крыши забарабанили» (Казаков, 1995:27); «все небо заполнилось шумом крыш» (Казаков, 1995: 49); «два-три железных звука сорвались с крыши» (Казаков, 2003: 44).

Взаимосвязанность именно этих двух мотивов – дождя и крыши – приводит к своеобразному смещению, к отождествлению, которое зыждется на бесцветности дождевой воды, творящей иллюзию о движении, или как сам автор неоднократно повторяет, «стекании» не дождя, а крыш: «крыши, с грохотом стекавшие с небес» (Казаков, 2003: 204); «гром и дождь для крыш, стекающих по струям» (Казаков, 2003: 205).

Вернемся еще раз к идее об изначальной функции крыши, на этот раз, функции грани, которая в казаковском тексте все-таки находит свое отражение. Крыша, действительно, выступает в качестве предела, одновременно разъединяющего и соединяющего сферы. Уже само утверждение, что крыши ближе всех к Богу, выделяет их в качестве того, что обитает, существует на грани, между сферами. Такому пониманию данного мотива способствует еще пара примеров:

- «Город обращен к дождю железными крышами» (Казаков, 1995: 69).
- «Только небо и крыши, сверкая железом, медленно преграждали путь от головы до звезд» (Казаков, 1982б: 196).

Стремительные свистящие крыши Казакова, неудивительно, живые: «Здесь никого нет, кроме живых стен и живых крыш» (Казаков, 1982б: 180). Они играют в детскую игру, «подбрасывая над собой звезды» (Казаков, 1995: 144). Но тем не менее, наряду с этим, они превращаются, на этот раз совершенно неожиданно, в пищу:

- «Я съел, я перемолол зубами все эти крыши, железные булыжники и мостовые» (Казаков, 1982: 152).
- «Все эти крыши мной съедены, вот: еще до сих пор железо хрустит» (Казаков, 1982: 153).
- «Она медленно съела крышу, хрустя разогнутым ржавым железом» (Казаков, 2003: 115).
- «Железо болит и впивается в мои десны» (Казаков, 1982: 123).

Такая функция мотива крыши порождена извечной жаждой человека приблизиться к абсолюту, будь то Бог, или же небо, в любом случае – самая высокая точка вертикали. Восприятие железной крыши как пищи, при чем, не благоприятной, а напротив, ранящей, мучающей персонажа, вещает о своеобразной попытке взаимозаменяемости, о его, если не

преимущество над мощной железной крышей, то хотя бы о равноправности с ней, и дальше, возможно, о попытке уподобления крыше; трансформации в это самое беспощадное железо крыши, в итоге восходящей в некотором смысле к Вавилонской башне. Добавим еще, что съездить крышу также может обозначать непосредственную попытку устранить границу между сферами, что опять-таки ведет к попытке преодолеть пространство, то есть преодолеть себя. Такому прочтению способствует, пожалуй, следующее рассуждение Токарева: «Поедание мира [...] означает стремление к разрушению трансцендентного [...] за разрушением трансцендентности и триумфом имманентности должно было последовать их соединение в сфере, в которой человек и мир находились бы в трансцендентно-имманентных отношениях» (Токарев, 2002: 94).

\*

«Дальше путь только на небо» (Казаков, 2003: 118).

В поэтике Казакова небеса являются высшей точкой обозначенной нами пространственной вертикали, а также важнейшим мотивом, фоном, заполняющим собой чуть ли не все сцены этого, осмелимся сказать, псевдодраматического текста. Казаковское небо, предстающее в своей предельной амбивалентности точкой начала-конца любого пути (вспомним хоть следующее высказывание: «даже лестница эшафота, и та ведет нас на небо» [Казаков, 2003: 441]) полностью вписывается в картину хаосмоса, сотканную во взаимодействии с остальными, нами уже по большей части рассмотренными мотивами. Упомянутое взаимодействие в конкретном случае осуществляется прежде всего в уподоблении, и следовательно взаимозаменяемости мотива неба с мотивами дождя, крыши, окна, реки (о чем уже неоднократно говорилось в связи с названными мотивами), а амбивалентность, в свою очередь, находит отражение и в других аспектах мотива неба, обнаруживающихся в ходе его развития.

Беспредельное, ни во что не уместяющееся небо, с одной стороны, тяжелое, давящее своей тяжестью на окна, уподобляется надгробной плите, а с другой, страшит своей оксюморонной невесомостью, своей легкостью. Черное, голубое, белое, с полосами холода, однако преимущественно ночное небо у Казакова весьма легко перенимает качества других объектов предметного мира, и даже самых персонажей, антропоморфизируясь<sup>226</sup>, так что нам дается даже описание его кровообращения. В столь явной внутренней коллизии бесспорно прочитывается суть восприятия автором неба – оно то и дело ускользает, оставаясь уму непостижимым, или пользуясь словами Казакова – непредставимым<sup>227</sup>.

Будучи составлено «из прозрачности и опоры» (Казаков, 2003: 111), и хоть и предстает прозрачным явлением, которое, вследствие отождествления его с воздухом, мы вдыхаем, наряду с его чистотой, прозрачностью, высотой<sup>228</sup>, небо все-таки умудряется скрыть строку за собой, задевать крыши и карнизы, сверкать, вспыхивать, словно прозрачная сталь<sup>229</sup>. Оно то движется,

---

<sup>226</sup> «Небо начинает принимать очертания своих суровых желаний» (Казаков, 2003: 95).

<sup>227</sup> «Небеса голубели, не уместаясь ни в чем» (Казаков, 2003: 101); «Но если вы уже представили себе кавалерийский полк, то представьте и бедного поручика (но не унывающего), который покачивается в ночном седле, окруженный небом, которое невозможно себе представить» (Казаков, 2012: 254).

<sup>228</sup> «Мы вдыхаем не только чистоту и прозрачность неба, но и его высоту» (Казаков, 2003: 114).

<sup>229</sup> «Иногда, когда небо задевало о крыши, доносились приглушенные железные звуки» (Казаков, 2003: 21); «Небо покачивалось на ветру, глухо задевая о железные карнизы и крыши» (Казаков, 2003: 22); «о, дом! этажи, а над ними небо над тремя этажами, словно прозрачная сталь» (Казаков, 2003: 262).

то пребывает в полной неподвижности, неожиданно уходит в высоту, но остается несвободным, окованным железом крыш<sup>230</sup>.

Кажется, что все, связанное с небом, опирается на визуальное восприятие автора. Неба всегда слишком мало, или слишком много, думает он (Казаков, 2003: 112). Тем не менее на другом месте читаем: «Трудно описать этот взгляд, в нем было много от неба, но зато и в небе было много от этого взгляда» (Казаков, 1995: 51). Другими словами, хоть и постоянно находится перед глазами персонажей, хоть и основывается по большей части на зрительном восприятии, мотив неба строится в данном тексте наслаиванием зрительного восприятия на уже существующие умозрительные представления о небе как таковом, если угодно, на архетип неба, куда уходит корнями довольно трепетное отношение к данному мотиву, изображение его недостижимым, необычным, отдаленным, желание не забыть его, запомнить хоть угол.

Исходя из этого утверждения, и при этом учитывая, что поэтика Казакова – это поэтика абсурдистская, то есть вытекающая из чувства отчаяния, вследствие утраты ориентиров, в обыгрывании данного мотива Казаковым не трудно усмотреть изображение, говоря словами Камю, пустующего неба<sup>231</sup>, вслед за которым персонаж – «бледное лицо и взгляд *поверх* неба» (Казаков, 1982б: 112) – восклицает: «О, мои сломанные небеса! О, голубые обломки идей!» (Казаков, 2003: 202). Не случайно небо, будучи столь неуловимым, все же отчасти приближается к человеку посредством прикосновения<sup>232</sup>. Не случайно оно дается, как изношенное, рваное трапье; как выцветший и простреленный лоскут<sup>233</sup>. Или же на другом месте как знамя, «висит кусками» (Казаков, 1995: 148). Однако знамя чего? Возможно, прошлого мира? Не случайно небо, как место, где расположены мечты, настолько возвышенное, что может даже заместить слова (занимающие в миропонимании Казакова первый ряд важности, по голубизне, отваге и величине<sup>234</sup>, поскольку отождествляются с воздухом, с самой жизнью), попадает под влияние человеческих мыслей, утяжеляясь от них, теряя свободу: «1-Й ГОЛОС Смотрите! как небо потемнело от копоти и от проклятий» (Казаков, 2003: 120). Не случайно автор отмечает, что столь всесильное, хоть и не враждебное в своей силе, как крыши, а как раз наоборот, опустошенное небо, тревожно взирает выше, возможно, теряясь в своей собственной бесконечной глубине и отыскивая себе ориентир, точку опоры.

Далее именно из ослабления, из принижения отношения к небу, порождаемых опустошением, появляется возможность его отождествления с землей, своего рода размывания границы между этими двумя сферами, наиболее четко выявленном в их неожиданной замене мест в пространстве: «Наступая на небо, на ступени, на его голубую пыль, подъем был крутой и высокий, приближался ли я к третьему этажу?» (Казаков, 2003: 122). Оказывается, что теперь надо привыкать к тому, что небо находится над человеком, вверху, а земля – внизу<sup>235</sup>. Значит ли это, что Казаков взывает к возврату человека от земли к небу, или, если угодно, от головы до

---

<sup>230</sup> «Удивительный вид из этих окон: небо, окованное железом!» (Казаков, 1982б: 167); «Небо было плотно закрыто двойными рамами» (Казаков, 1982б: 185).

<sup>231</sup> «КУКЛИН И вдруг увидели: нет неба!» (Казаков, 1995: 179).

<sup>232</sup> «Здесь то же, что и всегда: далекие прикосновения неба к глазам, к крышам, к вискам» (Казаков, 2003: 216).

<sup>233</sup> «Вот знамя: выцветший, простреленный в местах, лоскут неба» (Казаков, 2003: 114); «Из окон и отовсюду свисали их полинялые застиранные небеса» (Казаков, 1982: 161).

<sup>234</sup> «вместо слов такие же по величине небеса. такие же по голубизне и отваге» (Казаков, 2003: 266).

<sup>235</sup> «Мне снилось, что я внизу, а небо вверху, и облака летели, но не снились. И наяву огонь вечерне думал. Какая-то минута вспомнилась и тотчас настала. Она была ночной, легко безумной. А время по краям темнело» (Казаков, 2003: 371); «он думал о ее шагах: их было какое-то удивительное голубое количество, словно сами небеса заменяли ей булыжную мостовую» (Казаков, 2003: 424).



звезд? Или просто указывает на расстояние, как на пустое пространство, зияющее в человеке, вопиющее, чтобы его заполнили, чтобы сферы соединились в восстановлении единства?

Зародыш этого потенциального совмещения заметен еще в отождествлении неба с надгробной плитой на воображаемой могиле времени, следовательно, со смертью, в принципе, в понимании человека, принадлежащей к началу земли: «Невеста посмотрела на небо: оно придавило время, подобно тяжелой надгробной плите» (Казаков, 1995: 140); «Надпись на тяжелой плите неба уже стерлась, и неизвестно было, какое время под нею погребено» (Казаков, 1995: 141). Однако это смерть во вечности, исчезновение, и поэтому ее также можно считать, наоборот, не принижением образа неба, а затрагиванием одной из его бездонных тайн. Или говоря словами Казакова: падает ли дождь с небес или в небеса<sup>236</sup>? Где находится незаживающая рана?

Сугубая субъективность в предельно чувствительном мировосприятии Казакова находит свое отражение и в изображении свергнутого неба: сломанным является не только небо, но также сами персонажи, уподобляющиеся ему в своем отчуждении, отчаянии. «В обломках зеркала я увидела голубые небесные обломки себя» (Казаков, 1982б: 17). А на вопрос о местонахождении персонажа, прозвучит ответ: «Между небом и выше...» (Казаков, 1995: 58).

Существует ли тогда более высокая точка вертикали, расположенная по ту сторону небесной бездны, и норовящая стать новым Олимпом человечества, или же движение человеческой мысли круговое и это «выше» не что другое, как земля?

---

<sup>236</sup> «4-Й ГОЛОС Этот дождь – с небес или в небеса? Эти струи – может быть, они брызнули из земли?» (Казаков, 2003: 138).

## Метаморфоз

Абсурдистский эксперимент Казакова представляет собой своеобразный опыт освобождения, проводимый с целью постичь мир в его целостности. Суть данного опыта заключается в попытке разорвать цепи рацио, шагнуть вне устойчивого обыденного мировосприятия в сферу бессознательного, чтобы посмотреть на мир с той стороны, и в итоге, получив более объективное и более полное представление о нем, приблизившись миру, вновь с ним воссоединиться. Если исходить из утверждения Бибикина о том, что место мира находится именно в человеке, что человек и есть мир, то освобождение Казакова предстает в самом деле попыткой выхода из себя самого, чтобы к себе вернуться.

Читая прозаические тексты Казакова в этом ключе, несложно усмотреть несколько этапов в процессе самоотречения. Началом пути, ведущего в сторону от рацио, является переход к более чувственному, а это сразу обозначает более условному, восприятию мира. Все у Казакова зиждется на ощущениях, на чувствах, при этом преимущественно негативно окрашенных, так как мир к отчужденным персонажам явно враждебен. Отчаяние, опустошенность, трепет, вздрагивание, неуверенность, невероятный страх, в котором пребывают персонажи, вызваны суровостью, холодом, неприступностью окружающих времени и пространства, то есть мира, поскольку мир видится человеку не иначе, как в этих двух категориях. Примеры крайне враждебного отношения к персонажам многочисленны: их преследуют, ловят, ранят, раскалывают, им не дают покоя.

В изображении-восприятии мира определенная роль отводится каждому из чувств – своего рода инструментов познания – хотя автор в наибольшей мере обращается к зрительным, звуковым и осязательным сенсациям. Рассматривая эти пласты перцепции достаточно обобщенно, можно сказать, что каждый из них в изображении мира осциллирует между двумя своими полюсами. Так в зрительном плане наблюдаем за миром, окрашенным в точно определенные, постепенно переходящие даже в блеклые, тона, погружающиеся в итоге в небытие темноты. На уровне звука ипостасью темноты является тишина, в которой вполне абсурдно утопают даже целые диалоги персонажей, поскольку ведутся лишь мысленно, без звукового воплощения. Вопрос же осязаемости мира, заключающий в себе отчасти вопросы вещи и телесности, и будучи напрямую связанным с видением, растворяется в призрачности, а затем в исчезновении как персонажей, так и предметного мира в целом.

Сенсительное восприятие мира далее усугубляется своего рода синестезией, находящей отражение в синкретизме чувств<sup>237</sup>, порождающем, в свою очередь, картину хаоса. Однако данный хаотичный мир не только чувствуется, но, будучи сугубо субъективным мысленным конструктом, он еще, именно на уровне чувственной перцепции, посредством нее, наделяется человеческими качествами – физическими и эмоциональными. Другими словами, одним из главных в сотворении казаковского хаосмоса предстает прием антропоморфизации, и его отголоски находим чуть ли не во всех мотивах, в том числе в тех, передающих порой неотличимые очертания пространства.

Казаковский хаосмос (имеются в виду пространственные отношения) основывается на мотивах стены, улицы, башни, фонаря, часов, подворотни, чугунных мостов, реки, неба, окна,

---

<sup>237</sup> «Вам не кажется, что на этом холсте белое, соприкасаясь с черным, создает какой-то нежный скрежет? Знаете, я люблю эти звуковые эффекты живописи!» (Казаков, 2003: 62); «Кто вы? Я звука не слышу в вашем взгляде» (Казаков, 2003: 147); «Слышу вздох, но не вижу ни звука» (Казаков, 2003: 161); «Вот воздух: он так близко, что можно вдохнуть и услышать цвет мыслей» (Казаков, 1982б: 181); «Я вижу звук в оконной раме – острее звонкого стекла» (Казаков, 1982б: 83).

зеркала, салона, дождя, ливня, каменного трехэтажного дома и т.д. Перечисленные и еще некоторые другие мотивы казаковской поэтики, наподобие самых персонажей, способны чувствовать, думать, разговаривать, сверкать, вздрагивать, то есть они способны к действию. Вещи Казакова, вслед за хармсовскими, «реют», освобожденные от своего обыденного функционального пласта. Они оживают, приобретая автономию в своем «пятом сущем значении»<sup>238</sup>, и стало быть смысл, поскольку «только будучи тем, что она есть сама по себе вне какого-либо контекста, а как наделенная собственной энергией сущность, она, Вещь, и имеет смысл» (Подорога, 2016: 24). Этим, впоследствии, и что ожидаемо, полностью разрушаются привычные человеческие представления о мире, ускользающем за пределы его понимания<sup>239</sup>.

Вещь независима от человека, и в этой своей независимости она не только отчуждается, но еще бунтует, становясь дико враждебной к персонажам: почти все их взаимные отношения строятся на насилии и страхе. Конфликт человека и вещи приобретает у Казакова онтологический характер, поскольку, как И. Кукуй, вслед за И. Смирновым, справедливо отмечает, данное «восстание вещей», уходящее корнями в «типичные для катахрестического сознания апокалиптические настроения», по сути дела свидетельствует об «утерянной человеком органической связи между ним и окружающим миром». Далее Кукуй как наиболее наглядные примеры реализации данного мифа о восстании вещей лапидарно рассматривает поэму В. Хлебникова «Журавль», а также трагедию В. Маяковского «Владимир Маяковский» (Кукуй, 2010: 52). Этот ряд бесспорно можно продолжить именем В. Казакова.

- «Булыжная мостовая с грохотом побежала в сторону набережной» (Казаков, 2003: 14).
- «Дожди при встрече раскланялись, снимая шляпы с синими грозowymi перьями» (Казаков, 2003: 16).
- «Один из портретов, не оживая, просто сказал: "как жаль, что я без табакерки"» (Казаков, 2003: 288).
- «16-й голос Однажды некое мгновение обратилось ко мне по-древнегречески» (Казаков, 1982б: 9).
- «Увидя мучения стекла, я не знал, что делать. Приложить свое отражение к зеркальной ране? Но это зрелище было бы слишком кровавым. Или превратить прозрачный стекающий цвет в звук? Но тогда стали бы слышны стоны» (Казаков, 1982б: 156).
- «Вокруг него было вокруг него. Нищий протянул руку. Монета угрожающе засвистела и вдруг, вспыхнув, словно золотым хлыстом ударила нищего по глазам. Рука отдернулась, лохмотья вскрикнули, он завертелся волчком, ловя в черном воздухе свои невидящие глаза» (Казаков, 1995: 148).
- «Гости, переглянувшись с пространством, оставили старнный след в зеркалах: казалось эти взгляды натолкнулись на непреодолимую новизну» (Казаков, 2003: 195).
- «Пространство, также отверженное его взглядом, хмуро взирало на него из темноты» (Казаков, 1982б: 4).

Итак, предметный мир Казакова оживает по человеческой модели, чем автор обращается к античной традиции, в частности, к сократовскому учению, и даже в большей мере к хорошо

---

<sup>238</sup> Ср. у Хармса в псевдофилософском фрагменте «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом»: «2. [...] Пятое значение определяется самим фактом существования предмета: Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение — есть свободная воля предмета. [...] 4. Пятым, сущим значением, предмет обладает только вне человека, т. е. теряя отца, дом и почву. Такой предмет "реет"» (Хармс, 1997: 306).

<sup>239</sup> На одном месте в своей книге «Вопрос о вещи», В. Подорога пишет следующее: «Итак, видеть – это *обладать на расстоянии* (М. Мерло-Понти). В живописи и архитектуре Возрождения прямая перспектива была средством захвата вещей с превращением их в подчиненные взгляду, "послушные" объекты» (Подорога, 2016: 115). Примечательно, что «освобождение» вещи у Казакова сопровождается именно уходом от прямой в сторону обратной перспективы. Видимо, не случайно.

известному высказыванию Протагора, согласно которому: «Мера всех вещей – человек, существующих, что они существуют, а несуществующих, что они не существуют»<sup>240</sup>, своим мировосприятием заодно вторя и его главному философскому тезису о том, что мир предстает именно таким, каким открывается чувствам человека.

Видимо посредством столь востребованного приема антропоморфизации в очередной раз подчеркивается крайняя субъективность человеческого познания – оно же зиждется на отражении, узнавая в познаваемом лишь то, что в себе уже осознал, и упуская все остальное. Такому утверждению способствует и диалог персонажей романа «Ошибка живых», выстроенный полностью в кантовском ключе, и поднимающий вопрос «вещи». Приведем его в целости:

«Каким образом можем мы познавать находящиеся вне нас и от нас не зависящие вещи или предметы? Каким? Этот вопрос, не существующий для наивного, непосредственного сознания..." – "Но составляющий главную задачу всякой философии", – холодно, не обращаясь ни к кому, произнес Левицкий. – "Да, да, именно! – обрадовался Куклин, – именно! Этот вопрос ставится и разрешается Кантом с особым глубокомыслием и оригинальностью! Наш ум может познавать предметы потому, что все познаваемое в них создается тем же умом, по присущим ему правилам и законам...". Неожиданно для всех, Геркулес раскрыл рот и резюмировал: "Другими словами, познание возможно, потому, что мы познаем не вещи сами по себе, а их явление в нашем сознании, обусловленное не чем-нибудь внешним, а формами и категориями нашей собственной умственной деятельности..."» (Казаков, 1995: 28–29).

Исходя из данного отрывка, такое познание, по сути, ограниченное и одностороннее, воспринимается неожиданно положительно, поскольку им оправдывается субъективизм мировосприятия, порождаемый поэтикой автора. Однако чуть позже, в том же романе, читаем следующее:

«ДОЧЬ Куда я ни погляжу, я всюду вижу свое отражение. Я в каждой вещи вижу лишь себя. Что мне делать, пугаться или да?

ОТЕЦ Смешная, это же закон природы! Мы в каждой вещи и в каждом явлении видим отражение себя. И чем вещь лучше отполирована, тем отражение слабее. Вот, например, зеркала...» (Казаков, 1995: 143).

Эти две реплики весьма интересны, поскольку автор тут одновременно и подтверждает кантовский взгляд на человеческие возможности познания вещи, то есть мира, и явно уходит от этого учения в сторону абсурда, расшатывая его логоцентризм бессмыслицей: «чем вещь лучше отполирована, тем отражение слабее». Делая упор именно на этих словах, Казаков в самом деле в очередной раз призывает задуматься над бессилием рационального познания, поскольку, когда вещь яснее, когда она четче обрисована, то есть когда автономнее, то отражение, оно же человеческое сугубо рациональное познание ослабевает. Не случайно отец вспоминает именно зеркало, обладающее исключительной самостоятельностью.

Из сказанного тогда следует, что Казаков покидает кантовскую философию, и это не мудрено, имея в виду, что он все-таки стремится познать мир, а мир не есть другое, как вещь-в-себе. «Вещь – своего рода микрокосм, монада, в которой отражается все мировое. Как всякая про-изведенная, сделанная вещь, она уникальна и неповторима. Вещь-в-себе – это сам Мир» (Подорога, 2016: 139). Стало быть, он уже не довольствуется познанием явления вещи в человеческом сознании, а пытается познать вещь по себе. Тем не менее это познание оказывается человеку непосильным. Человек теперь словно становится еще дальше от мира,

---

<sup>240</sup> Ср. Платон, Теэтет 152а.

поскольку его вторая ипостась – вещь – уже не в его власти: «о чем ни скажешь, о чем ни назовешь все вещь сама себе обманчива и страна» (Казаков, 2003: 268).

Мало того, из этого еще следует, что мировосприятие, основывающееся на отражении, пусть только чувств – это и есть собственно рациональное познание мира, и тут непременно сталкиваемся с абсурдом, заключающимся в следующем вопросе: каким образом такой способ миропознания сочетается с казаковской идеей освобождения от, по сути, его же? И откуда вообще столь очевидная потребность в антропоморфизации?

Обращение к Антике является лишь односторонним, поскольку антропоморфизм этой эпохи предстает центральной идеей одной философской школы, подчиняясь в основе принципу космизма, на котором античная мысль коренится. Такое размышление добавочно подтверждается тем фактом, что античные мыслители выдвигают в первый план именно рацию, в то время как Казаков в своем эксперименте только и делает, что отвергает все его проявления. Отчаявшийся человек Казакова скорее является потомком возрожденческого и позитивистского человека, порвавшего с идеалом Бога и поместившего себя – человека в центральное место мира. Именно туда, в ницшеанскую идею человекобога, во все наполеоновские образы Достоевского, уходит корнями сплошной антропоцентризм абсурдистского автора. Но это эпохи тоже сугубо рационалистские, и перед нами все еще стоит тот же самый вопрос: если исходить из корней абсурдизма этого текста – из идей сомнения в рацию и отрицания рационального познания, которые бесспорно заложены в основу казаковской поэтики в целом – почему тогда прием антропоморфизации все же смотрится в первом ряду?

Данный абсурд разрешается, с одной стороны, в ключевом для казаковской поэтики в целом начале становления. В понимании автора, отвергающего идею конца, нет завершенной формы, и следовательно, мир не обладает конечным обликом, а как раз наоборот, он в своей предельной условности открыт к развитию в любом направлении. Таким образом и антропоморфизм является знаменателем хаоса все перетекающего мира<sup>241</sup>, отсылая к метафизике становления. Персонажи Казакова вступили на путь, ведущий за пределы рационального мировосприятия, однако, нам дается картина именно этого пути достижения потустороннего, самого «процесса», в то время как само достижение, условно говоря, цели по большей части остается непредставимым, что не мудрено, поскольку понимается невоображаемым, недоступным человеческому сознанию.

С другой же стороны, антропоморфизм в своей сути соединяет сознание и вещь, а лишь в смыывании границы между духовным и предметным, в их «неразрывной слитности» (Кукуй, 2010: 25), какую собой отображает ожившая казаковская вещь, возможна столь желаемая деавтоматизация мира, новая встреча с остраненной жизнью, если угодно, формалистское «воскрешение вещи», осуществляемое с целью «возвратить человеку переживание мира» (Шкловский, 1990: 40), как писал Шкловский, то есть исходя из Казакова, вернуть человеку самого себя<sup>242</sup>. Обратная дорога, по которой не так смело шагают казаковские персонажи, очевидно ведет к мифологическому пласту сознания, к мифологическому мировосприятию, так как вещи, помимо функционального значения обладают еще одним, по сути, магическим пластом семантики. В этом смысле связь с античным мировоззрением налицо.

---

<sup>241</sup> «[...] превращение из мира твердого в мир текучий мыслится Хармсом не как протекание из прошлого в будущее, но как приближение к внетемпоральности, в которой не будет ни прошлого, ни будущего, а лишь вечное настоящее» (Токарев, 2002: 115).

<sup>242</sup> Здесь также прочитывается жажда окончательного, а это в казаковском восприятии значит мгновенного (следовательно, вечного, поскольку мгновение не есть другое, как ипостась вечности) преодоления слишком далеко зашедшей мысленной расколотости человека на дух и тело.

На пути возврата прием антропоморфизации продолжает развиваться – Казаков деавтоматизирует и место мира – самого человека. Коренящийся на рациональном начале, антропоморфизм в тексте настолько востребован, что доходит до своего предела, выворачиваясь наизнанку, то есть достигая собственного абсурда. Все дело в том, что на сенсительном уровне восприятия мира, на амбивалентной почве которого и происходит уподобление предметного мира человеку, в хаосе условности, порожденном данным уподоблением, а также посредством приема обратности, начинается противоположный процесс: предметный мир, вещи, «как нечто магическое, принадлежащее и другому миру, миру властвующих духов и призраков» (Подорога, 2016: 82), в свою очередь, оказывают воздействие, и персонажи постепенно им уподобляются – человек овеществляется, цепенеет. Именно в центре этого метаморфоза, происходящего по сути на двух уровнях одновременно, и расположен казаковский мир. В этом мире «на пороге», на стыке рационального и иррационального, пребывают, полностью собой этот мир отражая, призрачные, бледные, в итоге исчезающие персонажи. Обратимся к ним в поисках точки исчезновения, его же мирового лона.

Превращение в вещь, на первый взгляд, казалось бы, своего рода умерщвление персонажей, не обладающих устойчивым обликом, но и не приобретающих его, а напротив все трансформирующихся до пределов неузнаваемости<sup>243</sup>, происходит вследствие размывания грани между понятиями «живое – мертвое», на основе их своеобразного смещения:

«Несколько холодов появилось. Облокотившись о каменный парапет, опоясавший берег, Николай почувствовал на себе пристальный взгляд. Смотрела река. Холодная сталь, сверкая, поблескивала. Он гордо отвел глаза и задумался. Облака остановились, встретив порыв ветра. Ветер приблизился... Вечер. Река закрыла глаза. Николай хотел шевельнуться, но было поздно: он окаменел. Ветер бросился к изваянию. Николай подумал: "Я холоден"» (Казаков, 1972: 78–79).

Данное «перетекание» осуществляется преимущественно посредством мотивов неподвижности, молчания, а также через неоднократные изображения телесного распада (почти что кубистическо-сюрреалистического). Персонажи, как отдельные предметы, то и дело цепенеют, сковываются. Далее, они дико отчуждены друг от друга, чему лучший пример природа их диалогов, и пребывая в полном отчаяния и страха одиночестве, они мечутся в этом амбивалентном пространстве между жизнью и смертью, друг от друга неотличимые, наподобие беккетовских героев, которые «не индивидуализированы, отсутствуют даже типажи, превращаясь в эманации солипсистической поглощенности сновидца своим неуловимым я» (Эсслин, 2010: 192).

Примечательно, что главной особенностью испуганных, застенчивых казаковских героев выступает бледность (встречающаяся в почти всех портретах персонажей, как их неотъемлемая часть<sup>244</sup>), усугубляющаяся вплоть до призрачности, и ведущая дальше к телесному

---

<sup>243</sup> «[...] все казались одинаковыми расплывчатыми силуэтами» (Казаков, 1995: 34); «Где я видела это бледное лицо, этот странный облик» (Казаков, 2003: 215)?

«Ее облик ежеминутно менялся: темные длинные волосы, чуть одутловатое лицо, большие глаза и ресницы, медленно поднимающиеся под тяжестью какой-нибудь тревожной мысли» (Казаков, 2003: 54). Данный пример по сути противоречив, поскольку дается точное описание ежеминутно меняющегося, то есть неуловимого облика героини. Казаков остается верным началу условности, расшатывая бессмыслицей логоцентризм данного высказывания, и тем самым допуская одновременную правдоподобность двух противоположных утверждений. «Хозяйка темноволоса, бледна – вам ни за что не запомнить ее лица, сколько бы вы ни старались его забыть» (Казаков, 2003: 15).

<sup>244</sup> «Хозяйка была темноволоса, бледна, она улыбалась то одному из гостей, то своему молчанию, то какой-то внезапной мысли» (Казаков, 1982б: 5); «У нее было бледное, чуть одутловатое лицо, длинные темные волосы и медленные неуверенные движения, словно у выздоравливающей» (Казаков, 2003: 15); «Он побледнел, словно это

исчезновению. Бледнеют и взаимозамещаются все персонажи, встречающиеся в тексте, будь то призраки, гости, игроки, голоса, хозяйка, он и она, жених и невеста<sup>245</sup>. И это не мудрено, поскольку в мире, утратившем понятие границы не владеют никакие, тем более обыденные законы. Бледнеет все и бледнеют все вплоть до лица карт и циферблата, света и времени. Бледность вторгается во все пласты казаковского мира, и воспринимается персонажами одновременно как что-то ожидаемое, и как неожиданное, занимающее по отношению к ним довольно агрессивную позицию. Бледность даже овеществляется, заодно антропоморфизируясь, и, будучи в таком обличьи, присоединяется к другим источникам страха, пугая персонажей своим жестким стальным прикосновением: «Бледность, казалось, готова была передаться всему, что могло выдержать ее стальное прикосновение» (Казаков, 1982: 71). Не лишне отметить, что в некоторых более ранних произведениях, например, в романе «Ошибка живых», бледность закрепляется за определенным персонажем, как его существенная особенность (в данном случае, речь идет об Истленьеве, имя которого явно намекает на суть мотива бледности), хотя тем не менее, она присуща и всем остальным.

Итак, зачем этот мир, находящий свое отражение в предметах и персонажах его составляющих, настолько безудержно бледнеет, что даже автор на одном месте иронизирует над самим собой по этому поводу: «словно бледность – это нечто обязательное для пребывания в моей прозе» (Казаков, 2003: 221)? Бледность по сути предстает первоначальным шагом в перевоплощении персонажей на пути к воссоединению с миром, происходящем за гранью представимого, в характерном для Казакова исчезновении. Бледность далее, как уже было отмечено, настолько заостряется, что персонажи становятся прозрачными, превращаясь в призраков, чтобы в какой-то момент совершенно внезапно и уму непостижимо исчезнуть. Именно эти три уровня воплощенности персонажей можно воспринимать в качестве трех этапов метаморфоза, осуществляемого на воображаемой плоскости казаковского хаосмоса, расположенной между жизнью и смертью.

Из сказанного, а также из запрашиваемого прочтения мотива бледности в заданном контексте в качестве главного признака покойников, исходит следующий вопрос: являются ли казаковские персонажи покойниками, мертвецами или нет? Ответ может быть одинаково подтверждающий и отрицательный. Да, персонажи Казакова предстают по сути дела выходцами из потустороннего, следовательно, покойниками. Но это же взгляд из угла обыденного мировосприятия. Они бесспорно вестники другого мира, обладающие обыденному восприятию непостижимыми особенностями внезапно исчезать, выходить из часов, из окон, распадаться на куски, стремительно передвигаться, и даже парить в воздухе. Однако самое главное и самое непостижимое в их изображении – это намеки на им присущую способность жить после смерти, возможность выходить из могилы и в нее возвращаться, быть призраком и одновременно отражаться. Оказывается, что они живые покойники, зачастую присутствующие в отсутствии<sup>246</sup>.

---

имя принадлежит не ему, а бледности» (Казаков, 2003: 153); «Темные волосы и ресницы, бледное лицо, руки – вот ее внешность» (Казаков, 1995: 23); «Немного поодаль, она различила свое лицо. Оно в виде двух бледных или в виде нескольких бледных сияний возникало на темной стене» (Казаков, 1995: 142).

<sup>245</sup> «1-Й ПРИЗРАК Смотрите, как бледны и счастливы наши жених и невеста! Он особенно бледен, а она особенно счастлива. А теперь – наоборот» (Казаков, 1995: 133).

<sup>246</sup> «Я даже не знаю, жив ли я» (Казаков, 2003: 28); «С головою посередине вошел жених. Он умер двадцать шесть лет назад и до сих пор еще не родился» (Казаков, 1972: 36); «Евгений встал, встала и ночь. "Евгений" – прочел он на надгробной плите. Буквы уже полустерлись. – "Странно, – подумал он, – ведь это было совсем недавно!"» (Казаков, 1972: 35).

Другими словами, персонажи Казакова являются предельно амбивалентными существами предельно амбивалентного мира, в котором пребывают. Это пороговый мир, расположенный между жизнью и смертью, а призраки – это люди, которые жили, умерли, и снова живут, пребывая в ожидании заветного События, которое им видится в восстановлении единства с собой, в возвращении в мировое житнетворящее лоно. На пути возврата к себе, к своей самости, который не есть другое, как оживание<sup>247</sup>, они трансформируются, приобретая полноценный, уму непостижимый, и именно поэтому в тексте непредставимый, облик. Судя по тому, что персонажи не только неожиданно исчезают, но одинаково внезапно возникают в тексте, можно предположить, что хоть и обладают способностью шагнуть за пределы, в соседние миры, они все еще не достигли того уровня, чтобы полностью погрузиться в мир, то есть в себя. Однако такое предположение похоже на умелый обман логоцентризма, непоколебимо правящего умозаключением, и исходящего из идеи конца. Уйдя от него вслед за Казаковым в противоположную сторону, осмелимся столь же непоколебимо предположить, что противоречивость названных явлений скорее разрешается в том простом факте постоянно совершающегося в двух направлениях неувимого «перетекания», заставляющего мир мерцать.

Видимо в очередной раз приходим к мысли, что картина казаковского мира – это по большей части картина, восходящая к метафизике становления. Туда уходит корнями столь неоднозначная, иногда даже абсурдная в своей внутренней антиномии, природа персонажей, взаимозамещающихся с другой ипостасью мира – с вещью. В перевоплощении они остаются все еще предельно уязвимыми, все еще чувствуют, преимущественно боль и страх. Оказывается, что это бесконечно хрупкие существа, которых слишком легко можно ранить, даже дождем, прикосновением, воздухом, что добавочно свидетельствует об особой природе казаковской вещи – она одушевлена. И не только.

Несмотря на хрупкость, мертвецкую бледность, даже на прозрачность, казаковские персонажи все же обладают способностью отражаться, что безусловно позволяет говорить об их воплощенности, телесности, и тем самым о пока еще очевидно не преодоленной человеческой природе, или лучше сказать, не приобретенной полноте человеческой природы. Приобретя ее, они исчезнут, соединившись с миром в его обеих – духовной и материальной – ипостасях, то есть вновь встретившись с собой, приблизившись к себе через вещь, наподобие того, как об этом пишет В. Подорога: «Человек не может быть близким ни себе, ни миру без вещи» (Подорога, 2016: 136). В этом-то и кроется цель метаморфоза, пока еще видимо не осуществленного (или же все осуществляющегося?), и в итоге являющегося отнюдь не умерщвлением, а наоборот, приобретением полноты существования.

\*

Рассматривая вопрос метаморфоза в данном контексте, не следует обходить вниманием очевидный факт, что в казаковском мире овеществление присуще не только персонажам, но и чувствам, мыслям, отвлеченным явлениям. Этот пласт метаморфоза несомненно способствует усугублению хаоса, а также дополнительно проблематизирует вопрос вещи в поэтике Казакова, отсылая к формалистской идее воскрешения слова в овеществлении<sup>248</sup>.

- «Глаза женщины сверкнули, обменявшись с темной долгими взаимными взглядами» (Казаков, 2003: 14).

<sup>247</sup> Ср. у В. Руднева: «Мертвый не тот, кто чего-то не может, мертвый – это тот, у которого отсутствует осознание своей самости, Собственного Я [...]» (Руднев, 2005: 241).

<sup>248</sup> О языковых метаморфозах будет больше сказано в следующем разделе работы.



- «Он стал пристально всматриваться в ее черты, но мелькающие призрачные мгновения заслоняли их» (Казаков, 2003: 15).
- «Что? Не обращайтесь на меня внимания. Знаете, что я сейчас сделал? Поцеловал секунду!» (Казаков, 2003: 62).
- «– Дотроньтесь до паузы – она прохладна.  
– Сплав воздуха и мгновений» (Казаков, 2003: 145).
- «Можно локтем коснуться времени» (Казаков, 1982б: 16).

Искривленное, предельно подвижное пространство, пронизанное неожиданными изгибами, все перетекающее из одного облика в другой, как оказывается, оживает и в своих более абстрактных проявлениях, например, в понятии расстояния, становясь предельно ощутимым и сугубо конкретным. Таким образом еще более усложняются отношения человека и мира, поскольку совершенно непредставимые, нематериализованные, однако живые расстояния сужают и расширяют пространство, допускают персонажей до него или же им угрожают по собственной прихоти. Весьма сдержанное, и даже враждебное отношение стремительных, чугунных, иногда даже окровавленных расстояний к персонажам делает данный мотив еще одним источником страха для бедных бледных существ (наряду со столь же неуловимыми, всепоглощающими и одноуровневыми мотивами резкого холода, воздуха с лезвиями, света).

- «Здесь стол. Осторожнее, не порежьтесь о расстояние!» (Казаков, 1982б: 18).
- «Расстояние ревниво, как белый угол зрачка...» (Казаков, 2003: 57).
- «Расстояния от зеркал до окон жили странной двойной жизнью: поверхность зеркал возвращала окнам их свет, несколько надломленный и окрашенный неизмеримостью зеркальных глубин» (Казаков, 2003: 66).
- «Вдруг она вскрикнула, поранившись о сверкающее, как лезвие, расстояние» (Казаков, 2003: 69).

Наделяя темноту, тишину, воздух, мысли, время, голос, ночь, расстояния вещностью, ощутимой оболочкой, автор пытается постичь мир и на этом уровне – через видение-прикосновение отвлеченных понятий, через опредмечивание языка. Следует отметить, что в этом усматривается тесная связь с ранней поэтикой Маяковского. Другими словами, Казаков, так же, как некогда Маяковский, старается приблизить мир, а близость, следуя размышлениям Подороги о Хайдеггере, «и есть основное определение вещи», которая, в свою очередь, есть «то, что делается руками, в этом смысле она “подручна”, всегда под рукой, близка и достижима, она – часть мира, самая ближайшая к нам, а он вещно полон» (Подорога, 2016: 31).

\*

Вопрос о пространстве – это по сути дела вопрос о понятиях реальности и границы, отвечая на который Казаков выстраивает мир по принципу калейдоскопа, изображая его как «перманентный образ катастрофы» (Подорога, 2016: 167). Однако как следует понимать данные слова? Исходя из уже высказанных нескольких возможных взглядов на категорию пространства в казаковском словесном эксперименте, можно сделать вывод, что оно, наподобие уже рассмотренной категории времени, является многомерным, многопластовым, то и дело ускользающим от определения. Это пространство, лишенное целостности, постигаемое только фрагментарно, кусками, которые не обладают устойчивым обликом и местом во взаимных отношениях, а постоянно их меняют, растягиваясь и сужаясь, совмещая свои плоскости, словом, трансформируясь до неузнаваемости. При этом надо отметить, что к данным пространственным кускам следует отнести не только определенные части самого пространства – микротопосы, но также целые параллельно существующие и уму непостижимые, или, говоря словами Липавского, «соседние миры». Эти миры, принадлежавшие то посюстороннем, то потустороннем, остающиеся за гранью представимости, в тексте Казакова – своего рода точке

соединения – переплетаются, смещаются, друг друга калейдоскопически деконструируя, благодаря смыванию умозрительной границы, видимо лишь условно их разделяющей. Туда уходит корнями неустанное мерцание, сверкание, вздрагивание казаковского мира, отображающееся даже в выборе глаголов, обозначающих короткие, резкие, эффектные, и что самое главное, постоянно повторяющиеся действия. Такой выбор отнюдь не случаен, поскольку вещает о непрерывной и при этом мгновенной переходимости из одного мира в другой, следовательно, о нескончаемом стремительном перетекании холодного, враждебно настроенного пространства, достигающего даже состояния невесомости, чем автор восходит к идее прорыва в докосмическое, обладающее жизнотворческой потенцией. Сюрреалистическая картина уподобления пространства казаковского хаосмоса космическим невесомым просторам прочитывается достаточно отчетливо на одном месте в книге «Жизнь прозы». Позволю себе привести этот отрывок полностью в качестве иллюстрации:

«Их обступили призраки, своими черными одеждами похожие на игроков. Своей бледностью. Один из них, боясь за свое лицо, загораживал его руками от воздуха и от осколков лучей. Другие, улыбаясь, черпали в этих холодных улыбках бесконечное спокойствие и равнодушие. Белый полукруг женщин был взломан, отчаяние, смешиваясь со спокойствием, создавало в воздухе причудливое мерцание. Расстояния от призраков до их живых двойников повисли в воздухе в виде сверкающих обломков таблицы. Красные и голубые лучи, обломки холода, немые пальцы художника – все это было разбросано по пространству. Черные одежды призраков, белые лица их двойников, зеленые трещины зеркала, времени, льда – все это взламывало сверкающие границы дня. Тяжелый угол стола, не уместившись больше, со скрежетом вылез в ночь. На его поверхность, словно на железную крышу, со звоном и грохотом посыпались ночные звезды. Лица призраков вспыхнули, осветив мостовую и угол окна. Звезды, обломки таблицы, обломки ночи и дня – все это со свистом закружилось вокруг себя...» (Казаков, 1982: 43–44).

Итак, пространство, основывающееся на условности и метаморфозе, неустанно проявляющихся во всех отношениях, безусловно порождает хаос. Казаковский мир предельно хаотичен во всех своих ипостасях и своей всеприсущей амбивалентностью резко демистифицирует понятие реальности. Вспомним, к примеру, хоть тот факт, что наряду со столь отвлеченными, чуть ли не мистическими микротопосами, парящими между рациональным и иррациональным, в тексте Казакова неоднократно встречаются конкретные названия мест, принадлежащих обыденной реальности, и явно отсылающих к Москве, где, как оказывается, крайне прерывистое действие разворачивается. Данными точками являются преимущественно московские районы и улицы (Большая Ордынка, Замоскворечье, Лобное место, Кадашевская набережная и т.п.), тесно связанные с Ней, то есть с возлюбленной персонажа, с ее трехэтажным каменным домом, с мотивом прогулки, в итоге лишь отчасти и латентно, как бы по пути, реализующими по сути высокую потенцию эроса, на которой текст и само творчество автора коренятся.

На этом месте стоит ближе обратиться к изображению топоса Москвы в контексте начала метаморфозы, столь присущего казаковскому пространству, а также поэтике в целом. Хоть и представляет собой конкретное место, уже в первой книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым» весьма заметно, что этот город все же претерпевает своего рода перевоплощение, неожиданно уподобляясь Санкт-Петербургу. Данное отождествление совершается в наибольшей мере на уровне атмосферы, которая то и дело отдает потусторонними сферами, жутким страхом, распадом, и в которую полностью вписывается изображение персонажей – призраков, теней, силуэт, словом, выходцев из иного мира.

Другими словами, все характеристики, которыми наделены персонажи и окружающее их пространство: темнота, постоянно окутывающая город, зловещая черная река, безразличные

мосты, угрожающий холод и лезвия воздуха, неуловимость окружающего мира, болезненный страх персонажей перед фантастическим кровавым дождем<sup>249</sup>, ливнем, проявлениями времени, взаимозамещение живого и мертвого – все это отсылает к петербургской фантастической обстановке, парящей в пространстве «между», уходящей отчасти в потустороннее. Такому прочтению немало способствуют также стихии, которыми Казаков рисует данное пространство. Это преимущественно камень, чугун, сталь, ветер, вода, холод, то есть именно те стихии, характеризующие, согласно исследователям так называемого петербургского текста северную столицу, и заодно способствующие почти что чувствительному восприятию пространства, в итоге самого текста, как холодного, враждебного, негуманного. Видимо и на этом уровне Казаков преодолевает два полюса, посредством их соединения, ломающего по сути даже этот небольшой островок реального в казаковской прозе.

Накладывание явно петербургских черт на московское пространство происходит отчасти и за счет интертекстуального диалога с творчеством Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А. Блока, А. Белого, Д. Хармса. Тщательный анализ текста позволяет говорить об еще нескольких ветвях интертекста, однако в пространственных отношениях, и для конкретного взаимозамещения топосов, значимы как раз названные авторы, поскольку в абсурдистской прозе Казакова неоднократно встречаемся с ситуациями, словно вышедшими из их пера, но помещенными в московское пространство.

Но зачем автору понадобилось это смещение городов? Ответ, возможно, кроется в том простом факте, что обращением к фантастическому городу-призраку – Санкт-Петербургу, автор заодно вводит свою прозу в контекст петербургского текста и таким образом, непосредственно, дополнительно усугубляет хаотичность, амбивалентность, шаткость пространства, все больше теряющего очертания реального. Если ты убил смерть, все становится возможным.

\*

Реальность, от латинского слова *realis* в значении «вещественный», «действительный», предполагает прежде всего объективно явленный мир, а в рамках пространства то, до чего можно дотронуться, что можно увидеть, словом, осязаемое. Если обратиться к казаковскому все ускользающему пространству, основывающемуся на принципах отражения, обратной перспективы, призрачности; сужающемуся до двух измерений и, наоборот, расширяющемуся вплоть до исчезновения; одновременно цепенеющем и мерцающем, сразу станет очевидно, что оно явно уходит в сторону от того, что привычно называется обыденной реальностью. Исходя, однако, из начала множественности, из идеи нескольких возможных параллельных миров, приходим к выводу, что хоть и не обыденная, мир Казакова все же есть какая-то реальность. Вопрос только в том, какая именно? Ответ, разумеется, не один.

Ставя в центр толкования казаковской прозы начало становления, порождающее неустойчивость, при этом сознательно повернутое вспять, следовательно, прочитывающееся в качестве возвращения, и имея при этом в виду эксперимент автора с измерением и отражением, одним из возможных вариантов предстает сновидческая реальность. Такое толкование легко можно подтвердить самим текстом:

- «Где я видела это бледное лицо, этот странный облик? Кажется, здесь же, во сне» (Казаков, 2003: 215).

---

<sup>249</sup> Интересно было бы по отдельности заняться мотивом кровавого дождя, исследуя оправданность предположения, что столь сильный страх перед ним отсылает к онтологическому и даже экзистенциальному страху человека перед изнеможением мира (в данном случае кровавый дождь прочитывается, как символ страдания раненного неба, то есть мира), в итоге ведущем к распаду, как насильственно человеком вызванному концу.

- «ИСТЛЕНЬЕВ Не сон ли это? Не кошмар какой?  
ПЕРМЯКОВ Так ведь, что ж из этого, что кошмар или сон? Думаете, проснемся, и ничего не будет? Думаете, все исчезнет? Нет! Такой дождичек сквозь любой сон просочится... (достаёт платок)» (Казаков, 1995: 123).
- «Она спросила:
  - Если какой-нибудь сон становится все отчетливее и отчетливее, то чем может он кончиться?
  - Может кончиться тем, что не кончится.
 И действительно: кажется, что ничто не кончалось» (Казаков, 2003: 242).
- «Тогда гость и его молчание показались ей сном, а его слова – продолжением этого странного сновидения» (Казаков, 2003: 16).
- «Прозрачная пустота стаканов и красные пятна на скатерти напоминали о жесткой формуле сновидений, согласно которой отчетливость того, что снилось, обратно пропорциональна количеству усилий, потраченных на пробуждение. Именно на этом законе основана неприкосновенность загадки загробного сна» (Казаков, 2012: 29).
- «а где шампанское, где эта шипучая безвестность? или в снах проходит только то, что отдаленнее самого пробуждения?» (Казаков, 2012: 36).

Онирическая природа казаковского хаосмоса словно восходит к изображению первосна, то есть состояния полного самоотречения, по которому человек настолько тоскует<sup>250</sup>. Исходя из предположения, что у Казакова все повернуто вспять, тяга к данному самоотречению, «ностальгия первосна», представляет собой стержневую для авторской поэтики в целом попытку познать себя, то есть вернуться к себе забытому. Иными словами, Казаков стремится выйти из самозабвения, вернуться в состояние до перинатального самоотсутствия, до сна, чтобы вновь обрести целостность, всего себя, мир, по сути утраченный в первосне. Сам текст с выраженным онирическим пластом в данном прочтении предстает как раз в качестве изображения этого первосна, этого обратного процесса вспоминания, ведущего к возврату всего первовытесненного, а «первовытесняется целостность как таковая, еще не уточненная ни в каком ее конкретном представлении, еще не сложенная из духовного и телесного, из присутствия и отсутствия, из мужского и женского, из субъектного и объектного-в-себе, из субъектно-объектного и псевдообъектного. Первовытеснение изгоняет из меня всего меня, без чего не было бы постнатальной нирваны» (Смирнов, 1999: 170). Разве в данных словах нет схожести с хаосмосом Казакова и призраками, в нем пребывающими?

Однако сколь ни данное предположение вписывается в высказывания персонажей, в условность и хаотичность изображаемого Казаковым мира, в самом же тексте находим, пусть и в значительно меньшем количестве, подозрение и даже опровержение попытки прочтения текста в онирическом ключе. И это вовсе не мудрено, так как способствует не только выявлению, а еще и столкновению противоположностей, в очередной раз уводящем казаковский хаосмос далеко в сторону от хоть какого-то определения.

- «3-Й ГОЛОС Они странно говорят, или я странно слышу?... Если все это – сон, то он снится безумцу.
- 4-Й ГОЛОС Если это уже пробуждение, то это пробуждение мертвеца» (Казаков, 1995: 163).
- «Это не сон – иначе я сказал бы, что это не явь» (Казаков, 1982: 73).

---

<sup>250</sup> Об этом более подробно можно прочитать в книге И. Смирнова «Человек человеку – философ», в разделе под названием «Философ во младенчестве» (Смирнов, 1999: 170–180).

Свержение, если угодно, своего рода тривиализация представлений об обыденной реальности, ее логоцентризме, каузальности, вплоть до привычных положений эсхатологической мировоззренческой концепции, усматривается на еще одном уровне казаковской прозы, который можно отчасти отнести к театральной реальности. И действительно, если посмотреть на текст из данного угла, перед нами развернется не один признак почти сценического представления. На этом месте не буду впускаться в подробный анализ языка со стороны данного аспекта – его проведем в последующем разделе настоящей работы – а лишь укажу на некоторые особенности текста (в первую очередь в рамках пространственных отношений), позволяющие говорить об его потенциальном восприятии в качестве театральной постановки.

Главными знаменателями такого взгляда на казаковское пространство предстают начала театрализации, карнавализации, диалогизации, развивающиеся в первую очередь посредством мотивов-микротопосов эшафота, салона-гостиной-залы хозяйки, и ими порожаемых ситуаций. Тем не менее, уже в первой книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым», в третьей прозаической миниатюре, автор отсылает к сценичности, к сплоченности жизни и театральной поддельности, через явную бутафорию, еще пуще усиливающую амбивалентность передаваемого события. А событие, развертывающееся в довольно онирическом ключе, коренится на подготовке персонажа Истленьева к своей собственной свадьбе, то есть на своеобразном почти что фантастическом перевоплощении его квартиры до неузнаваемости. Бутафория, расшатывающая привычное восприятие пространства<sup>251</sup>, прочитывается именно в украшении квартиры: «Из карманов пальто торчали бумажные голубые и розовые цветы. Они вдруг умилили Истленьева почти до слез. Он укрепил их проволоочные стебли на железной спинке кровати» (Казаков, 1972: 10)<sup>252</sup>.

Далее, семантически ярко окрашенный мотив эшафота прочитывается в карнавальном ключе прежде всего благодаря вытекающей из него, осмелимся даже сказать, подразумеваемой и тем самым не требующей дополнительного объяснения, зрелищности, театральности. В самом слове «эшафот» закодирована тема смерти, при чем имеется в виду кончина в особых, точно определенных обстоятельствах, отсылающая к богатому историческому контексту. Разумеется, Казаков далеко не первый, кто обыгрывает мотив эшафота в этом свете<sup>253</sup>, однако в его тексте данный микротопос можно трактовать одновременно в рамках нескольких тем.

«Эшафот – это некоторое возвышение, чтобы было видно всем, отовсюду и навсегда» (Казаков, 1982: 88), пишет автор, обращаясь к одному из возможных прочтений данного мотива, тесно связанных с темой страха. Эшафот во всех исторических эпохах воздвигался, все зрелище устраивалось, прежде всего, с целью показать и утвердить непоколебимую силу и власть определенного палача, и тем самым рассеять невероятный страх среди зрителей перед этим чуть ли не божеским величием, ибо «в самом деле карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы

<sup>251</sup> Преимущественно той же самой функцией в текстах Казакова обладает мотив вывески.

<sup>252</sup> Явный пример бутафории усматривается в той же книге и в миниатюре «Пешие числа»: «Один молодой человек мучительно ищет выхода из своей молодости. Расхаживая взад и вперед по комнате, он то хмурит воинственно брови, то бросает полный вызова взгляд в даль, которая нарисована на обветшалых обоях» (Казаков, 1972: 71).

<sup>253</sup> Вспомним хоть уже упомянутый роман В.В. Набокова «Приглашение на казнь», или же пьесу Е.И. Замятина «Огни св. Доминика», ибо отголоски главных идей и приемов данных произведений легко можно усмотреть в тексте Казакова.

карнавал [...]. Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден» (Бахтин, 1965: 12). Этот страх не что иное, как онтологический, прирожденный страх человека перед смертью, по сути дела представляющий краеугольным камнем правления, стержневым элементом того авторитета пресловутого правителя, о котором так пафосно Христу говорит Великий Инквизитор в поэме Ивана Карамазова.

- «– у меня была какая-то мысль об эшафоте, но очень страшная.
- держите ее подальше от головы!
- от головы и от туловища.
- ну вот, сейчас слово "кровь" или прозвучит, или хлынет» (Казаков, 2003: 427).

Пределно конкретизируя, овеществляя понятия в манере раннего Маяковского – само слово «эшафот», или же «кровь», и даже мысль об этих понятиях – вплоть до их полной осязаемости, Казаков, кажется, добавочно усугубляет страх персонажей, чурающихся даже их упоминания, в чем бесспорно прочитывается фольклорный, и даже мифологический подтекст, отсылающий далее к магической функции языка. Примечательно также, что персонажи советуют держать подозрительные слова и мысли подальше не только от головы, но и от туловища, поскольку они представляют собой и духовную, и телесную угрозу, чем добавочно подчеркивается их воплощенность, а также особое отношение автора к вопросу о вещи, об овеществлении.

С другой же стороны, весь этот спектакль смерти разыгрывался регулярно, вплоть до превращения в обычай: «[...] и, помните обычай островитян – класть голову на плаху?» (Казаков, 1982б: 16), что в свою очередь приводило к тривиализации самого понятия, или лучше сказать события смерти, порождающей превращение страха в смех, казни в забаву. Банализации восприятия смерти способствовала по сути ее постоянная и непосредственная сопряженность с жизнью, ведущая к десакрализации обоих понятий, а затем к размыванию границы между данными полюсами и своего рода взаимозаменяемости, то есть к освобождению, в котором собственно и кроется суть карнавального начала. Об этом собственно и пишет Казаков в своей прозе, ибо сомнение в общепринятые отношения к понятиям смерти и границы, а также их повторное рассмотрение, как мы уже имели возможность удостовериться, ему отнюдь не было чуждо. Отметим все-таки, что он, правда, до комического не доходит, но карнавальное смещение противоположных плоскостей налицо.

Эшафот Казакова преимущественно встречается в связи с Людовиком XVI в историческом контексте, к которому он принадлежит. Тем не менее нельзя обойти вниманием очевидную аллюзию на Ф.М. Достоевского, в частности, на монолог князя Мышкина о предсмертном мгновении, восходящий, по сути дела, к автобиографическим переживаниям самого автора. В одном месте Казаков пишет:

- «– Подарок островитянина: бросил мне с эшафота предсмертную секунду, словно...
- Словно цветок?
- Нет, слишком расплывчато... Словно добычу!» (Казаков, 1982б: 17).

Предсмертная секунда, подаренная островитянином, очевидно воспринимается, как что-то драгоценное, однако приобретенное не легким путем, ибо автор не случайно использует слово «добыча», подразумевающее то, что получается в результате борьбы. А получается именно то неуловимое мгновение абсолютного присутствия – резкое замедление, в итоге результирующее в каталепсии времени, в застывании в одной точке смерти-рождения, конца-начала, понимаемой Достоевским в качестве внутреннего, духовного возрождения. Такому мировоззрению Казаков бесспорно вторит, уходя, вслед за историческим авангардом, еще

глубже, внутрь человеческого переживания космического, житнетворящего начала, которое обнаруживаем за ширмой бессмыслицы.

Теперь кажется не лишним обратить коротко внимание на мотив островитянина, не находящий свое отражение на других местах в прозе атора. Такое эпизодичное использование мотива в абсурдистском тексте добавочно препятствует его хоть сколько-нибудь точному прочтению. Тем не менее, если рассматривать мотив островитянина шире, на основе его семантического и этимологического пластов, можно предположить, что выбор Казаковым данного мотива отнюдь не случаен, поскольку отсылает к острову, а это значит, к пространству изолированному, трудно доступному, на котором отчаявшийся человек вряд ли найдет выход. Если следовать такой трактовке, далее можно предположить, что автор на самом деле именуется второстепенного персонажа в гоголевской манере, то есть отображая именем его психологию, внутреннюю сторону. Островитянин – это отчужденный, отчаявшийся человек, загнанный в безвыходное положение, уж окончательно ничем не защищенный (вспомним сцены, в которых растерянный персонаж пытается хоть в углу спрятаться), который внезапно приобретает и дарит самое драгоценное – момент бессознательного познания<sup>254</sup>. Примечательно и немаловажно также, что форма острова в сознании отождествляется с кругом, что, возможно, отсылкой к восприятию круга в качестве совершенства, точки-цифринитума, добавочно, в хармсовском ключе, усиливает значимость подарка – предсмертной минуты.

Особую роль в контексте театрализации и карнавализации играет также мотив вывески, отсылающий к восприятию пространства, как бутафорского, а предметов обстановки, как элементов сценографии, то есть изобразительно-пластического образа мнимой действительности, моментально напоминающего по крайней мере бутафорию блоковского «Балаганчика»:

- «НАЕЗДНИЦА: А что это за странная вывеска? Что на ней написано?  
Н: На ней?... Написано ДОЖДЬ.  
М (к наезднице): Не верьте ей, она прошлогодняя... видите, она совсем ржавая» (Казаков, 1995: 111).
- «ПЕРМЯКОВ: Я тогда укрылся под вывеской...  
ЭВЕЛИНА (услышав): И что же было на вывеске?  
ПЕРМЯКОВ (усмехаясь): СОН...» (Казаков, 1995: 123).
- «Я уже видел сегодня одну железную вывеску. Вся заржавела под ливнями. Когда-то на ней было написано МЯСО. Теперь ее можно вешать над чем угодно.  
– Над человеческим родом?  
– Вот шутник» (Казаков, 1995: 139).

Обращение к сценографичности пространства с целью выявить его условность, кажимость этим не исчерпываются. «Как странно ночь понаставила эти дома, играя в город» (Казаков, 1995: 17), пишет автор, и хоть всего лишь раз мотив дома упоминается в данном контексте, этого вполне достаточно, чтобы по-своему отразить приемы театрализации, бутафории, бесспорно весьма значительные в отделке казаковского текста в целом, то есть в выявлении авторского мировоззрения. Далее, на другом месте читаем: «Странное голубое лето прибито кровельщиками к железу», чем явно овеществляется отвлеченное понятие, или даже

---

<sup>254</sup>Весьма любопытной предстает мысль проследить потенциальное соотношение с одной стороны, переживания предсмертного момента, представленного в романе Ф.М. Достоевского, и с другой, переживания Д.И. Хармсом или же Я.В. Друскиным момента посещения вестников. Хоть данное сопоставление может и показаться всего лишь выдумкой ассоциативного характера, тут все-таки усматривается схожесть в переживании по сути одного и того же – мистического момента прорыва в потустороннее, или скорее, смещения двух плоскостей, их преодоления в своего рода приобщении к тайне.

метафорический языковой знак неба, предстающий в своем материализованном облике в качестве бутафорского объекта, в итоге воздействующего на восприятие реальности, как одной из бесконечного числа возможных сценографий. Иначе говоря, действительность перцепируется, как подделка, а пространство, предметный мир, который она собою отражает, как легко сменяемая декорация. Текстуальных подтверждений такого прочтения оказывается немало.

Крайне фрактальная структура казаковского прозаического текста, основывающаяся преимущественно на внезапном немотивированном вторжении случаев, событий, персонажей в якобы главную нить, столь условную, что за ней почти невозможно проследить, отображается на сюжете в виде его абсолютной прерывистости, неустойчивости и порой даже полной неуловимости. Что однако позволяет нам вообще говорить о хоть и условной, но все же видимо существующей сюжетной линии? Это отдельные ситуации, текстуальные фрагменты, и персонажи, иногда даже реплики, кочующие из книги в книгу, то и дело повторяющиеся, представляя собой шаткую опору все разрушающейся текстуальной конструкции. Главной в этом смысле предстает сцена, разыгрываемая в салоне хозяйки, где у каждого есть своя условная роль: гости сидят, играют в карты; персонаж, опоздав, расстерянно здоровается со всеми и ищет угол, в котором может беспрепятственно исчезать; хозяйка встречает его; группа гостей, попеременно трансформирующихся в игроков, призраков, прохожих, сводящихся в итоге до голосов, ведет свои бессмысленные анти-диалоги о существенном.

Обыгрывая данную и другие ситуации (ожидание и встреча жениха, прогулка вдоль набережной, посещение каменного дома, и т.д.) бесчисленное количество раз, и при этом каждый раз привнося незначительные изменения, Казаков своей прозой вторит еще античному театру импровизации, основывающемуся на предельной неустойчивости, непредсказуемости, на абсолютном присутствии лишь во все повторяющемся моменте воспроизведения-творчества, на идее вечного возвращения всегда юного, нового, то есть на принципе нескончаемого становления мнимого мира.

Итак, театрализация для Казакова не есть только один из очередных приемов организации текста, но наоборот, является стержневым началом его прозы-жизни, то есть мировоззрения в целом, из которого текст вытекает.

\*

Десакрализацией картезианского взгляда на понятие действительности, отчасти совершаемой в лоне принципа отражения, Казаков с одной стороны восходит к платоновскому представлению о мире идей, как бытию в подлинном смысле слова, и о других пластах реальности, как лишь блеклых отражениях этого абсолюта. С другой же стороны, выявлением сомнения в правдоподобность и в существование объективной реальности – сомнения в понятие реальности вообще – порождающего хаос и предельную условность изображаемого мира, Казаков обращается к началу XX века, то есть к первым попыткам задать и рассмотреть данный вопрос, тем самым отказывающимися от тогда все еще актуального, однако уже не утоляющего голод человеческого ума, критического реализма. Обращение к истокам условности определенным образом делает казаковскую прозу преемницей не только творчества представителей исторического авангарда, но и произведений В. Набокова, А. Белого, в первую очередь, романов «Приглашение на казнь», «Петербург», а также произведений А. Блока «Балаганчик» и «Двенадцать».

К примеру, употребление приема театрализации роднит поэтику Казакова и названных писателей. Данный прием Казаковым далеко не в той мере развит и востребован, но тем не



менее, подхватывая полемический дискурс авторов с начала XX века, он перенимает данный прием, и крайне заступленной материализацией отвлеченных пространственных явлений, вторит сугубо пластическому представлению весьма хаотичного пространства произведений первой половины двадцатого века. Истоки этого хаоса, а также им порождающей релятивизации представлений о понятии реальности, обнаруживаем в стремлении авторов-субъектов к самосознанию. Попытка постичь «знание себя», которое не есть другое, как знание мира, как раз является ключевой проблемой, которую Казаков мыслит на страницах своего прозаического текста, и из которой вытекает возможность рассматривать его продолжением еще символистского эксперимента (прежде всего Блока и Белого), заключающегося в новой концепции мира самосознающей творческой личности.

Довольно значимой предстает отсылка к поэтике А. Блока, подчеркнутая самим Казаковым. Помимо цитат его стихотворений в качестве эпитафий, Казаков заодно наделяет невесту из своих текстов всеми особенностями блоковской Прекрасной Дамы, мистически снисходящей к персонажу из соседнего мира, и из-за этой причастности к другой, параллельной реальности, не имеющей возможности узнать его. Не мудрено, что образ невесты неоднократно выступает самым ярким примером блоковской мотивировки в творчестве Казакова. Примечательно далее, что и на уровне обстановки проявляются характеристики блоковского текста. Если хоть и поверхностно войти в казаковский мир, то легко можно узнать обстановку поэмы «Двенадцать»: хаотичность, враждебность, угрозу пространства по отношению к крайне испуганным персонажам, *вестникам нового, другого*. Слово блоковская постреволюционная атмосфера реальности страха, отчаяния, отчуждения, отношений, основывающихся исключительно на насилии, переключалась в текст абсурдистского писателя, разумеется, будучи лишенной историко-социального подтекста и воздвигнутой на более отвлеченный, и тем самым, менее достижимый, далеко менее конкретный уровень.

Предельно отвлеченным и почти что уму непостижимым вырисовывается пространство и в «Петербурге» А. Белого. Типологическое сходство со стержневым для Казакова началом условности налицо: здесь тоже все оживает, все угрожает персонажам, погруженным в страх; все стремительно переплетается, смещаясь в бесформенную гущу немотивированных событий и поступков, основанных преимущественно на насилии, где «все в движении, ничто не покоится, все хаотирует, приобретает форму, тут же ее теряя» (Подорога, 2006: 41).

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что подобное расшатывание категории пространства, и следовательно, понятия реальности, кроме как в названном символистском наследии, представлено и в романах В.В. Набокова, то и дело весьма умело обыгрывающего в том же ключе условности вопрос человеческого мировосприятия. Может быть, это наиболее наглядно представлено в романе «Приглашение на казнь», где несколько мнимых плоскостей постоянно сталкиваются, переплетаются, друг друга опровергая или же, наоборот, дополняя. Но в пространственном эксперименте и Набоков, и Казаков, наподобие символистов, идут настолько далеко, что перед нами уже не просто расшатывание привычных представлений о пространстве, а наглая попытка порвать с пространством, наконец-то преодолеть его.

Преодоление категории пространства представляет собой смыывание границ, навязанных рацио, порождающее всеобщее соединение в хаосе, ведущем в свою очередь к воссоединению с миром в непредставимых сферах бессознательного, поскольку «в фрактальном понимании хаос – это не беспорядок, а конструктивное, творческое начало, хаос – это возможность, в том числе и возможность творить» (Ичин, 2017: 154). Или говоря словами Подороги: «В созерцании абсолютного и рождается представление о хаосе, т.е. как явление хаос принадлежит области

творящего мир сознания» (Подорога, 2006: 41). Стало быть, попытка преодоления пространства не есть другое, как попытка выхода из себя, чтобы к себе-другому (забытому?) вернуться.

Этот путь самосознания, основывающийся на преодолении пространства, совершается Казаковым в мнимой многоликости действительности, которая видится ему (нам?) то в качестве условной реальности сновидения, то как театральная реальность (или возможно даже еще какая-нибудь?). Утверждать, что предельно шаткие, порой даже исчезающие, казаковские пространственно-временные отношения принадлежат именно и только к одной из них невозможно. В этом-то собственно и суть условности, столь важного начала поэтики автора, и вообще литературы XX века, все глубже погружающейся в дебри бессознательного – нет одного ответа, или говоря словами Ницше – нет истины, есть лишь ее перспективы.

Таким образом, более расширенный взгляд на данный вопрос позволяет говорить об еще одной реальности, столь же условной, но по крайней мере точно объединяющей все другие в качестве своих ипостасей – о реальности литературного произведения, текста. Постмодернистское столкновение литературной плоскости с обыденной реальностью в прозаическом творчестве Казакова результирует в последующем взаимном отождествлении, и тем самым своего рода взаимозамещении, и даже преодолении превосходства обыденной реальности как таковой: «Стихия бессознательного, погрузиться в которую необходимо, чтобы разрушить каркас сознания, устраняет автора, который лишается власти над собственным текстом. Текст перестает отражать внешнюю действительность и становится единственной реальностью, притяжение которой совсем не просто преодолеть» (Токарев, 2002: 40). Данное уравнивание совершается благодаря разрушению границ между этими двумя плоскостями, происходящем отчасти и вследствие ухода от понимания искусства, как миметического раба обыденной действительности, в сторону его восприятия в рамках жизнетворческого начала.

Столкновение и уравнивание обыденной реальности и реальности литературного произведения в тексте представлено в постмодернистском ключе – деструкцией функции автора, его вторжением в собственный текст, его становлением в ряд персонажей, и наоборот, явным выходом героев в обыденную реальность автора<sup>255</sup>:

- «6-Й ГОСТЬ Тише! Здесь дама... и ее спутник – некто в черном, в безмолвном.  
7-й ГОСТЬ Похож на Владимира Казакова, только без его удали.  
1-Й ГОСТЬ Все мы на него похожи, а удаль придет» (Казаков, 2003: 106).
- «– Кто он – шутник или просто он?  
– Не знаю. Я дал обет ничего не знать.  
– Он смеется над нами в собственной прозе.  
– А над собой – в нашей» (Казаков, 2003: 200).

На стыке между реальностями возникает постмодернистский хаосмос<sup>256</sup>, то и дело неустойчиво мерцающий в своей условности, и как будто отвечающий призыву А. Белого: «Вот

---

<sup>255</sup> Яркий пример такого эксперимента усматриваем также в постмодернистском романе А. Битова «Пушкинский дом» (1964–1971), кстати говоря, тоже восходящем к идее одушевления хаотического пространства, передающегося из угла самосознающего автора-персонажа.

<sup>256</sup> Ср. с определением М.А. Можейко: «ХАОСМОС — понятие постмодернистской философии, фиксирующее особое состояние среды, не идентифицируемое однозначно ни в системе отсчета оппозиции хаос — космос (см. Космос, Хаос), ни в системе отсчета оппозиции смысл — нонсенс (см. Нонсенс), но характеризующееся имманентным и бесконечным потенциалом упорядочивания (смыслорождения) — при отсутствии наличного порядка (семантики). Термин "X." был введен Д.Джойсом ("Поминки по Финнегану") как продукт контаминации понятий хаоса, космоса и осмоса. В классическом постмодернизме понятие "X." тесно связано с концептами "нонсенса" и "нестабильности". Согласно рефлексивной оценке классиков постмодернизма, сам феномен постмодерна "порожден атмосферой нестабильности": культура эпохи постмодерна ориентирована на осмысление

ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой» (Белый, цит. по Кукуй, 2010: 76).

Из этого в очередной раз следует, что Казаков предстает несомненным преемником исторического авангарда (в первую очередь, футуризма и обэриутов), и даже более ранних литературных век модернизма и романтизма, поскольку и у него, как и у представителей названных эпох и объединений «[...] произведение искусства вырывалось за рамки собственно текста и принимало образ жизнестроительного акта. Границы искусства расширялись до размеров реальной жизни, и напротив – жизнь становилась произведением искусства; [...]» (Кукуй, 2010: 11).

Далее, следуя за выявленной мысленной нитью, приходим к выводу, что весь эксперимент Казакова, заключающийся в отчаянной попытке освобождения на творческом пути к себе-миру, совершается по сути в языке, поскольку на нем коренится и в нем сбывается реальность литературного произведения, как впрочем любая другая реальность. Пространство так же, как и время, в сугубо субъективной казаковской поэтике, возникшей на почве желания вспомнить себя, предстает мнимым языковым конструктом ума и его восприятий, или говоря словами А. Белого – «мозговой игрой», происходящей в человеке, но в человеке же и заканчивающейся. Иначе говоря, пространством в прозе-жизни Казакова является «дом, салон», понимаемые в юнговском ключе как его же (без-)сознание, то есть пространство языка, языковая реальность, ибо, согласно Казакову, лишь в слове само-со-знание открывается человеку, сотворяя истинное искусство, которое «стоит в ряду первой реальности, создает мир и является его первым отражением. Оно обязательно реально» (Хармс, 2001: 80), тем самым возвращая человека к себе, к Логосу.

---

именно нестабильности как таковой, — или, по Лиотару, "поиск нестабильностей". Феномен "нестабильности" осмысливается постмодернистской рефлексией над основаниями современной культуры в качестве фундаментального предмета интереса постмодерна: собственно, по формулировке Лиотара, "постмодернистское знание ... совершенствует ... нашу способность существовать в несоразмерности" (ср. с современным синергетическим видением мира, которое рефлексивно обозначается Пригожиным как "Философия нестабильности")» (Постмодернизм. Энциклопедия, электронный ресурс).

*«Как дельфийский оракул у Гераклита, вольное слово не сообщает и не скрывает, а означает: размечает рискованный простор, где сознанию и страшно, и все равно придется потеряться».*

*В.В. Бибихин, «Слово и событие»*

## ЯЗЫК

«я слышу все чаще, чем понимаю.  
отсюда и улыбка, и отражение»  
(Казаков, 2012: 44).

Незаживающее чувство абсурда Казакова бесспорно порождено сомнением в своем собственном существовании в чужом мире. Резко ощущая сиротство, и будучи не в силах преодолеть его посредством рациональных умозаключений, Казаков, задумываясь над своей собственной ролью в мире, отказывается от привычного картезианского способа его постижения.

Однако зачем вообще мыслить мир? Зачем пытаться постичь его? Другими словами, откуда вытекает это неиссякаемое ощущение сиротства вечно одинокого человека?

Ответ, сколь ни странно, уходит корнями именно в разум, поскольку, «разум в первую очередь – это опыт *целого*, на древнем языке философии – опыт непостижимого *единства*, единство источник разума. Человек называется *хомо сапиенс* потому, что он существо способное к разуму, и тем самым прежде всего – прикасающееся к опыту *целого*, к опыту *всего*, к опыту *мира*» (Бибихин, 2008: 29). Утрата данного опыта, порождающая отчасти и упрощение понятия разум, ведет к абсурду, к полному разрыву человека с самим собой, со своей дружостью, и одновременно к вечной жажде вернуться к своим истокам, чтобы вновь приобрести собственную целостность, приобрести себя, то есть мир.

Итак, попытка мыслить себя-мир не есть какое-то отвлеченное произвольное философское занятие, а совершенно наоборот – сугубо личное переживание, которое, с одной стороны, своей неподвластностью разрывает человека, но в котором, с другой стороны, человек бесспорно нуждается, поскольку только им живет. Жизнь человека не есть другое, как возвращение к себе. Этот возврат отнюдь не является уходом от разума, а наоборот именно дорогой к нему, платоновским путешествием души в область ума (*νοῦτον τόπον*)<sup>257</sup>, к мысли, как единственному лучу божественного в человеке, словом, к бессмертному.

Путешествие через себя к себе, предстающее своеобразным опытом освобождения души на пути к достижению бытия, Казаков совершает в творческом акте. Весь Казаков сбывается в словесном творчестве, как чуде, обладающем способностью преодолеть абсурд человеческой обреченности. Весь Казаков сбывается в языке, потому что язык предстает местом мысли человека-мира, его первой и единственной реальностью. Следовательно, столь желаемое освобождение в воссоединении видится автору в эксперименте освобождения языка, выдвигающем бессмыслицу инструментом познания все распадающегося, отчуждающегося себя-мира.

---

<sup>257</sup> См. Платон, Государство, кн. VII 517 b.

«Владимир Казаков

## МОИ ВСТРЕЧИ С ВЛАДИМИРОМ КАЗАКОВЫМ

Впервые я увидел его, кажется, в 1956 году. Знакомство произошло совершенно случайно. На меня чуть не наехал чей-то автомобиль. Владимир Казаков, оказавшийся рядом, дернул меня вовремя за пальто. Я глянул и увидел молодого человека лет восемнадцати. Мы познакомились и стали часто видаться. В нем мне очень нравилось умение слушать. Сам я тоже больше любил слушать, чем говорить. Вот мы с ним и сидели и слушали друг-друга. Потом он куда-то неожиданно исчез. Одни говорили, что он на Кубани. Другие – что на Дону. Через несколько лет он вдруг появился и не один, а с женой-эстонкой. Она преподавала, кажется, музыку. Из-за этого мы не могли с ним часто встречаться, а со временем и вовсе потеряли друг-друга из виду. Где он теперь? Ходят толки, что Владимир Казаков опять на Дону. Но все это так неопределенно! Помню, он мне как-то сказал: "Вот увидишь, я умру прежде тебя". Как знать!...» (Казаков, 1972: 25).

Полностью приведенная прозаическая миниатюра является стержневой частью не только одноименной книги, но и поэтики Казакова в целом, поскольку в ней заложен сгусток тем и начал, на которых зиждется казаковская проза-жизнь. Попытаемся в этом разобраться.

Текстовой фрагмент, написанный в прошедшем времени и от первого лица, как большая часть казаковской прозы, в силу этого факта приобретает форму своеобразного воспоминания, восходящего к теме памяти, которая отчасти диктует восприятие текста в качестве дневниковой записи, даже исповеди. Отметим, вдобавок, что совершенно неординарное для автора точное определение времени, в данном случае дополнительно подчеркивает документальный характер текста, и тем самым подтверждает его жанровое определение как дневниковой записи. Такому восприятию текста, как сугубо личного документа, способствует также природа самого описываемого события, обладающая автобиографическими элементами. Некто «я» описывает свою первую встречу с восемнадцатилетним молодым человеком, Владимиром Казаковым, произошедшую в 1956 г. Имея в виду, что перед заглавием миниатюры повторно указаны имя и фамилия самого Казакова, а также тот факт, что он родился в 1938 г., нетрудно сделать вывод, что в данном фрагменте автор, по сути, припоминает колоссальное событие своей жизни, а именно, встречу с собой, со своей дружостью: «Я глянул и увидел молодого человека лет восемнадцати», то есть он увидел себя.

«Знакомство» с собой, происходит, в хармсовском духе, «совершенно случайно», мгновенно, немотивированно, иррационально. Данное событие, видимо, имело место в момент кризиса идентичности, связанного с достижением совершеннолетия самого автора-персонажа, и представленного через элементы потенциального физического насилия, чуть ли не толкнувшего пассивного, бессильного человека по ту сторону, к смерти: «На меня чуть не наехал чей-то автомобиль». Спасение пришло так же случайно, от/из себя самого, то есть благодаря неожиданной и правременной реакции своей собственной особи, воплощенной в одноименном двойнике, носителе активного начала, «оказавшемся рядом» и позволившем таким образом продолжить свои прогулки на пороге между мирами в довольно шатких рамках словесного творчества.

Весьма примечательно, что к теме смерти автор-персонаж обращается еще раз, именно ею заканчивая прозаическую миниатюру: «Помню, он мне как-то сказал: Вот увидишь, я умру прежде тебя. Как знать!». Если до сих пор роли не были четко распределены, теперь становится понятным, что данную историю читаем из угла Казакова-писателя, что повествует именно творческая сторона его личности. Это не малозначительно, поскольку раскрывается, что

Казаков таким образом, совершенно в своем духе, переворачивает вверх дном рецепцию читателя, ломая его горизонт ожиданий. Встреча с собой чаще всего понимается, как встреча с творческой, демонической или еще какой-то другой стороной своей личности, непременно ведущая к распаду, раздвоению. А тут вдруг оказывается, Казаков-писатель всегда существовал. Осознавал себя, по сути, себя не осознавая. Встреча Казакова с собой – это не привычное для читателя, ожидаемое разъединение личности на два полюса, трагическое зарождение двойника, а как раз наоборот, со-единение с собой, преодоление двойничества в «счастливом случае» узнавания себя, приобретения идентичности. Счастливым, поскольку слово *встреча* в своем этимологическом происхождении семантически тесно связано со словом *счастье*<sup>258</sup>, что дополнительно способствует представленному прочтению данного текстового фрагмента.

Дальше описывается, как они вместе проводили время: «Мы познакомились и стали часто видаться. В нем мне нравилось умение слушать. Сам я тоже больше любил слушать, чем говорить. Вот мы с ним сидели и слушали друг-друга». В приведенных строках усматривается одна из существенных тем казаковского творчества – тема молчания, уже здесь, благодаря контексту, раскрывающаяся в своей сути, то есть как знак приобретения себя-мира, постижения тайны единства, невыразимой словами, но и в словесном выражении не нуждающейся.

«Потом он куда-то неожиданно исчез». Раз приобретаешь себя – это не значит, что с собой навсегда останешься – вот в чем трагедия человеческого существования. Мир возможно опять исчезнет. Себя не удержишь, опять погружаясь в лютую юдоль разрыва с самим собой, того разрыва человека из подполья, жажущего «живой жизни»: «Одни говорили, что он на Кубани. Другие – что на Дону. Через несколько лет он вдруг появился и не один, а с женой-эстонкой. Она преподавала, кажется, музыку», но не находящего в ней себя-целого, остающегося чуждым себе до полного осиротения: «Из-за этого мы не могли с ним часто встречаться, а со временем и вовсе потеряли друг-друга из виду».

Потеря себя, своей идентичности, порождает предельное одиночество, страх и боль из-за совершенно абсурдного пребывания в враждебном мире, угрожающем и ранящем; бессилие и отчаяние из-за невозможности найти свое место. Единственным спасением, единственным способом жить Казакову видится бунт против абсурда, осуществляемый в творческом акте. Творить, писать – это значит отыскивать себя-мир через себя-язык, встречаться с собой. В эти поиски Казаков собственно и погружается на страницах своей прозы-жизни: «Где он теперь? Ходят толки, что Владимир Казаков опять на Дону», пытаясь вернуться в лоно мира, то есть повторно встретиться с собой.

«Но все это так неопределенно!», и эта неопределенность поисков полностью сказывается на языке, структуре, композиции, жанре казаковских произведений, отражающих его совершенно неопределенный условный мир. Встречу не определить, не вызвать, она сбывается неожиданно, по собственному усмотрению. Человек себя узнает вдруг, в одном лишь мгновении, от которого зачастую моментально убегает, поскольку не выдерживает страха перед собою целостным, по сути, порождающего абсурдный страх перед собственным концом. В очередной раз возвращаясь к привычному, то есть к неопределенности, к условности, он возвращается в лоно абсурда, продолжая шагать по хорошо утоптанной сизифовской тропинке.

---

<sup>258</sup> Ср. в этимологическом словаре М. Фасмера: Происходит от глагола встретить, далее от праслав., от кот. в числе прочего произошли: ст.-слав. сѣрѣсти, сѣрѣштѣ (др.-греч. ὑπαντάω), укр. зустрітати, белор. встрыць, болг. срѣщна, сербохорв. срѣсти, срѣтѣм, словенск. srécati, чешск. střetnout, словацк. stretnúť, др.-польск. poźrześć, poźrzatać się. Родственно лит. su-rėsti, прош. вр. sùrėcau «схватить, поймать». Менее убедительно сравнение с лит. randù «нахожу». В съ (\*sǣgētja) Бодуэн де Куртене видит соответствие др.-инд. su- и переводит слово как «хороший, счастливый случай» (Фасмер, электронный ресурс).

Этой тропинкой для Казакова является сама проза, отождествляемая им с жизнью, им же бунтом. Вкатывая в гору свои каменные, стальные, железные, слишком холодные слова, автор через них совершает паломничество к себе, все пытаясь познать себя в диалоге с самим собой, и все в этой попытке чего-то не постигая.

Восприятие Казаковым творческого акта, как поля самопознания, прочитывается, не только в плане понимания языка как места мысли-человека-мира, но и сквозь призму всегда острого для Казакова вопроса реальности. В фрагменте описывается автобиографическое документальное событие – встреча Казакова с самим собой, имевшая место в точно определенном году. Однако можем ли мы быть уверены, что это событие вообще имело место, что оно действительно состоялось? Ответ полностью амбивалентен, как впрочем и восприятие Казаковым понятия действительности. С одной стороны, нет, не можем, поскольку в силу своей природы как художественного произведения, данный текст вполне закономерно можно прочитывать в духе авторской мистификации, не-реальности. С другой же, конечно, можем, поскольку все творчество Казакова предстает продуктом автокоммуникации писателя, совершаемой с целью повторного возврата к себе, и тут автора от персонажа не отделить, а это значит, что казаковская художественная реальность и реальность объективная неотъемлемо связаны друг с другом.

Следовательно, творческий акт – это не просто столкновение двух реальностей, это их встреча, со-единение, в котором размываются любые границы, улечиваются привычные представления и давно уже непонятно кем установленные восприятия. На этой почве, в преодолении весьма шатких граней действительности, в лучших традициях постмодернизма создается гиперреальность симулякров, порождающая хаосмос – своеобразный продукт художественно-философского процесса, стремящегося к примирению двух полюсов: космоса и хаоса, жизни и смерти. Творится уникальная модель совершенно условного словесного мира «на грани», как пространства бесконечных метаморфоз, в котором встреча Владимира Казакова с Владимиром Казаковым дело не только возможное, но и совершенно ординарное, на что дополнительно указывает довольно лаконичное повествование, ничем не выделяющее описанное событие, как что-то странное. В этом смысле, творчество, согласно Казакову, является единственным путем постижения себя-мира, так как, насколько мы знаем, запомнившийся и манящий к себе опыт встречи произошел именно в рамках этой, если угодно, надреальности.

Итак, в попытке прочтения этой знаковой прозаической миниатюры, мы не только выделили ряд стержневых тем и вопросов казаковской поэтики – автокоммуникация, идентичность, диалог, автобиографичность, языковой эксперимент, молчание – но тем самым очертили рамки данного раздела работы. Постараемся теперь рассмотреть каждую из этих тем по отдельности.



## Автокоммуникация

С момента встречи с дружостью, за которой последовала трагическая потеря себя, Казаков погружается (возможно, возвращается?) в имманентный мир параллельной шизоидной реальности, пытаясь понять, осмыслить свое существование. Он мыслить себя-мир с целью снова приобщиться к тайне, вернуться к своим истокам. Сквозь дебри абсурдного существования, сквозь, говоря словами Введенского, «широкое непонимание», Казаков движется в непрерывном, зачастую бессознательном автодиалоге, поскольку мысль, как учит Платон, не есть другое, как общение души с собой. Другими словами, казаковское самопознание совершается через имманентный диалог с самим собой, выливание которого наружу, в письменный текст и есть прозаическое творчество автора.

Исходя из такого восприятия казаковской прозы, ее ярко выраженный дневниковый, нередко даже документальный характер становится полностью мотивированным. Данной установке способствует также рассмотрение творчества автора сквозь призму лотмановского представления о двух моделях коммуникации в системе культуры. Вернемся еще раз к рассмотренной нами миниатюре «Мои встречи с Владимиром Казаковым». Этот текст преимущественно принадлежит к системе передачи сообщения от «Я» к «Я», поскольку в отличие от системы передачи сообщения по каналу «Я – ОН», в ходе которого нет никаких изменений ни адресанта, ни сообщения, данная система подразумевает внутреннее преобразование сущности адресанта, поскольку в канале «Я – Я» происходит «качественная трансформация» самого сообщения, «повышается его ранг» (Лотман, 2000: 164–165). То есть в ходе написания, передачи события Казаков пытается осмыслить одновременно и это событие и себя, поскольку именно в этом осмыслении кроется потенциал ко внутреннему преобразованию, в итоге к спасению. Вторая модель коммуникации, как объясняет Лотман, относится, прежде всего, к тем случаям, когда человек обращается к самому себе, то есть к дневниковым записям любого вида, «имеющим целью уяснение внутреннего состояния пишущего» (Лотман, 2000: 164).

Не лишне также отметить, что в канале «Я – ОН» «информация перемещается в пространстве», а в канале «Я – Я» – во времени (Лотман, 2000: 164), что как раз соответствует природе казаковского текста, растягивающего миг до вечности, одновременно отрицая пространство вплоть до его свертывания в одну точку – все сбывается в человеке.

Как уже было сказано выше, миниатюра Казакова действительно несет характер записи такого типа. Событие, встреча с собой – это и есть обращение себя к себе, познание себя через себя как раз посредством мышления; автокоммуникация, совершаемая с целью познать мир, вновь постичь бытие. Передаваемое Казаковым сообщение от себя к себе перекодируется и разрастается до уровня нового художественного мира, если угодно, своеобразной словесной модели бытия, с которой встречаемся на страницах его книг, а сам Казаков-адресант трансформируется на наших глазах в Казакова-писателя-адресата.

Иначе говоря, автокоммуникация характерна не только для данной прозаической миниатюры, и даже не только для одноименной книги Казакова. Данная система коммуникации порождает творчество автора в целом. Несмотря на сугубую герметичность, обособленность, разъединенность, фрактальность и, на первый взгляд, несоединимость даже тех фрагментов текста, из которых состоят отдельные книги, составленные, кстати говоря, самим автором; и даже несмотря на то, что сам Казаков неустанно смывал все возможные границы, преодолевал все определения, создавая крайне условный мир – его творчество все же является единым

непрекращающимся со-бытием – диалогом с самим собой, начавшимся со встречи в далеком 1956 году.

Итак, творчество Казакова, по сути дела, предстает попыткой автора сообщить самому себе о мире – вот главный, сугубо психологический механизм создания текста. Однако тут усматривается парадокс – сам текст казаковских произведений вряд ли можно считать информационным сообщением. Очередная казаковская антиномия налицо. Текст, что впрочем характерно для литературы абсурда, если его воспринимать в качестве реплики в казаковском автодиалоге, преимущественно не является носителем какой-бы то ни было информации; его главная функция отнюдь не коммуникативная. Тем более, именно на этой почве отчасти совершается языковой эксперимент – творится бессмыслица, поскольку высказывание, оказываясь самодостаточным, лишается смысла и логики.

Если выходит, что Казаков пытается сообщить себе о мире своеобразным анти-сообщением, можно ли тогда вообще говорить о коммуникации? И мы теперь неожиданно оказались у порога сути языкового эксперимента. О все ускользающем мире можно сообщать лишь все ускользающим языком. О том, что вне границ сознания, можно говорить лишь в плоскости бессознательного, бессмысленного, тем самым как раз расшатывая, расширяя собственные границы. А эту бессмыслицу, согласно Лотману, порождает именно тот механизм коммуникации, преобладающий в прозе-жизни Казакова, поскольку делает из текста синтагматически «сложно построенное асемантическое сообщение»: «рост синтагматических связей внутри сообщения приглушает первичные семантические связи. [...] Но, синтагматически высокоорганизованные асемантические тексты имеют тенденцию становиться организаторами наших ассоциаций. Им приписываются ассоциативные значения... Чем более подчеркнута синтагматическая организация, тем ассоциативнее и свободнее становятся семантические связи. Поэтому текст в канале “Я – Я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности» (Лотман, 2000: 171). Круг замкнулся. Разрешение антиномии не заставило себя ждать.

## Диалог

Имманентная автокоммуникация в процессе сотворения художественного произведения транспонируется во внешний, чаще всего композиционно выраженный диалог, который призрачные персонажи ведут без конца. Выдвигая диалогический прием одним из главных в своем прозаическом творчестве, Казаков расшатывает текст на нескольких уровнях. Это прежде всего сказывается на структуральном плане, который своей усугубленной фрактальностью и неопределенностью влияет на жанровую принадлежность текста. Жанр и род казаковских произведений не определить, чем автор несомненно вторит поэтике Хлебникова, которого и считал своим учителем. Слова Дуганова о «Колумбе новых поэтических материков», как Хлебникова называл Маяковский, вполне соответствуют описанию казаковского творческого акта, выявляя его суть: «В своем первичном отношении к литературному творчеству он не был ни прозаиком, ни поэтом, ни драматургом, он прежде всего был словесником, для которого различные виды речи, отдельные роды и виды литературы были только разными состояниями, разными способами существования единого слова – в стихе, в драматическом действии, в прозаическом повествовании, даже в научном описании» (Дуганов, цит. по Хлебников, 2018: 13).

Проза Казакова, то есть те произведения, которые сам автор определяет как прозаические, бесспорно обладают характеристиками драматического текста. Хотя нет ясного подразделения на действия, нет списка действующих лиц, сразу бросается в глаза, что сам текст все-таки довольно часто графически организован наподобие драмы: четко выделены имена персонажей, вводящихся в текст и произносящих реплики по отдельности; текст в определенной степени сценичен, явно построен на приеме театрализации, сугубо диалогичен, поддержан ремарками, как вставленными, сопровождающими его разворачивание, так и вводными, предваряющими какой-то фрагмент-сцену, где перечисляются персонажи и дается краткое описание обстановки:

- «В комнате темно. Только по блеску стекол можно различать окна, зеркало и часы. Сколько присутствует людей – неизвестно. То один, то другой голос звучит. Иногда слышно исчезновение одних и появление других» (Казаков, 1995: 30).
- «Звезды. Куски и обломки лучей. Обрывки ветра и проводов. Номера, оставшиеся без домов висеть в воздухе» (Казаков, 1995: 83).
- «Несколько гостей, столько же теней и бледный цвет сумерек» (Казаков, 1982: 204).
- «Последний ход, нарушенный равновесием. Четвертая, третья и седьмая длина. Ряд ровных секунд с закипающим над ним пространством. Что-то простоволосое, юное и безземельное. Голосовые связки не могут коснуться мыслей – возникает молчание. В восточном выступе угла неба закипают желтые рвущиеся непрерывно связки. Нужно окрасить число в черный цвет, чтобы оно было заметно на этом рвущемся фоне» (Казаков, 2003: 93).

Однако несмотря на то, что текст преимущественно дается в диалоге, он не лишен и классического типа повествования от третьего лица, а также повествования от первого лица, чаще всего встречающегося в тех текстуальных фрагментах, обладающих характером дневниковой или документальной записи, или же являющимися вставленными экскурсами различного тематического содержания. Стоит отметить, что повествование от первого лица особо характеризует прозаические миниатюры в первой книге, а также 7, 8, 9 главы романа «Ошибка живых», представляющие собой отрывки дневниковых записей персонажей Пермякова, Марии и Левицкого.

Такой тип повествования в некоторых местах казаковской прозы непринужденно перетекает в эпистолярную форму. Этому пример уже названные текстуальные фрагменты. В

данном контексте нельзя обойти вниманием произведение «Луизе Ринзер», из книги «Незаживающий рай», затем «ДАЛЬ СТЕН» из книги «В честь времени», а также часть книги «Жизнь прозы» под названием «Теория монолога», поскольку она составлена из сплошных писем. Посредством этой формы в функции литературного приема автор удивительно тонко развивает вслед за темой любви, еще и темы одиночества и молчания, поскольку читателю даются лишь письма ВлаКи, по сути самого автора, то есть одной стороны, в то время как ответы возлюбленной Матрешечки, или подруги Луизы, соавтора Наташи, совсем отсутствуют или о них только упоминается. Некоторые из писем Матрешечки сквозят в других книгах, между прочим дополнительно способствуя восприятию казаковской прозы, как единого произведения, единой книги. Примечательно, что эпистолярная форма встречается и в других текстах Казакова, но чаще всего лишь на уровне вставленного экскурса документального типа. К примеру, такой функцией обладают письма Крученных к Марине К., вставленные в качестве «интермецца» в седьмой главе романа «В честь времени», затем, письма Харджиёву, самому Казакову и другие, которыми пронизана проза в целом.

Но суть не в том, что казаковские произведения обладают разными типами повествования. Суть в том, что все эти типы повествования даются почти что одновременно, в фрагментах, сменяющих друг друга в одном и том же произведении, тем самым делая повествование сугубо прерывистым и акаузальным. Как раз на этой почве Казаков разрывает структуру текста, наделяя его своеобразной фактурой в футуристическом смысле данного понятия. При этом не маловажно отметить, что данные фрагменты по объему варьируют от одной страницы, как в первой книге, до одного слова-реплики, с чем чаще встречаемся в последующем творчестве Казакова, и что, возможно, свидетельствует о постепенном усугублении распада текста-человека-мира, предвосхищающем его исчезновение.

Исходя из сказанного, становится более понятным почему данную многопластовую и разнородную текстуальную структуру весьма сложно поместить в рамки классического жанрового подразделения. Это чрезвычайно фрагментированные, в основном совершенно неожиданно и немотивированно сменяющиеся, чаще всего бессмысленные прозаические осколки, посредством которых автор старается отразить разъединенность, отчужденность и распад мира, который его окружает, и следовательно, распад и одиночество самого себя, этот мир отражающего.

Вопреки тому, что сам Казаков свои произведения довольно часто называет романами (например: «Ошибка живых», «Бакатор – роман на 20 страниц» из книги «Жизнь прозы», «В честь времени», «Большая орда» из книги «Клейменная ночь» и т.п.), о них скорее всего следует говорить, как о каком-то виде переходного, гибридного драматическо-прозаического текста, или, согласно термину, которым О. Буренина определяет хармсовские миниатюры – о *квазироманах*, в которых: «Текст начинает строиться в виде некоего открыто-закрытого фрагмента, который в отличие от романтического открытого фрагмента, устремленного в бесконечность, лишен своих внешних границ и обращен к другим текстам. Совокупность всех текстов-мультифрагментов формирует у Хармса некий единый гипотетический квазиroman. В таком понимании фрагменты эквивалентны главам. Герои кочуют из одного фрагмента в другой. Поэтому одни и те же имена часто повторяются» (Буренина, 2015: 71). Видимо не случайно персонажи Казакова, темы, мотивы кочуют не только из фрагмента во фрагмент, но даже из книги в книгу, делая таким образом всю прозу единым произведением, в котором неустанно ведется автодиалог.

Такой установке способствует в наибольшей мере первая книга автора «Мои встречи с Владимиром Казаковым», составленная из отдельных прозаических миниатюр, выполненных в

ключе хармсовских «Случаев» – книги-квазиромана. В последующих произведениях выявленные характеристики повторяются и дополнительно усугубляются в сторону гибридности, вследствие чего и сам автор все чаще называет тексты просто прозой без особого жанрового определения, хотя тем не менее сохраняет и постоянно возвращается к желанию написать самый краткий роман в мире.

Стало быть, текстуальная гибридность создается прежде всего за счет абсурдистского эксперимента над классической формой романа. В силу нарушения основных принципов, на которых зиждется данный жанр, в первую очередь, в силу его редуцирования и драматизации, творится совершенно новая драматическо-прозаическая форма, вполне соответствующая авторскому восприятию, жаждущему сообщить об условности, фрагментарности, разломе, и других особенностях сумбурного одинокого мира<sup>259</sup>. О похожем пишет и Буренина в связи с прозаическим творчеством Хармса: «Роман, сошлюсь на замечание Ямпольского из книги о Хармсе, "предстает в виде аллегорической руины собственной, когда-то целостной (исторической) формы". В конечном итоге, текст-фрагмент и есть "аллегорическая руина" романной формы. И более того, аллегорический обрубок, культя романной формы. [...] Бросающаяся в глаза редуция формы пародирует размах формы романного жанра. Квазироман способен уместиться на одной странице» (Буренина, 2015: 71).

Однако сказанным данная тема не исчерпывается. Немаловажную роль в сотворении коллажного текста казаковских произведений играет и стихотворная форма, поскольку она континуально пронизывает творчество автора в целом. Стихотворный текст то и дело, зачастую абсолютно немотивированно, вставляется в прозу, то в виде реплики персонажей, то просто как отдельный фрагмент. Нередко даже оказывается, что вставленные стихотворения являются самостоятельными произведениями, включенными автором в отдельный поэтический сборник.

Далее, эксперимент с лирическими жанрами, с одной стороны, проводится на уровне простого определения преимущественно прозаического текста в качестве поэмы (например, «Прогулка» из книги «Мадлон»<sup>260</sup>), чем Казаков вторит своим предшественникам и современникам, укрепившим за мистификацией данного жанра точно определенную тематику, которая сводится к проблеме личности, ее самопотери и погружения в поиски себя через самопознание. Вспомним хотя бы «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского, «Легенду о Великом инквизиторе» Ивана Карамазова, «Мы» Е.И. Замятина, «Москву–Петушки» В. Ерофеева.

С другой стороны, в творчестве Казакова встречается также деконструкция данного лирического жанра. Перед читателем снова диалогическая структура, основанная на

---

<sup>259</sup> На этом месте заслуживает внимания интересное сопоставление. Л.И. Шестов еще в начале XX века, в своей работе «Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления» (1905) писал о неперменном появлении новой драматической формы, «драмы будущего», определенные черты которой несложно усмотреть в гибридных текстах Казакова, и не только его: «В драме будущего обстановка будет совсем иная, чем в современной драме. Прежде всего будет устранена вся сложность перипетии. У героя есть прошлое – воспоминания, но нет настоящего: ни жены, ни невесты, ни друзей, ни дела. Он один и разговаривает только с самим собой или с воображаемыми слушателями. Живет вдали от людей. Так что сцена будет изображать либо необитаемый остров, либо комнату в большом многолюдном городе, где среди миллионов обывателей можно жить так же, как на необитаемом острове. Отступить назад к людям и общественным идеалам герою нельзя. Значит, нужно идти вперед к одиночеству, абсолютному одиночеству. [...]» (Шестов, 2016: 285).

<sup>260</sup> Примечательно, что уже следующее за этим произведение под названием «Другая прогулка», весьма схожее в плане структуры и жанра, автор не называет поэмой. Это всего лишь дополнительно подчеркивает предельную условность казаковского текста, а также невозможность последовательного применения в его анализе какого бы то ни было из определений.

драматических принципах организации текста, однако выполненного и в прозаических и в стихотворных репликах. Возьмем как пример произведение 77-78-го гг. «Клейменная ночь» (Казаков, 2003: 291–300). Оно определено автором, наподобие драмы, как «поэма в 4-х сценах». Начинается со слов, напоминающих ремарки:

«двое идут вдоль ночной набережной. она совершенно пустынна, только вдалеке кто-то отсутствует» .

Затем погружаемся в диалог персонажей, переданный в форме прозаического текста, но так организованного на странице, что визуально воспринимается как стихотворение:

«он:

– странная история: довольно краткая, если  
не считать веков.

в ответ она сказала не в ответ:

– там, в этот грозный сад сходила молния,  
чтобы молчать при свете туч. шаги остывали  
вдали. наконец, холм бывал собой не раз...  
помните? вода стремилась к похожему часу» .

Эти куски сменяются строфами, распадающимися на стихотворные реплики:

«1-Й ПРИЗРАК

я долго паузу любил.

2-Й ПРИЗРАК

колени веером ухлопал.

3-Й ПРИЗРАК

не стало крапленых могил.

4-Й ПРИЗРАК (ломаю размер)

черта присущая кривым циклопам» .

Затем репликами в виде строф:

«ОН

кровные сны оттеняя

там ветер с пламенем лежит

в горло окну забивая

сквозной раскрытый настезь вид» .

В целой поэме усматриваем неожиданные эллипсы, обрывы слов, своего рода пародию анжабмана в виде нелогичных переносов в новый ряд полуслов, которые сдвигают опять-таки неожиданную составную рифму, поскольку графическая организация текста не соответствует его звучанию:

«КОРОЛЬ

мы здесь: все дни не здесь бывают,  
они уйдут за свой ноябрь, где лив  
ни славу добывают, сражаясь с во  
здухом, но я – бррр»!

Поэма вдобавок пронизана историческими экскурсами, преподнесенными опять-таки в качестве чередования стихов и прозы в форме стихов:

«4-й

да, да – был бой замешанный на троне.  
вообще, переправа через Березину шла  
довольно быстро, пока в войсках поддер  
живался порядок. 15 ноября, около полу  
дня, сам Наполеон со своей гвардией пе  
решел на правый берег. но вслед за тем  
порядок прекратился, и когда вечером  
второй мост сломался, неурядица и давка  
приняли ужасающие размеры».

Видимо, эксперимент проводится Казаковым начиная с жанровой мистификации, через смещение в одном произведении разнородных по своему жанровому и родовому определению кусков текста, вплоть до подмены в их графическом представлении. Условность и предельная непрочность любого определения налицо. Казаков словно старается в своем гибридном словесном творении на всех пластах размыть границы, преодолеть разъединение через своеобразное примирение, соединение противоположных текстуальных структур<sup>261</sup>:

«ОНА

что это – стихи или проза?

ОН

кажется, ни то, ни другое».

---

<sup>261</sup> Подобный эксперимент в большей или меньшей степени осуществляется и в других «поэмах» Казакова. Например, «Пастораль» начинается с ремарки «в поэме действуют и говорят четверо», за которой следуют три реплики, графически представленные в виде стихотворного текста, но по сути ими не являющиеся: «1-й став тем, никто которого не знает, я/ тем не менее все более богат/ 2-й вы что имеете в виду – какие-нибудь/ тучи или нечто и того дождливее?/ 3-й так в декабре не отвечают [...]» (Казаков, 2003: 388). «Надземелье» начинается со стихов, которые сменяют лишь в графическом плане стихотворные куски прозаического текста, например: «труп был обыскан: в кармане доспехов/ был найден носовой платок, два гульдена/ местной чеканки и записка – на как бы/ испанском языке. могильщики вероломные/ все совещались, а вторник все не углуб/ лялся. решено было похоронить пока толь/ ко записку. в переводе с подземного она звучала так: [...]» (Казаков, 2003: 353).

Весь текст Казакова – это сплошной диалог, или скорее, анти-диалог, поскольку сменяющиеся реплики призрачных персонажей представляют собой хармсовские «разговоры без разговора», в которых целью является отнюдь не коммуникация, а наоборот простое высказывание обрывков собственных мыслей, возникающих чаще всего ассоциативно, в качестве реакции на определенные сенсации: утверждения, комментарии или ситуации.

Казаковские диалоги – это наглядный и сугубо развернутый образ еще чеховской глухоты, на которой абсурд собственно и коренится. Смысловый пласт диалога иногда продерживается в рамках двух–трех, максимально четырех реплик, когда определенная тема полностью обрывается, неожиданным, чаще всего абсолютно немотивированным улетучиванием мнимого разговора, растворяемого в уже совершенно другом вопросе или же заменяемого совершенно другим фрагментом:

«Гости:

- Какой-то нынешний пожар – что это такое?
- Я прошептал ей только взглядом, что дни осенние здесь рядом.
- О черном цвете: но зеркало цвета воды, еще отражает и режет ряды.
- Если времена не пройдут, то и дни не настанут.
- Я бы предпочел прогулку без смысла, с одним ливнем на случай грозы.
- Хотел упасть, но вдруг весна стала ближе и опаснее любого удара.
- Ответ прозвучит, но не здесь и не позже.
- Чугунный случай: мост, пересеченный последним днем.
- На моих часах вместо улыбки показался последний полдень.
- Можно ошибиться и проще.
- Степень родства: живая белизна поверх прошлых усопших дней» (Казаков, 2003: 212).
  
- «Самое древнее молчание, которое я знаю – это замоскворецкое.
- Смотрите-ка, он говорит одно, а думает не одно.
- Столько шагов, что дойдешь до печали.
- Чей ход? Если мой, то ничей.
- Зеркала – это единственные существа, чьи сны можно видеть.
- Чтобы все запомнить, не нужно храбрости. Достаточно – всего.
- Это безумие – писать не будучи безумным.
- Какое прекрасное безвыходное положение!
- Хотелось бы молча согласиться со всеми, но где взять столько молчания?» (Казаков, 2003: 198).

«1-Й ГОСТЬ Опять загадка, а я только что устал!

2-Й ГОСТЬ Совсем не обязательно быть сразу повсюду – достаточно быть хотя бы поодаль.

3-Й ГОСТЬ Завтра же приступаю к будущему!

4-Й ГОСТЬ Не клянитесь, это вредит тишине.

5-Й ГОСТЬ Странно, думаю о другом, а говорю о крови!

6-Й ГОСТЬ В полночь даже безумие становится полночным.

7-Й ГОСТЬ Кто мне скажет, куда исчезают мгновения?

1-Й ГОСТЬ В сторону холода.

2-Й ГОСТЬ Нет, мы их проглатываем. Следовательно – в сторону пищевода.



3-Й ГОСТЬ Так вот почему у чукчей отхожие места священные!

4-Й ГОСТЬ Если вы правы, то не они.

5-Й ГОСТЬ Страшно, что у крови цвет крови.

6-Й ГОСТЬ Привычка делает нас спокойнее, а цвет – бледнее.

7-Й ГОСТЬ Ей богу, я так глуп, что все понял» (Казаков, 2003: 104–105).

Хотя можно говорить о своеобразном развитии чеховского диалога, следует иметь в виду одну колоссально значимую разницу. У Чехова персонажи, принимая участие в диалогах, разговаривают не с другими персонажами в этом диалоге присутствующими, а с собой другим. Именно на этой почве, на глухоте к чужому слову, к чужой мысли, основывается абсурд чеховских реплик. Казаков, в свою очередь, уходит еще дальше, порывая даже с собой. Иначе говоря, перед нами персонажи, отчужденные не только от мира, представленного в том числе в лицах других персонажей, но, что еще хуже, и от мира самого себя, от своей дружости.

Суть отчуждения в непонимании, которое в свою очередь именно поэтому становится фокусом казаковского прозаического эксперимента. Крайний степень непонимания выявлен в невозможности даже вступления в какой бы то ни было диалог, вследствие несовпадающей природы собеседника, результирующей то в полном отсутствии реакции адресата, то в реакции, заключающейся в труднопонимаемом безмолвии. Оттуда довольно распространенные ситуации, в которых персонажи Казакова обращаются к предметам. Этим автор снова вторит Чехову (вспомним хоть обращение Гаева к шкафу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф!» [Чехов, 1967: 565] или же обращение Истленьева к двери: «Человек осторожно вставил ключ в замочную скважину. Он зашептал, подбадрывая себя и замок, и ключ. [...] А человек поворачивал и поворачивал ключ, говоря, как в забыты, тихие непонятные никому слова» [Казаков, 1972: 5]). Несмотря на то, что обстановка у Казакова совершенно другая, функция чеховского мотива все же сохраняется и свидетельствует так же, как обращение Гаева к шкафу, о пребывании персонажей в другой реальности. У Чехова это связано с вопросом о конкретном времени, с остановкой в прошлом, с невозможностью перехода к жизни в настоящем. У Казакова данный коммуникативный ступор скорее отсылает к вопросу о существовании «на грани», о столкновении реальностей, об их слиянии в хаосмос, в котором все вокруг, в том числе и предметы, оживают и в основном становятся враждебными по отношению к персонажам.

Туда уходит корнями и своеобразное столкновение соседних миров, находящее отражение в неудачной попытке установить вербальный контакт с другим персонажем. Такие попытки терпят крах, поскольку персонажи принадлежат к разным мирам, вследствие чего лишены возможности даже заметить, тем более услышать адресанта – они же другого уровня существования. Примеров такого типа «а-диалога» много и они усматриваются уже в начальных прозаических миниатюрах первой книги автора, где Истленьев обращается к своей невесте, которая его не только не слышит, но даже не видит: он же все истлевающий призрак, а она – мистическое воплощение смертельной тоски, своего рода ипостась блоковской Прекрасной Дамы: «В комнату вошла невеста. [...] Она удивленно осмотрела комнату, будто не найдя в ней того, кого ожидала встретить. Она сидела и, глубоко задумавшись, глядела в окно» (Казаков, 1972: 10–11).

В попытке объяснить механизмы возникновения данного типа совершенно бессмысленных диалогов, а также их функцию в тексте, нередко говорится об абсурдистских приемах, заложенных в их основу, среди которых в первый план выдвигается т. н. «разговор ни о чем». Красильникова, а вслед за ней и Константинова – авторы двух единственных книг о

творчестве Казакова – именно таким образом трактуют диалогизированный казаковский текст. Согласно их утверждениям, данный прием реализуется в творчестве автора в двух направлениях. В обоих случаях информативность текста диалога снижена или вообще отсутствует, но в одном случае мы сталкиваемся с «голосом абсурдистского текста, играющего письма», изображающим «скучный язык героев, которым просто нечего сказать, кроме незначительных, нелепых эпизодов», и сопровождающимся несоответствующей реакцией собеседников, а в другом – рассказ ни о чем подчеркивает невозможность познания мира посредством языка, знака (Красильникова, 2001: 82–83). Сколь ни справедливым данное утверждение может показаться на первый взгляд, оно все-таки остается лишь на поверхности, совсем минуя суть анти-диалога, и что еще важнее значимость и функцию языка, то есть самого творческого акта для Казакова. Попытаемся в этом разобраться.

Диалоги, разворачивающиеся на страницах прозы Казакова, бесспорно абсурдны, и как уже говорилось в свете лотмановских рассуждений, почти полностью лишены информативности. Это и есть «нелепые эпизоды», то и дело пронизанные многопластовой языковой игрой, и возникающие вследствие невозможности прикоснуться к собеседнику на уровне смысла. Однако как раз в таких диалогах Казаков мыслить самые значительные вопросы человека – вопрос отчужденности, одиночества, существования, языка, идентичности, молчания, смерти, Бога, времени, эроса, творческого акта. Видимо, его персонажам есть что сказать, только способ выражения у них отличается. Другими словами, анти-диалоги Казакова – это «разговоры без разговора», но это отнюдь не «разговоры ни о чем».

Ломая языковую систему на всех уровнях и выдвигая бессмыслицу главным средством познания и сотворения мира, Казаков несомненно, и в этом правы процитированные авторы, выявляет бессилие языка постичь сущность. Но выявление бессилия языка отнюдь не значит отказ от него. Что такое бессмыслица, если не порождение того самого языка, только вывернутого наизнанку? Своими анти-диалогами Казаков действительно подчеркивает невозможность познания мира посредством языка, но не языка в целом, а всего лишь одной плоскости – языка обыденного, автоматизированного, окостенелого. Туда, в футуристическую идею оживания языка и формалистическое понятие остранения, деавтоматизации, уходит корнями столь острая и столь наглядно реализованная в казаковской прозе необходимость выйти за рамки, вне плоскости повседневного языка, того же самого знака. Язык для Казакова не только средство пассивного мимесиса все распадающегося мира и плача над человеческой немощью и неспособностью. Язык – это главное оружие бунта Казакова против такого мира, против абсурдного существования; лермонтовский кинжал<sup>262</sup>, которым разрубаются старые и создаются новые миры: «Именно слово, по Казакову, способно дать свободу от мировой тюрьмы и боли. Поэтическое слово обладает магической властью: переименовывая мир, поэт укрощает его агрессию, подчиняя реальность своему воображению. Поэт обладает такой властью над миром, потому что сама реальность состоит не из вещей, а из слов, названий, имен» (Лейдерман, Липовецкий, 2003: 381). Стало быть, только в языке и можно жить.

\*

Бессмысленные диалоги о самом главном ведут персонажи, кочующие по прозе Казакова. Примечательно, что хотя автор в основном именуется отдельные действующие лица, выделяя их реплики и графически, визуально, как в драматическом тексте, наделяя определенной, зачастую фантастической характеристикой, нередко эти имена заменяются

---

<sup>262</sup> Имеется в виду стихотворение М.Ю. Лермонтова «Поэт», написанное в 1838 году.

местоимениями, а во многих диалогах и вовсе отсутствует какое бы то ни было определение говорящего.

Среди выделенных именем, и в силу этого хотя бы отчасти индивидуализированных персонажей, находятся преимущественно те, встречающиеся в книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым», «Ошибка живых», «Жизнь прозы»: Истленьев, Виельгорский, Эвелина, Левицкий, Пермяков, Куклин, Мария. Помимо такого именования, в других случаях прослеживается обозначение персонажей общим существительным: отец и дочь, хозяйка, дама, гость, жених и невеста, граф и графиня, вплоть до тех примеров, в которых герои редуцируются вплоть до личных местоимений – он и она.

Действующие лица, в чьих репликах разворачивается прерывистое повествование произведений, в которых по сути дела ничего не происходит, постоянно сопровождаются группой персонажей, являющихся неотъемлемой частью обстановки казаковского хаосмоса, и участвующих в его сотворении именно посредством неустанного и совершенно немотивированного ведения бессвязных диалогов. Такие группы в основном состоят из четырех до пятнадцати собеседников, выделенных автором именем, обозначающим принадлежность к группе, и порядковым числительным. В этом своеобразном обезличении лежит возможность рассматривать данные группы в качестве коллективного персонажа, поскольку они как бы ведут один и тот же диалог, наслаивая свои реплики на уже прозвучавшие-написанные, и тем самым отчасти отсылая к гоголевской манере удваивания персонажей, дополняющих друг друга, везде и всегда появляющихся вместе, наподобие Бобчинского и Добчинского. Другое дело, что у Гоголя идет осмысленный диалог, а здесь его сущая противоположность, чем в очередной раз подчеркивается отчуждение персонажа даже от самого себя.

Коллективный казаковский персонаж встречается везде, как фон на котором все остальное показывается, и как фон, который отражает все это на себе, наподобие столь излюбленного автором мотива зеркала. Таким образом происходит своего рода посредственное отождествление человека с предметом – коллективного персонажа с вездесущим зеркалом – а в их взаимозаменяемости усматривается тема отражения, как одна из стержневых для Казакова, тесно связанная с вопросами познания, узнавания, личности.

Природа и функция этих групп персонажей прочитывается и в названиях, которыми автор их наделяет. Среди самых частотных встречаются гости, игроки, прохожие, призраки. Сразу понятно, что это второстепенные персонажи, чей главной характеристикой, четко выявленной названием, предстает непрочное существование на грани между соседними мирами, между рациональным и иррациональным, между бытием и небытием. Стало быть, хоть и в каком-то смысле второстепенные, данные персонажи все-таки явно отражают казаковский хаосмос, показывая его одним из возможных миров.

Такой установке способствует также их все ускользающее от любого определения существование, становящееся еще более условным вследствие непрерывного метаморфоза. Гости Казакова то и дело совершенно немотивированно и неожиданно, однако плавно, органично, как будто в этом нет ничего необычного (а впрочем и нет, ведь в хаосмосе Казакова все возможно), превращаются то в игроков, то в прохожих, в призраков, редуцируясь вплоть до голосов, разговаривающих мысленно в темноте:

- «Гости вздрогнули и стали похожи, словно чужие дети» (Казаков, 2003: 105).
- «Игрок, гость, призрак – вот три последовательно сменяющиеся ремесла, и каждое из них почти имя» (Казаков, 1982: 13).

- «[...] Тогда один из гостей, назвав свой номер, прозрачно исчез за стеклами окон. Другой, наоборот, не исчезал и безмолвствовал. Это дало повод к шуткам, к молчанию. Голоса звучали» (Казаков, 2003: 60).
- «Гости, становясь игроками, медленно теряли свои прежние очертания (Казаков, 1982б: 51).
- «Лица гостей, став лицами игроков, не изменились и не остались прежними» (Казаков, 1982: 88).

Персонажи Казакова – это бледные, неподвижные, бессильные призраки; почти бестелесные существа, то парящие в воздухе, то стремительно передвигающиеся в панической обстановке, обладающие фантастической способностью проходить сквозь стены, неожиданно появляться то из часов, то из окон. Вечно вздрагивающие тени, пребывающие между жизнью и смертью в каком-то уму непостижимом амбивалентном мистическом пространстве, называемом автором или вовсе не именуемом, где все дрожит, мерцает, где фонари, стены, зеркала, окна, улицы, часы оживают, ведут диалоги, становясь в один ряд с персонажами. Это сверхчувствительные существа, весьма похожие на вестников чинарей<sup>263</sup>, присутствующие в отсутствии, то и дело исчезающие, неожиданно появляющиеся, молчаливые, испуганные. Они ведут свои диалоги чаще всего в салоне хозяйки, во мраке, ночью, при лунном или же фонарном свете, под звездами, в прогулке, воспринимая все вокруг себя в обратной перспективе, кажется, из своего параллельного мира, парящего на стыке рационального и иррационального. Они ведут свои диалоги не только словами, но нередко даже и жестами, исполненными какого-то только им ведаемого значения, очень часто лишь мыслями.

Учитывая все сказанное о персонажах, и не забывая исходную идею, что проза Казакова является своеобразным творческим продуктом автокоммуникации о/в бессознательном, данные диалоги дают возможность прочитывать их в ключе потока (бес)сознания шизоидной личности, пытающейся достичь сизифовское счастье. Этот бессознательный нарратив, составленный из друг друга не понимающих отголосков, предстает по сути картиной шизоидного распада цепей сознания, выхода за его пределы к другим параллельным мирам. Это картина деконструкции сознания ради последующего достижения единства, понимаемого в возврате к себе самому, к истокам, кроющимся в лоне бессознательного. Другими словами, все персонажи могут в каком-то смысле рассматриваться в качестве отражений, двойников самого автора, одновременно пребывающего в параллельных мирах. Не случайно на нескольких местах происходит вторжение самого автора в текст, причем не в уже рассмотренном ключе вставки автобиографических, документальных экскурсов. Сами персонажи упоминают Владимира Казакова, явно осознавая свою подвластность его воображению:

«Словно догадываясь, что завтра он совсем бросает писательство, гости заговорили: Безумец, не даст даже высказаться до конца – ни себе, ни нам. Для безумца он слишком некоронован. А для высказываний – слишком скажу» (Казаков, 2003: 382).

«Мы говорим – чтобы у него прибавлялись строки.  
Ну, от меня у него ничего не прибавится.  
Лучше забудем о нем.

---

<sup>263</sup> Ср. «Однажды Липавский даже предложил имя для существа из такого воображаемого мира: "вестник" — буквальный перевод слова *αγγελος*. Но с Ангелами вестники не имеют ничего общего. Это именно существа из воображаемого мира, с которыми у нас, возможно, есть нечто общее; может быть, они даже смертны, но в то же время сильно отличаются от нас. У них есть какие-то свойства, которых у нас нет. [...] Жизнь вестников проходит в неподвижности. У них есть начало событий или начало одного события, но у них ничего не происходит» (Друскин, цит. по Жаккар, электронный ресурс).

[...] Пока они забывали о нем, он набрасывал план нового диалога. Если 7 игроков высказутся – каждый по несколько раз – то будет достаточное количество высказываний. Да если и промолчат – каждый хотя бы оп разу – это уже продвижение» (Казаков, 2003: 246–247).

«6-Й ГОСТЬ Тише! Здесь дама... и ее спутник – некто в черном, в безмолвном.

7-Й ГОСТЬ Похож на Владимира Казакова, только без его удали.

1-Й ГОСТЬ Все мы на него похожи, а удаль придет» (Казаков, 2003: 106).

«Какой он странный! И здесь, и всюду.

Ничего странного, он любит краткость, конец его фразы почти всегда совпадает с началом паузы» (Казаков, 1982: 172–173).

«Кровообращение ночного неба: голубая сверкающая звездная кровь, стремительные голубые линии, пересекаясь с красными лучами таблицы, создают вспышки...

Что с ним? – не выдержал один из игроков.

Он бредит... а мы присутствуем. Роли не всегда распределяются справедливо, – ответил ему другой.

Нас вместе с пространством он заключил в какую-то безумную таблицу, из которой выход только один – никуда.

Нас вместе с художником?

Вместе с художником и вместе с его окровавленным отражением» (Казаков, 1982: 39–40).

«МАРИЯ Хотите стихотворение Острогского "О! пределение поэзии"? Хотите?

О, вечности овечка!

Расти рога!

Какая – к черту – богу свечка!

Ей богу – черту кочерга!

Посвящено В. Казакову...

МАРИЯ Скажите, Левицкий, вы появились на слово "черт"?

ЛЕВИЦКИЙ Нет, на слово "Казаков". А что?» (Казаков, 1995: 43–44).

«Казаков наизусть читает "Детусю" Хлебникова» (Казаков, 1995: 78).

Авторское «я» отчетливо вырисовывается также в форме авторской рефлексии над собственным произведением, или словом, посредством автолитературоведения, понимаемого в качестве особого литературного приема<sup>264</sup>. Казаков в отдельных высказываниях, рассыпанных по всей прозе, то и дело комментирует собственный текст, думает над творческим процессом, отмечает причины, по которым пишет, «законы прозы», ее краткость, назначение, пути, способы и планы ее развития. В этих фрагментах прочитывается отношение автора к языку, к слову, смыслу.

- «роман в прозе. пишется так: сначала слова, потом строки, а потом уже смысл» (Казаков, 2003: 252).
- «Эта работа задумана как 35 страниц моего формата. Число дает стимул словам» (Казаков, 2003: 233).
- «Как странно смысл расположен – поперек себя!» (Казаков, 2003: 236).
- «[...] я сегодня столько перепечатал и исправил своих проз, что чуть было не отморозил пальцы – столько там холода. Сейчас согреваю их о Ваше имя, милая Ира» (Казаков, 1982: 135).
- «Иногда смысл находится не в самой фразе, а где-то поодаль, но иногда – в бесконечном удалении от нее». И чуть дальше прочитывается повтор данного высказывания, однако

---

<sup>264</sup> Такой прием не новизна, он встречается и в других произведениях шестидесятых и семидесятых годов. К примеру, в «Прогулках с Пушкиным» (1968) А. Терца, или в романе «Пушкинский дом» (1971) А. Битова.

преподнесенного из противоположной перспективы: «Иногда фраза находится не в самом смысле, а где-то поодаль, но иногда в бесконечном удалении от него» (Казаков, 2003: 228–229).

- «Я здесь. Еще несколько шагов – и я буду там. В этом заключается прелесть прогулок и один из главных законов прозы» (Казаков, 1982б: 202).
- «Своими прелестными ручками юная графиня вышивала золотом по бархату (первый раз встречается в моей прозе это ужасное слово), рисовала акварели, а также, неведомо для себя, прикасалась к воздуху, который во всем мире не признавал ничьих других прикосновений» (Казаков, 2003: 262).
- «Вот еще одна строка – и одной строкой стало больше» (Казаков, 2003: 218).
- «1-Й ИГРОК проба шрифта. какая разница, что идет – лишь бы шло: так далее и так далее. например: весь воздух грозой сломан. лезгины отличились на краю» (Казаков, 2003: 263).
- «Если на каждой странице умещается 26 строк, то на 35-ти страницах будет... 810. Хорошее число. [...] Если слово "холод" написать 7 раз подряд, располагая слова одно под другим, то получится опыт простейшего стихотворения – рифмованного, разумеется...» (Казаков, 2003: 246).

Примечательно, что Казаков, в присущей ему ироничной манере, нередко выдвигает в первый план квантитативный пласт текста, отмечая незначительность того, что переносится на бумагу, и таким образом, казалось бы, пренебрегая содержанием, качеством, и тем самым выявляя якобы поверхностное отношение к творческому акту. Однако эти слова скорее следует сочесть как раз наоборот, за очередной утрированный способ заявить об отрицании привычного понимания сути и цели творчества. «Мне всегда было безразлично, что думает мое перо, мне хотелось быть ближе к другому себе» (Казаков, 2003: 203), пишет автор в «ДАЛИ СТЕН», определяя еще раз прозу местом, где возможна повторная встреча с собой, а сам творческий акт – актом самопознания. В конце концов, именно на отказе от смысла зиждется поэтика автора в целом. Его мечта – полностью погрузиться в молчание, вторя малевичевскому белому квадрату на белом фоне, писать о словах без слов, «чтобы голая безмолвная проза лежала на чистой бумаге. Но это удается только сразу и лишь никогда» (Казаков, 2003: 147).

Казалось бы, явное присутствие автора в его собственном тексте является осуществлением сугубо постмодернистского приема деконструкции, результирующей в сотворении гиперреальности симулякров, и тем самым указывающей на взаимозаменяемость персонажей и автора, на возможность их выхода/входа в противоположную, им не присущую реальность. Происходит своеобразное смещение плоскостей, творящее непрочный, предельно условный мир художественного произведения, соединяющий противоположные полюсы. И возможно это так. Однако если первой и последней реальностью<sup>265</sup> Казакова считать язык<sup>266</sup>, то не удивляет, что данное смещение можно трактовать, как вполне мотивированное: как картину внезапной мистической встречи различных ипостасей автора в одной, *языковой* плоскости, то есть как слияние соседних миров в авторе-персонаже, именно через язык повторно прорвавшимся к свободе бессознательного. Возможно как раз туда уходит корнями столь явная схожесть персонажей, и даже больше – неиссякаемое ощущение, что читаем все об одном и том же человеке. Постараемся теперь очертить его силуэт.

\*

Прибегая, в гоголевском духе, к говорящим именам, Казаков, помимо того, что делает одного (и не только одного) из кочующих персонажей произведений семидесятых годов своим

---

<sup>265</sup> Парафраз хармсовского высказывания о природе искусства. Ср. «Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением. Оно обязательно реально» (Хармс, 2001: 80).

<sup>266</sup> Ср. у Руднева: «Реальность всегда против языка. Она прет, как танк. Нет большего монстра, чем реальность. Реальность – враг человека, потому что человек привык жить только в языке. Реальность не нужна. Она только мешает» (Руднев, 2018: 15).

тезкой, строя таким образом прямую реминисценцию на себя, он его фамилией *Истленьев* еще явно намекает на характеристику самого героя. Довольно прозрачная фамилия бесспорно ведет происхождение от глагола «истлеть», в значении: «тлея, сгнить совершенно, обратиться в труху»; «тлея, сгореть, обратиться в пепел»<sup>267</sup>. Видимо, выбором данной семантики автор делает упор на тело, и следуя выявленному значению, на эфемерность материальной оболочки, которой настолько тяготится человеческий дух, сторающийся в страстном желании превзойти собственную бренность, то есть преодолеть смерть.

И действительно, перед нами хрупкий, слабый человек, неподвижный, присутствующий в отсутствии, совершенно внезапно исчезающий в никуда, и столь же внезапно ниоткуда появляющийся. Его *modus vivendi* как нельзя лучше отражает казаковский хаосмос, поскольку его присутствие зачастую никак невозможно определить: его облик не отделить от темноты, его молчание не узнать на фоне тишины.

- «Но Истленьев, казалось, не замечал. И сам он казался» (Казаков, 1995: 13).
- «ДАМА [...] Истленьев странный. Однажды я сидела возле и слушала в течение часа его молчание.  
ЛЕВИЦКИЙ И что же вы услышали?  
ДАМА 3600 секунд.  
ЛЕВИЦКИЙ Ровно? Какой старинный час!... А Истленьев?  
ДАМА Для зеркал он неуловим, как призрак. Для часов он неуловим, как вечность. Для меня и для вас – как что?  
ЛЕВИЦКИЙ Странно! Я как-то коснулся его случайно, мне показалось, что он – из плоти.  
ДАМА Вам показалось...» (Казаков, 1995: 33–34).
- «Вы целуете не меня, а воздух... Вот же я, вот бледный лоб...» (Казаков, 2003: 95).
- «ДАМА Истленьев? Это все-таки странный человек! Поверите ли, иногда кажется, что он был, иногда – что он будет, иногда – что он есть.  
ЕКАТ. ВАС. Да, да, вы удивительно правы. У меня тоже иногда бывало чувство, что он есть. Но только на короткие мгновения, когда тишина и сумрак. А стоило появиться лишь звуку или свету, и... Истленьев – был» (Казаков, 1995: 45–46).
- «Истленьев всегда молчал, а когда и заговаривал вдруг, то казалось, что это заговорило молчание» (Казаков, 1995: 57).
- «Истленьев беззвучен до полного растворения в воздухе» (Казаков, 1995: 68).
- «ЕКАТ. ВАС. Вы знаете, нынче я видела во сне Истленьева! Вот удивительно!... Да... Но, из нас кто-нибудь когда-нибудь видел ли его наяву?» (Казаков, 1995: 91).
- «ЭВЕЛИНА Тихо! Истленьев услышит.  
ПЕРМЯКОВ Кто? Истленьев?! Нету его! Нету ни Истленьева, ни фонаря!... Никого нету!  
ЭВЕЛИНА (растерянно) Истленьев, вас нету?  
ИСТЛЕНЬЕВ Да, Эвелина... я есть...» (Казаков, 1995: 145–146).

Почти постоянно безмолвный, задумчивый, всегда растерянный, не в курсе, он отвечает невпопад, все время сторонится других персонажей, тем более толпы, спасаясь от стыда, неловкости точь в точь наподобие гоголевского Акакия Акакиевича, или же Голядкина Достоевского. Прозрачность, невесомость, неожиданные переходы по сути из одного в другой мир, столь присущие персонажу заодно делают его взаимозаменяемым с сумраком и молчанием. Странный, никем не узнаваемый, мало что понимающий, не вписывающийся в окружающую

---

<sup>267</sup> Ср. Толковый словарь русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова, электронный ресурс.

его среду, он усаживается в свой заветный угол, чтобы, никому не мешая, исчезать и появляться<sup>268</sup>.

- «Они входят. Большая гостиная полна народу. Одни стоят, другие сидят, третьи – просто гости. Истленьев настолько невидим на фоне прозрачного воздуха, что хозяйка не решается представить его гостям» (Казаков, 1995: 98).
  - «Зала давно уже была полна гостей. Приглашение запоздало, я опоздал, к холодной улыбке хозяйки прибавилось несколько количеств холода и даже отчужденности окон, светивших скупой, по мере своей строгой прозрачности и по мере своей удаленности от первого весеннего дня. Поклон был замечен, улыбка хозяйки была бережно принята сумраком, количество оконного света дрогнуло, и я мог бы уже сделать первый шаг в глубину залы, но... я вдруг снова поклонился, тем самым нарушив закон равновесия присутствий, которому всегда подчинялся тем более беспрекословно, что его четкая неумолимая формулировка – это и есть само зеркало. Оно не знало, что ему делать с моим личным поклоном и ждало помощи от каждого наступающего мгновения, но те (мгновения) равнодушно скользили мимо своих отражений, словно не замечая сквозь их прозрачность подлинного зеркального отчаяния, ограниченного стенами залы, как первым намеком на бесконечность<sup>269</sup>» (Казаков, 2003: 82).
- «Когда я пришел, все были в сборе. От зеркал распространялось безмолвие.

---

<sup>268</sup> Примечательно, что связь с произведениями Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского усматривается в переносе целой ситуации (кстати говоря, стержневой для казаковской прозы, поскольку континуальный повтор в более или менее редуцированном виде как раз этой обстановки во многом бережет текст от окончательного распада), в том числе, характеристики персонажа: застенчивый персонаж приходит на вечер с опозданием, сторонится других гостей, предельно стесняясь, неуверенно и не к слову отвечая на вопросы и замечания хозяйки, чувствуя себя не в своей тарелке, и поэтому занимая самый скрытный угол помещения, чтобы там хоть как-то провести время: «Сумрак в том дальнем углу гостиной зовется Истленьевым» (Казаков, 1995: 74); «Темнота и сумрак образовали угол, я укрылся в него. Из своего угла я наблюдал поздний приход жениха» (Казаков, 1995: 72); «Истленьев пробрался в самый отдаленный и темный угол, сел там и думал, что он присутствует» (Казаков, 1995: 182).

<sup>269</sup> Несмотря на то, что проза Казакова разворачивается на сугубо чувствительном восприятии, преемственность обстановки все же налицо. Ср. с цитатами из произведений классиков: «За стеной был слышен шум и говор, которые вдруг сделались ясными и звонкими, [...] Видно, что уж чиновники давно собрались и выпили по первому стакану чаю. Акакий Акакиевич, повесивши сам шинель свою, вошел в комнату, и перед ним мелькнули в одно время свечи, чиновники, трубки, столы для карт, и смутно поразили слух его беглый, со всех сторон подымавшийся разговор и шум передвигаемых стульев. Он остановился весьма неловко среди комнаты, ища и стараясь придумать, что ему сделать. Но его уже заметили, приняли с криком, и все пошло тот же час в переднюю и вновь осмотрели его шинель. Акакий Акакиевич хотя было отчасти и сконфузился, но, будучи человеком чистосердечным, не мог не порадоваться, видя, как все похвалили шинель. Потом, разумеется, все бросили и его и шинель и обратились, как водится, к столам, назначенным для виста. Все это: шум, говор и толпа людей, — все это было как-то чудно Акакию Акакиевичу. Он просто не знал, как ему быть, куда деть руки, ноги и всю фигуру свою; [...]» (Гоголь, 1959: 625).

«[...] Всё, что ходило, шумело, говорило, смеялось, вдруг, как бы по мановению какому, затихло и мало-помалу столпилось около господина Голядкина. Господин Голядкин, впрочем, как бы ничего не слышал, ничего не видал, он не мог смотреть... он ни за что не мог смотреть; он опустил глаза в землю да так и стоял себе, дав себе, впрочем, мимоходом честное слово каким-нибудь образом застрелиться в эту же ночь. [...] Начал господин Голядкин поздравлениями и приличными пожеланиями. Поздравления прошли хорошо; а на пожеланиях герой наш запнулся. Чувствовал он, что если запнется, то всё сразу к черту пойдет. Так и вышло — запнулся и завяз... завяз и покраснел; покраснел и потерялся; потерялся и поднял глаза; поднял глаза и обвел их кругом; обвел их кругом и — и обмер... Всё стояло, всё молчало, всё выжидало; немного подальше зашептало; немного поближе захохотало. [...] Конечно, он бы дорого дал за возможность находиться теперь, без нарушения приличий, на прежней стоянке своей в сенях, возле черной лестницы; но так как это было решительно невозможно, то он и начал стараться улизнуть куда-нибудь в уголок да так и стоять себе там — скромно, прилично, особо, никого не затрагивая, не обращая на себя исключительного внимания, но вместе с тем снискав благорасположение гостей и хозяина. Впрочем, господин Голядкин чувствовал, что его как будто бы подмывает что-то, как будто он колеблется, падает. Наконец он добрался до одного уголка и стал в нем как посторонний, довольно равнодушный наблюдатель, опершись руками на спинки стульев, [...]» (Достоевский, 1988: 176–179).



- Хозяйка спросила:
- Откуда вы явились с этой улыбкой?
  - Я сделал неопределенный жест рукой:
  - Издалека.
- Игроки глазами передали друг другу весть. Я поклонился» (Казаков, 2003: 186).

Это существо мерцающее – вот механизм его (не)бытия. Существо, парящее на грани параллельных миров, и при этом погрязшее в отчаянии, из-за отчужденности, из-за невозможности узнать себя, преодолеть абсурд собственной жизни. Тень, все дрожащая перед суровостью глухого мира, крадущаяся по пустым ночным улицам, исчезает в себя, полностью погружается внутрь, становясь до того одинокой, что в каждой прогулке отчетливо слышит лишь свои собственные шаги.

Исчезающий призрак поневоле ассоциируется со внутренней, духовной пустотой. Но так ли это в самом деле? Персонаж в поисках мира, на пути собственной индивидуации, уходит в себя, и там, в своих мыслях, то есть в неустанном диалоге с собственной душой, ставит под сомнение все возможное, весь мир во всех ему знакомых проявлениях. И не находит ответа. Испепеляя таким образом дотла все дотле прочные убежища сознания, он все меньше себя узнает, а все больше *становится* прозрачным, однако не пустым, а опустошенным.

Стало быть, символика данной фамилии отсылает не только к телесному, но и к духовному пласту персонажа, чье опустошение ведет к полному безволию, к непрерывному страданию. Спасение от слишком тяжелых цепей уныния персонаж-автор по сути ищет в чуде, которое в его понимании сбывается или в творческом, или в религиозном акте. Обращение к сфере религиозного возрождения души прочитывается в многочисленных экскурсах, представляющих собой цитаты из Святых отцов и письма духовника самого Казакова, отца Кирилла, говорящие о любви Бога, проявляющейся именно в искушениях, которые посылает, об уединении, молитве, о борьбе и смирении с духовными испытаниями, со слабостью воли, тоской, отчаянием. Это отрывки из святого Григория Паламы, святого Исаака Сирианянина, аввы Пимена, из Первого послания к коринфянам, аввы Исаии Отшельника, Палладия Мниха, Кирилла Александрийского, о старце в Скиту, святого Варсонофия Великого, киевского чудотворца и древнейшего русского иконописца Алимпия.

«[...] я пишу, чтобы не умереть. Именно поэтому я должен быть краток» (Казаков, 2003: 1), отмечает Казаков. И чуть позже записывает схожую мысль: «Я пишу, чтобы не сойти с ума – вот моя исповедь в семи словах» (Казаков, 2003: 154), в очередной раз выявляя тождество и взаимозависимость творческого акта и самого существования, прозы и жизни. Или точнее сказать – языка и жизни. Однако суть творческого акта для Казакова заключается не только в ницшеанской попытке эскапизма от чудовищной реальности, но и в попытке эту реальность изменить, творя новый мир. Спасение – это не выход в «живую жизнь», понимаемую в ключе Достоевского; это не приспособление к чужому миру, исчезновение ради воссоединения с толпой. Спасение – это, наоборот, исчезновение ради воссоединения с собой, со своим миром, находка себя. А себя, согласно Казакову, можно искать лишь в себе-языке, как главном инструменте для освобождения от цепей страдания, то есть от уз рационального миропонимания, до того момента бескомпромиссно навязывающего свои гнилые истины. Это освобождение не есть другое, как отрешение от бремени сознания, оно же опустошение. Другими словами, опустошение воспринимается Казаковым амбивалентно, по большей части и в положительном смысле – как неотъемлемая часть процесса погружения в бессознательное, возврата к себе, индивидуации. А отчаяние, уныние, порождаемые данным процессом, в таком случае следует трактовать в ключе хайдеггеровского «настроения», как свидетельство о

приобщении к тайне, и стало быть спокойно принять, поскольку персонаж-автор истлевает до пепла, чтобы в этом пепле вновь возродиться:

«Сколь бы расколотой, однако, ни казалась повседневность, она все-таки, пусть лишь в виде тени, еще содержит в себе сущее как единство "целого". Даже тогда, и именно тогда, когда мы не заняты непосредственно вещами и самими собой, нас захватывает это "в целом", например при настоящей скуке. До нее еще далеко, когда нам просто скучна эта книга, или тот спектакль, та профессия или то безделье. Она врывается, когда "берет тоска". Глубокая тоска, бродящая в безднах нашего бытия, словно глухой туман, смещает все вещи, людей и тебя самого вместе с ними в одну массу какого-то странного безразличия. Этой тоской приоткрывается сущее в целом. [...] Подобное настроение, когда "все" становится каким-то особенным, дает нам – в свете этого настроения – ощутить себя посреди сущего в целом. Наше настроение не только приоткрывает нам, всякий раз по-своему, сущее в целом, но такое приоткрывание – в принципиальном отличии от того, что просто случается с нами, – есть в то же время и фундаментальное событие нашего бытия<sup>270</sup>» (Хайдеггер, 1993: 20).

В описанных особенностях бледного, оцепеневшего силуэта, «выходца с того мира», можно узнать почти что всех персонажей Казакова: всех Владимиров, Истленьева, Виельгорского, Арцруни, Пермякова, Левицкого, жениха, всех голосов, призраков, прохожих, игроков, гостей, вплоть до персонажа, обозначенного личным местоимением первого или третьего лица. Все они в определенном смысле представляют собой ипостаси самого автора. Все они вместе принимают участие в процессе сотворения прозы, соединяя присущие им соседние миры в бессознательных сферах языка, ибо там, где «господствует суперпозиция "все равно всему"» (Руднев, 2018: 39), кроется столь желаемый потенциал к неустанному возрождению.

В попытке представления этого кажущегося, многоликого казаковского героя вполне стоит опереться и на традицию русской литературы. Если на основании всего сказанного постараться отыскать Истленьеву место среди стольких персонажей, то оно в первую очередь попадет между героями Ф.М. Достоевского. Помимо уже выявленной связи с Голядкиным из повести «Двойник», можно сказать, что призрак Казакова скорее всего соединяет в себе черты Рогожина и князя Мышкина. Проведенная параллель отнюдь не произвольна, так как напрямую прочитывается в самом тексте – казаковский человек словно вылит из этих двух героев; словно его двойственность порождена именно соединением их двух характеров, уходящим корнями в развитие темы двойника у самого Достоевского<sup>271</sup>. Такому прочтению, в свете «мышкинско-рогожинской» модели личности, прежде всего способствует и довольно сложная транскрипция романа «Идиот», представленная Казаковым на страницах «Ошибки живых», в которой

---

<sup>270</sup> Вслед за Хайдеггером, о данном понятии читаем и у В. Бибихина, в книге «Мир»: «Настроение – помеха для работы сознания. Настроение – не помеха для мысли, а ее звездный час, ее праздник, ее событие, начинающееся со спутывания карт сознания. Разные настроения сливаются в одно. Человек ими захвачен, заморожен. Их пугаются как безволия. Оттого, что пугаются, от страха самих себя делают все то безрассудное, что делают, чтобы справиться со своим "нет настроения", и винят настроения, вместо того, чтобы винить свой страх. Безволие подлинного настроения – не потеря себя, наоборот, находка. Оно впервые только и позволяет человеку выйти на волю – выйти на улицу, выйти в мир.

Только в замороженном безволии глубокого настроения приходит мир. Только тогда, и не раньше, мысль имеет шанс; имеет шанс выйти из опутавших ее сетей собственной стратегии и тактики. Опомниться» (Бибихин, 2016: 58).

<sup>271</sup> Следует отметить, что в обликах казаковского персонажа усматривается отражение не только названных героев Достоевского, но еще по крайней мере Раскольникова, человека из подполья, бесов. Помимо этого, текст еще позволяет установить своего рода преемственность и к персонажам Гоголя, в первую очередь, к художнику из «Портрета» и Поприщину из «Записок сумасшедшего». Однако данная тема достаточно широка и требует более детального исследования, а поскольку выходит за рамки темы языка, главенствующей в настоящем разделе работы, то от погружения в нее, увы, придется временно отказаться.

персонаж-автор через ипостаси Истленьева и Пермякова, бесспорно строится по модели князя Мышкина и Рогожина, и как известно, кончает столь же трагично.

Непрененно следует подчеркнуть, что Пермяков и Истленьев, кроме как по модели Рогожина, строятся еще и по модели Раскольниковова. Данную связь нетрудно проследить, особенно в сценах встречи Пермякова с «хрупкой», «мерцающей» Соней<sup>272</sup>, явно перекочевавшей к Казакову из романа Достоевского, а также в изображении Истленьева, встречающего по пути девочку-калеку Мадлон<sup>273</sup>. Видимо, Казаков, рисуя себя, остается верным главному началу своей прозы-жизни – началу условности.

С одной стороны, это довольно суровый «человек из подполья», никем не узнаваемый то ли бывший военный, то ли игрок, во всяком случае призрак-проходимец, думающий о самоубийстве, остро переживающий трагизм существования, заключающийся в неузнавании себя, непонимании мира. Глубоко страдая из-за тяжелых цепей сознания, он обращается к разговору с самим собой, исполненному сарказма и иронии. Он предстает холодным, нередко надменным, навязчивым, грубым даже по отношению к возлюбленной, явно не чураясь агрессивности, как вербальной, так и физической<sup>274</sup>.

Но с другой стороны, перед читателем одновременно слабое, почти бестелесное существо не из этого мира; «случайный воин», оказавшийся в чудовищной реальности, которая ему не по силам, вновь и вновь стремительно бросающийся в поиски непонятно чего – возможно как раз пустоты Ничего, как выхода из круговорота страдания? Принадлежащий к другому миру, он не справляется с окружающим, утопая в прошлом, в воспоминаниях. Неуверенный в себе, терзаемый постоянными колебаниями и сомнениями, неподвижный, он прибегает ко внезапным реакциям, совершенно экзальтированным репликам, восклицаниям. Его не понимают, над ним то и дело смеются, называя его странным, ни на кого не похожим, чужим – каким он, впрочем, предстает и в собственных глазах. Обладая, наподобие пророка, какими-то лишь ему ведаемыми тайнами, он погружается в загадочное и завораживающее молчание, парит между мирами, мысля заодно свой собственный.

---

<sup>272</sup> «СОНЯ Здравствуйте!... Это вы?

ПЕРМЯКОВ Ах, милая Соня!... Но, пожалуйста, пойдете отсюда скорее! Здесь очень темно... Я так часто думал о вас!...

Мы снова оказались в тесной сониной комнате. На дворе была ночь. [...] Девушка была такой хрупкой!» (Казаков, 1995: 67–68).

<sup>273</sup> «Девочку-калеку звали Мадлон. Молчание выступило из-за деревьев. Истленьев подошел и остановился возле. Возле отшатнулось было в испуге, но девочка сделала знак рукой – все успокоилось. Истленьев хотел что-то сказать, но оказалось, что он уже несколько минут говорит без умолку, и девочка смотрит на него вдаль. Он остановился» (Казаков, 1995: 14).

<sup>274</sup> «Что может быть жестче меня? Ответ: еще более жесткий я» (Казаков, 2003: 182).

«Какое великое искусство – быть суровым! Ведь того гляди, или рассмеешься, или расплачешься» (Казаков, 2003: 123).

«– Позвольте вас поцеловать! Или хотя позвольте быть неподвижным!

– Молчанием можно выразить что угодно, кроме самого молчания. Как жестко приближается ваша рука!

– Это мой и ваш метод: разогнать фразу что есть силы по рельсам, чтобы после пустить ее под откос.

– О чем вы говорите? Опять о прозе?

– Опять молчу.

– Безумный! Не хватайте меня за горло!

– Это не безумие, это горло.

– Ах, какой жестокий! Я еле вырвалась!... Хочется плакать, целовать вам руки от страха...» (Казаков, 2003: 112–113).

В мнимом мире Казакова прочитывается еще один путь спасения, еще одно убежище – любовь. Ясная, недвусмысленная любовь к женщине, которая сопровождает персонажа с первых текстов и вплоть до последних, поддерживая его в жизни. Она претерпевает постоянные трансформации, то есть что прослеживается вереница и ее ипостасей. Это и Дама, и мистическая невеста, отсылающая к блоковской Прекрасной Даме в нескольких начальных прозаических миниатюрах «Моих встреч с Владимиром Казаковым», то принадлежавшая соседнему миру, и вследствие этого неспособная узреть жениха, то слепая сестра, разъединенная от своей собственной улыбки. Это и Эвелина, поражающая и влюбляющая в себя всех персонажей романа «Ошибка живых» своей ослепительной красотой, своим обликом, поведением, прядями золотых волос. Но это и суровая наездница гречанка, ранящая хлыстом воздух, и напрямую отсылающая к хлебниковской героине.

Метаморфоз дополнительно усугубляется в образе хозяйки – одной из центральных ипостасей возлюбленной, встречающейся чуть ли не во всех текстах, причем не случайно, поскольку сама обстановка казаковского хаосмоса во многом опирается на постоянном повторении ситуации встречи гостей в салоне хозяйки, или разговора двоих на прогулке или в неопределенной обстановке. Она тоже исчезает и появляется, словом, мерцает, всегда немножко расстерянная, задумчивая, немножко уставшая, неожиданно цепеневшая. Именно хозяйка является той, которая живет на третьем этаже каменного дома в заветной улице Замоскворечья, куда персонаж постоянно совершает свое паломничество. Хозяйка встречает его, незванного, неожиданно появившегося, совершенно расстерянного гостя, даже ночью; она окликает его в темноте, приглашая вовнутрь, в убежище, то есть в каком-то смысле, возвращает его к себе самому, поскольку салон, куда герой приходит, всегда опаздывая, и где пребывает, сильно стесняясь неумения вести себя, невозможности узнать себя, в контексте автодиалога шизоидной личности можно трактовать, как мистическое пространство самости, которую персонаж-автор неустанно стремится достичь, чтобы спастись.

Такой установке способствует еще и прочтение данного образа с учетом напрашивающегося прототекста, то есть в свете хлебниковской поэтики. Несомненную связь с Хлебниковым Казаков устанавливает посредством обыгрывания в своем романе 1976 года названия его драмы 1915 года «Ошибка смерти». Но названием романа данная связь не исчерпывается. Хлебниковская Барышня Смерть, главная героиня этой «трагической буффонады», как ее определил Мандельштам, бесспорно является прообразом казаковской хозяйки. И не только. Помимо того, что отчасти перенимает хлебниковскую обстановку – Барышни Смерти, окруженной двенадцатью-тринадцатью бледными, все пытающимися ожить мертвецами: «Они молчат, они умерли, как огонь, брошенный на снег, и лица их белы, как пятно мела на стене. Да, это харчевня мертвых гуляк» – Казаков повторно отсылает к «председателю земного шара», создавая ипостаси гречанки-наездницы, хлыстом разрубающей обезумевший от боли воздух: «И в белом вся бродит с хлыстом среди гостей. Укротительница среди своих зверей»<sup>275</sup>, и слепой невесты: «Барышня Смерть. С носовым платком плохо видно. Сам налеп себе. В черном бочонке, в черном твоя вода. Слушай! Не обмани меня! Как женщина, когда ее ведут в застенок, обнимает ноги палача, так я обнимаю и целую твои. Я слепа. Я не вижу. Мой череп у тебя, у силача» (Хлебников, электронный ресурс). Следовательно, если хозяйку Казакова отождествить с хлебниковской, проигравшей у жизни, Барышней Смертью, то становится понятным, что постоянное возвращение персонажа-автора к хозяйке, в ее салон, не есть другое, как постоянное возвращение к собственной смерти, которая есть жизнь, поскольку

---

<sup>275</sup> Ср. у Казакова: «Появляется цирковая наездница. В ее руке упругий вздрагивающий хлыст. Воздух вокруг нее расступается» (Казаков, 1995: 110).

хлебниковская смерть в конце умирает, и сразу за этим встает, как ни в чем не бывало, переходя по сути в параллельный мир – спектакль закончился. Иначе говоря, это возвращение к собственному началу, попытка освобождения от страдальческих пут, поиски возрождения в переходе в параллельный мир.

Тут еще примечательно, что уже у Хлебникова встречаемся с мотивом носового платка, который Барышня Смерть получает взамен за череп, и с которым «плохо видно»: «Тринадцатый. Отвинти свой череп. Довольно! Чаша тринадцатого гостя. А вместо него возьми мой носовой платок. Он еще не очень грязен и надушен (разворачивает)» (Хлебников, электронный ресурс). Видимо, сюда, в атрибуты смерти, уходит корнями и казаковский мотив ослепительно белого носового платка, связанный всегда со страшным, драматичным моментом кровотечения, то ли в случаях ранения персонажа, его распада, то ли в случае кровавого дождя, нередко даже каким-то мистическим образом вызывающего беду. Не случайно данный мотив прослеживается лишь в романе «Ошибка живых»:

- «Чувство тревоги нарастало, окна были холодны и стремительны. Кто-то вскрикнул, какой-то молодой гость. "Ах!" – побледнел он. Он выдернул белоснежный носовой платок и тут же окрасил его, проведя им по лицу. "Ах!" – хозяйка откликнулась. Секунды бежали тоненькой струйкой» (Казаков, 119: 100).
- «2-Й ГОСТЬ Достаяю платок и ужасаюсь: он такой белоснежный, что вот-вот окрасится!» (Казаков, 1995: 101).
- «6-Й ГОСТЬ Или взять другой случай, когда цвет и вкус не совпадают. Тогда на кончике вечности не язык, а нынешний день, окрашенный, как платок, который еще мгновение назад был белоснежным» (Казаков, 1995: 103).

Далее, в некоторых произведениях усматривается приобретение хозяйкой черт и атрибутов вагнеровской Зиглинды. Превращение хозяйки в Зиглинду придает образу возлюбленной Казакова дополнительные штрихи. Зиглинда – героиня оперы Р. Вагнера «Валькирия» (1870), и именно через нее Казаков непосредственно изображает свою возлюбленную, иногда даже переплетая в контрапункте ее письма с текстуальными фрагментами, принадлежащими к другому сюжету, как в романе «В честь времени». Данное отождествление становится более понятным, если вспомнить либретто, согласно которому в первом действии Зиглинда гостеприимно встречает незнакомца, хотя он даже не называет своего имени. Именно эту ситуацию Казаков неустанно варьирует в своей прозе.

«Есть только одно имя – З И Г Л И Н Д А.  
Жесткие звездные ночи отделяют букву от буквы.  
З-з-з-з-з-з – это Крученых, зудесник.  
И – блестящая неумолимая прямизна крыш.  
Г – горло.  
Л – это Л.  
Н – первая буква в ржавом алфавите ливней.  
Д – последняя.  
А-а-а-а-а! – срывается прямизна крыш...  
И – ... и рассекает пространство насмерть» (Казаков, 2003: 160–161).

Очередной ипостасью возлюбленной персонажа-автора, столь же значительной как и хозяйка, является *она*, с которой *он* ведет нескончаемые антидиалоги в нескончаемых прогулках. Он и она вступают и в более интимные отношения, чье частичное эротическое изображение, выдвигает в первый план принцип Эроса, видимо являющийся, наряду с отчаянием, еще одним источником преображающего, или скорее, возрождающего творческого акта.

Все названные ипостаси своим прообразом имеют возлюбленную Казакова Ирину, или как он называл ее Матрешечку, которая также становится частью казаковского словесного хаосмоса, как в отдельных репликах, в интерполлированных фрагментах документального типа (чаще всего в письмах), усматривающихся в тексте, так и в «Теории монолога», составленной из сплошных писем автора-персонажа – Володи, ВлаКи, адресованных к Ире, Матрешечке, Казаковочке.

Интересно, что в принципе можно проследить соответствующие пары ипостасей автора и его возлюбленной, пребывающие одновременно в параллельных мирах: он и она, жених и невеста, хозяйка и гость, гречанка и Пермьяков, Левицкий и Мария. Как оказывается не все персонажи являются ипостасью самого автора. Тем не менее, не следует перенебрегать фактом, что автор-персонаж на выявленном нами самом глубоком уровне все-таки отождествляет себя, свою же сущность, именно с возлюбленной, поскольку в соединении с ней кроется соединение с собой, приобретение собственной целостности. Именно в этой идейно-смысловой плоскости происходит и неожиданная, чуть ли не фантастическая антропоморфизация прозы, которая в процессе казаковских метаморфоз непосредственно отождествляется с любимой женщиной:

- «О, проза! ты щедро вознаграждаешь того, кто целиком отдался тебе. Я люблю твои прекрасные волосы и глажу их своей светлой, своей опасной ладонью» (Казаков, 1982: 66).
- «– Смотрите, он вновь появился: он и его проза.  
– Он всегда появляется: то один, то без прозы» (Казаков, 1982: 166).
- «Проза, ты живешь, дышишь, я чувствую твою прохладную девичью грудь» (Казаков, 2003: 117).

Стало быть, проза, становясь очередной ипостасью Матрешечки – и объектом вожделения, и кормчей звездой – соединяет в себе оба полюса, отражая и автора, и его возлюбленную. Другими словами, лишь в прозе сбывается единство самого Казакова.

## Идентичность

«Я не боюсь потерять свободу, я боюсь потерять себя. Я и так уже исчезаю все чаще» (Казаков, 1982: 51), пишет Казаков, отчаиваясь. Неустанная смена личин, безумное метание между различными обличьями выдвигают в первый план проблему идентичности – стержневую в казаковской поэтике, поскольку центральным вопросом, порождающим его прозу, предстает сугубо личностное событие, а именно, потеря собственной целостности и попытка ее повторного приобретения.

Тема идентичности развивается в первую очередь посредством темы неузнавания: персонаж не только другими не узнаваем, он и сам себя не узнает, чураясь собственного отражения, собственной тени. Кто он, где он, как тут появился, откуда пришел – это самые частотные вопросы, «тема для пытки» (Казаков, 2003: 223), сопровождающаяся характеристикой героя, как странного, ни на кого не похожего, ничем не выделяющегося человека:

- «Переглянувшись, игроки отразились в зеркале: "кто этот гость"?» (Казаков, 1982: 3).
- «кто вы? я не знаю ответа» (Казаков, 2003: 223).
  - «– Кто он?
  - Не знаю, что вам сказать. Слишком много ответов.
  - А самый краткий?
  - Молчание» (Казаков, 2003: 218).
- «Какой странный человек: он ничем не отличается от других» (Казаков, 1982: 18).
- «Душа остается странно чужой, хмурой и неподвижной» (Казаков, 1982: 55).
  - «– Кто он? И о чем он говорит?
  - Неизвестно. Он никому здесь не знаком. Говорит, что он выходец из будущего, а сам помнит прошлое, как собственное детство» (Казаков, 1982: 143).
- «Кто мы? откуда? – вопросы не интересуют себя, давая простор лишь звукам» (Казаков, 2003: 154).
- «Кто вы? Вопрос обезлюдел в ответ» (Казаков, 2003: 197).
- «Кто он? бродяга или божество? эротоман или небесник? Каждый его сон заканчивается одним и тем же сокрушительным пробуждением. Победа! мир пробуждается побежденным. Он выводит на лицо себя, свои хрупкие широкие плечи, весенний воздух блестит» (Казаков, 1982: 51).

Сам факт, что персонаж-автор говорит о себе в третьем лице (что в наибольшей мере выражено в континуальном внезапном чередовании личных местоимений первого и третьего лица, то есть в раздвоении повествовательной перспективы на «Я», которое повествует и «Я», о котором повествуется: «– Я забыл все определения! Я – это кто?/ – Он – это вы» [Казаков, 2003: 245]), наблюдая таким образом за собой со стороны, свидетельствует о его разъединенности, о шизоидности. Вдобавок к такому изображению, «собственная неосуществимость» (Казаков, 1982: 118) передается еще и через все повторяющийся диалог о том, что персонаж не может вспомнить свое имя, или даже вовсе не знает его: «– Что вы сделали с тишиной? Смотрите, вы и себя пораните своими словами./– Но почему? И как ваше имя?/– Не знаю» (Казаков, 1982: 78); «– А имя свое не помните? Впрочем, это и не обязательно ночью» (Казаков, 1982: 83), а также через очередное выявление природы существования призрачных персонажей, зиждящейся, как уже неоднократно было сказано, на принципе присутствия в отсутствии: «Никто не мог сказать о себе, кто он, – ибо никого не было» (Казаков, 2012: 71).

Пришелец не от мира сего все-таки явно обладает определенной властью, строгостью, отвагой, держанием военного, покоряющими других героев, особенно ее: «– Кто этот человек?/ – Неизвестно, он здесь никому не знаком, – ответили ей, – но он держит себя так властно, что все невольно подчинились его присутствию» (Казаков, 1982: 31). Эта

характеристика не малозначительна, поскольку отчасти и на ее основе строятся некоторые ипостаси персонажа-автора, встречающиеся в тексте наряду с уже выявленными. Другими словами, не случайно, хоть и неожиданно, персонаж то видит себя как апостола, то воспринимает как первого человека, причем метаморфоз на этом не заканчивается – дается последовательность превращений, дополнительно раскрывающих непрочный характер по себе самом странствующего персонажа-автора:

«Сегодня я видел себя в числе апостолов, входившим в город. Светлые суровые лица, солнце развело наши одежды, длинные и ниспадающие. Я прошел один по обычным улицам. Как добр, как светел наш повелитель! [...] Один из них и до сих пор кочует, принимая облик то серебряных дел мстителя, то призрака с особенным благодушием и ненавязчивостью, то неисчерпаемого игрока, почти шулера. Он нагоняет скуку и ластится со своими шутками, бьет тревогу, скрывается и вновь предательски обнаруживает себя походкой. Под покровом завтрашнего своего смирения он сегодня совершает самые... но, хватит об этом» (Казаков, 1982: 51–52).

«Она: Как властно вы смотрите и как властно прикасаетесь! Кто вы? Вот бы сказали.

Он: Я родился первым. Тогда на земле еще никого не было. И я учу не бояться одиночества, имея за плечами века такого победоносного опыта» (Казаков, 1982: 145).

Отождествляя персонажа-себя с апостолами, с Адамом, Казаков восходит к теме проповедования, к пониманию человека в качестве медиатора, ставя себя в один ряд с поэтами-пророками русской литературной традиции – с А.С. Пушкиным, М.Ю. Лермонтовым: «Когда я раскрыл наугад Библию, там стояло: "Так говорит Бог Саваоф: иди и скажи им..."» (Казаков, 2003: 163). И не только. Развивая тему первого поэта-пророка (то ли Адама, то ли Орфея?), автор описывает, что его собеседниками были лишь звезды, отмечает, что его «рот полон звезд», и вдобавок к этому неоднократно называет себя созвездником<sup>276</sup>. В этом своеобразном обыгрывании мотива звезды, звездного языка, совершаемом на почве древнегреческого катастеризма, Казаков продолжает традицию Вячеслава Иванова, В. Хлебникова, А. Крученых: «Моими единственными собеседниками были звезды. Если, например, с Сатурна смотреть в сторону Земли, то в ночном небе можно увидеть неподвижное небесное и мерцающее. Это мое молчание» (Казаков, 1982: 145). Обращаясь к «будущим ученикам», поэт-пророк, просит их запомнить, что он их ничему не учил, а свои слова, по сути свое творчество, уподобляет прислушиванию к «тяжелым раскаленным вздохам пустыни», за которой дальше лишь небо, где «тяжелые крючья лучей, раздражающие пространство на бесконечные, равной длины, стоны». Оттуда, из восприятия любого облика существования – будь это на земле или на небе – как безвыходной, нескончаемой юдоли страдания, как «незаживающей раны», призыв, исполненный смирения: «Вооружимся молчанием, терпением и неподвижностью», чтобы именно в этой бесконечной пустоте, столь тяготившей нас, отыскать выход; чтобы преодолеть себя приобщением к необъятным просторам опустошенности, погружением в Ничто: «Пустыня дышит – вот наша цель» (Казаков, 2003: 118).

---

<sup>276</sup> «Казалось, от постоянного звездного света лицо его потеряло свою природную смуглость и стало мерцающе-голубым, непохожим» (Казаков, 1982: 85).

«–Что означает "судьба" в переводе со звездного?

– Наше предсмертное будущее» (Казаков, 2003: 86).

«Можно молчать, можно объясняться ночными звездами, бесшумными прикосновениями их лучей» (Казаков, 2003: 126).

«Все меньше фонарей, все больше звезд в ее имени» (Казаков, 2003: 172).

«я все определяю по звездам: даже свое имя, свой век» (Казаков, 2003: 257).

«Я гляжу в ночное небо, в окно, мне необычайно, словно какое-то созвездие меня усыновило» (Казаков, 2012: 25).

«из образца прозы Алеши Казакова: "Зорко следит, не смыкая звезды-очи, подьемля всю темную скорбь на непостижимую высоту – ночь, и водит"» (Казаков, 1982: 183).



Отождествление персонажа-автора с пророком прослеживается также в его постоянном превращении во всадника, представляющего традиционным образом посредника между небом и землей. Благодаря этой ипостаси Казаков своей прозой восходит к средневековому рыцарскому роману, промежуточно пронизывая свои произведения изображением «неподвижного», «сверкающего» рыцаря, «с коленом, закованным в броню» (Казаков, 2003: 181), Дон Жуана в кирасе и шпаге, ведущего диалог со своей Дамой:

- «всадник гонец громко постучал в ворота замка. ночь отворилась. – я, я, – прошептал он. рана сочилась на тяжело дышащем звездном боку» (Казаков, 2003: 262)
- «Она сказала: –Мне стыдно, словно я одета.  
– Как я счастлив, что вы не отказываетесь от своей наготы! Я готов смело пересечь пространство, отделяющее меня от чего угодно.  
– Оно прочерчено звуками, лучами... Но что это вы со мной делаете? Какой у вас властный взгляд!.. и руки!  
– В рыцарских замках давали не только уроки фехтования, но и суровые уроки поцелуев.  
– Нет, нет!.. Это вино своим цветом напоминает мне расстояние от скатерти до звезд» (Казаков, 2012: 26).
- «3-Й ИГРОК  
напялив полдень наизнанку, он об изнанке говорит. его февральскую осанку стекло безумно отразит.  
а вместо сабли была шпага с ее привинченной ногой, а вместо лошади был ветер с его родословной голубой» (Казаков, 2003: 263).
- «я – назвал он себя. всадники на всем скаку обменивались востоками, временами. один из них, задевая за дождь, унесся, словно сабельный призрак» (Казаков, 2003: 257).
- «Но ведь не призрак же всадник? Не призрак.  
Но ведь не всадник же призрак? Не призрак.  
Но ведь... Не узнан, не узнан» (Казаков, 2012: 85).

Властность персонажа, как одна из редких отличительных черт его самобытности, развивается и через его уподобление историческим личностям – Карлу V, Людовику XVI, и даже самому Наполеону. Казаков, видимо, думая о личности, думает о ее роли в мире. Оттуда, с одной стороны, возможность рассматривать казаковского персонажа сквозь призму героев Достоевского, и проверяющейся ими в собственном процессе самопознания теории о разделении людей на две группы: Наполеон ли я или вошь, задается вопросом Раскольников, и не только он. С другой стороны, через эти метаморфозы, Казаков отсылает к определенным, для него очевидно ключевым историческим моментам, о чем уже было сказано в разделе настоящей работы, посвященном понятию времени.

Нельзя обойти вниманием еще одну ипостась персонажа-автора из книги «Жизнь прозы». Поиски себя через себя, то есть через самопознание, совершаемое в творческом процессе, Казаков наглядно передает в изображении немого, почти что неподвижного художника, то ли пишущего собственный портрет на собственном зеркальном отражении, то ли позирующего этому самому отражению, пишущему его портрет. Раздвоение художника и его окровавленного отражения, порождающее страдание, боль, ранящее его холодом, разобщенностью, отнюдь не отвлекает его от творческого процесса, а наоборот, является его источником, стимулом, хоть и ведет к трагическому концу, к распаду: «Красные и голубые лучи, обломки воздуха, немые пальцы художника – все это было разбросано по пространству» (Казаков, 1982: 44). Но действительно ли это трагичный момент? Учитывая все сказанное о казаковской поэтике, окончательный распад художника можно трактовать и в совершенно противоположном ключе, через призму освобождения духовного начала, то есть самой сути, того божественного в человеке, образно переданного посредством мотива сакрального жеста пальцев – самого

главного телесного фрагмента художника – парящих в воздухе, словно в свободном пространстве.

Обращение именно к образу художника отнюдь не случайное, а наоборот, сугубо личностное, поскольку известно, что сам Казаков рисовал, писал, делал коллажи, чаще всего с братом Алексеем, но и самостоятельно. Даже в тех крупницах его художественной работы, дошедших до нас в гилейских книгах, в качестве их оформления, можно сразу узнать Казакова. Это же не случайно рисунки силуэтов, изображающих преимущественно всадника (то ли Дон Жуана, то ли Дон Кихота), ее и его, писателя, и не случайно коллажи, как раз восходящие к идее фрагментарности, соединения миров, превращения, отождествления.

\*

«Я ей сказал, я был жесток и сказал: "Знаете, ведь я призрак". Она ответила: "Как вы хотите, Володя"» (Казаков, 1982: 51), пишет автор. И на другом месте: «Вы называете меня призраком. Это неверно. Призрак – это тот, кто жил, умер и снова живет. Я же не успел еще ни того, ни другого, ни третьего» (Казаков, 1982: 147). И далее: «Он, словно призрак, а призрак, словно кто-то другой» (Казаков, 1982: 204).

На основании приведенных примеров можно сделать вывод, что казаковский персонаж – это и призрак, и не призрак, и призрак, который не совсем призрак. И вывод, оказывается, не совсем вывод... Абсолютная неопределенность – вот главная характеристика казаковского мнимого мира. В нем нет ни малейшей возможности определить что бы то ни было, каждая попытка оказывается недостаточно прочной, каждое определение исчезает в выявляемой и тут же преодолеваемой антиномичности. Все в мире Казакова безостановочно вращается в неустанной смене модальностей. Все течет. Или скорее, все перетекает из одного облика в другой, стремительно и неожиданно, однако столь плавное, космически органично, что почти невозможно отследить грани. Приведем еще один пример:

«Матрешечка, я Вам писал, милая и дорогая, о чем угодно, но еще не писал о другом. Оно /другое/ может уместиться в трех-четыре строках, а может и не уместиться в одной. Например, на фоне стены оно выделяется своей неподвижностью, а на фоне ночного неба – усмешкой, всегда предпоследней. Это почти звезда, но только без имени и без других доказательств собственного существования. Это почти ничто, но оставляющее самый глубокий след. О нем можно говорить или молчать, можно писать или просто рвать на себе воздух – эффект одинаков. Толпа боязливо обходит его стороной, давая своей любви выход в густом однообразном топоте. Оно /или он/ – оба бессмертны, оба умерли и выделяются на фоне вечности своей абсолютной праздностью и нищетой. В нем все обманчиво: даже походка, даже миг, отделяющий его от будущего. Он кажется ребенком, но на самом деле им никогда не будет. То он кажется стариком, но на самом деле он никогда им не был. Он беззащитен – это самое обманчивое впечатление. Он весел – это его любимая грусть. Он всемогущ – это ему абсолютно ненужно» (Казаков, 1982: 121–122).

Кажимость казаковского хаосмоса, порождаемая нескончаемым метаморфозом, тесно связана с постоянной сменой перспективы, совершаемой за счет того, что субъект и объект континуально меняются местами. Именно на этих механизмах зиждется проза Казакова в целом. Стало быть, мир Казакова не происходит – он сбывается в виде вереницы внезапных взрывов, то есть событий, понимающихся вслед за Рудневым, как «конъюнкции сходящихся рядов». Иначе говоря, хаосмос Казакова – это изображение единства, картина встречи параллельных миров, поскольку событие происходит только там – в параллельных мирах бессознательного. «Если что-то произошло в одном мире, это не событие, это так, ерунда, на которую не стоит обращать

внимание. Вот почему Делез (или Лейбниц) говорит о "конъюнкции сходящихся рядов". Событие имеет межмировой характер» (Руднев, 2018: 67).

Именно туда, в идею о параллельных мирах, уходит корнями сплошная релятивизация всех понятий и явлений в казаковском мире, его неуловимость, мнимость, сугубая фрактальность на всех уровнях, то есть столь явная неподвластность законам сознания. Дело в том, что параллельные миры кроются за его пределами, а там, в бессознательном, все возможно, поскольку все равно всему. Однако мир сознания не исчезает, он всего лишь становится в один ряд со всеми остальными мирами. Как впрочем и показано в тексте Казакова, где идея становления в нескончаемом превращении представляет собой, по сути, переход из одного мира в другой, совершаемый, как отмечает Руднев, очерчивая словно вслед за Казаковым, новую модель реальности, по принципу движущейся ленты Мебиуса:

«Теперь представим себе, что реальность нарративной онтологии это не круг и не шар, а движущаяся лента Мебиуса (некоторые физики полагают, что лента Мебиуса и есть модель нашей Вселенной). В чем преимущество этой модели? [...] Лента Мебиуса принципиально отличается от круга тем, что она элиминирует противопоставление внутреннего и внешнего. Это самое главное в ленте Мебиуса. А раз нет внутреннего и внешнего, поскольку внутреннее все время переходит во внешнее и наоборот, то нет не только истинного и ложного (они сливаются в этом движении), но элиминируется также оппозиция внешнего и внутреннего смыслов: сейчас он внешний, а через некоторое время уже внутренний. [...] В модели ленты Мебиуса отпадает нужда в тождестве одного другому. Сейчас человек смотрит в окно, а потом, глядишь, окно смотрит в человека. Сейчас человек входит в дверь, а потом, глядишь, дверь входит в человека» (Руднев, 2016: 103–104).

Руднев в качестве попытки иллюстрации параллельных миров приводит достаточно обширную цитату из книги «Новая модель Вселенной», в которой П.Д. Успенский запечатлел крупными шрифтами своих переживаний и впечатлений от погружений по ту сторону сознания. Позволю себе привести на этом месте часть данного отрывка, поскольку эти слова Успенского как нельзя лучше описывают мир самого Казакова, и тем самым способствуют его пониманию в данном ключе:

«Прежде всего, мы привыкли к постоянству во взаимоотношениях между субъективным и объективным: объективное всегда объективно, субъективное всегда субъективно. Здесь же я видел, что объективное и субъективное менялись местами, одно превращалось в другое. Выразить это очень трудно. Обычное недоверие к субъективному исчезло; каждая мысль, каждое чувство, каждый образ немедленно объективировались в реальных субстанциональных формах, ничуть не отличавшихся от форм объективных феноменов. В то же время объективные явления как-то исчезали, утрачивали свою реальность, казались субъективными, фиктивными, надуманными, обманчивыми, не обладающими реальным существованием. Таким было первое мое впечатление. Далее, пытаясь описать странный мир, в котором я очутился, должен сказать, что более всего он напоминал мне мир сложных математических отношений. [...] "Мир математических отношений", это значит мир, в котором все находится во взаимосвязи, в котором ничто не существует в отдельности, где отношения между вещами имеют реальное существование независимо от самих вещей; а может быть "вещи" и вообще не существуют, а есть только "отношения". Я несколько не обманываюсь и понимаю, что мои описания очень бедны и, вероятно, не передают того, что я помню» (Успенский, цит. по Руднев, 2018: 69).

Примечательно, что Успенский, как сам отмечает, совершенно внезапно оказывался в этом странном мире, словно проваливался в него как Алиса в сказке Кэрролла, не понимая ни как, ни куда попал. В попытке запомнить как можно больше, в попытке мыслить и записать хоть что-то из того, что видел, пережил, он стал уединяться, поскольку другие ему мешали, и остро почувствовал, что не только его не понимают, но и он уже больше их не может понять. Для

многого из пережитого даже не находилось слов. Связь Казакова с Петром Успенским более чем очевидна.

Итак, имея в виду все сказанное, возникает логичный вопрос: насколько вообще обоснованно говорить о поисках идентичности, если исходить из идеи, что казаковский хаосмос, следовательно, казаковский персонаж, зиждется на космическом начале нескончаемого превращения из одного облика в другой, совершаемого на стыке между бесчисленными параллельными мирами? Иными словами, как многоликость сочетается с личностным началом, основывающимся на индивидуальности и субъективности?

Вполне обоснованно, поскольку данные полюсы соединяются именно через начало индивидуальности, которому присуща субъективность. Через сугубо личностное человек не удаляется от всеобщего, а напротив, как учил еще Гераклит<sup>277</sup>, приближается к нему, так как возвращение к самости не есть другое, как возвращение к своим истокам, кроющимся по ту сторону сознания. А там, в лоне бессознательного, человек приобщается к тайне всеобщего, если угодно, к тайне всеединства, где многоликость неизбежна: «Едва став неузнанным, я тотчас же люблю себя» (Казаков, 1982: 53), пишет автор. Таким образом, направляясь в своих паломнических поисках по этой дороге, Казаков своей прозой практически восходит к размышлениям Биbihина, высказанным в книге «Внутренняя форма слова»:

«Цельность, единство, общее, для того, чтобы быть не абстрактным понятием, а существовать, должны *индивидуализироваться* – приобрести конкретность. Единство *существует* и *проявляется* только в индивидуальном; и индивидуальное, соответственно – это способ подняться до всеобщности. Приобрести индивидуальность – значит настолько приблизиться к всеобщности, насколько возможно для конкретной вещи.

Благодаря индивидуальности *все во всем*. Индивидуальность тесно связана с субъективностью, которая – тоже *всеединство*» (Биbihин, 2008: 213).

Вопрос индивидуальности разрешается в процессе индивидуации, достижением которой человек останавливает ленту Мебиуса<sup>278</sup>.

---

<sup>277</sup> Ср. у Биbihина: «Соответственно придется разобрать, что такое своё. Ничего бездоннее своего, если в него всмотреться, не окажется. Своё будет уводить к родному, родное к роду, в конце концов придется задуматься вместе с Гераклитом о том, что человек не может иметь у себя ничего обособленного и следует всеобщему. Родовое так или иначе пробивается через всё. Хотим или нет, мы вынашиваем его» (Биbihин, 2010: 36–37).

<sup>278</sup> Ср. у Руднева: «[...] С этим связано третье свойство нашего Я. Оно может остановить ленту Мебиуса и свернуть ее в точку, так сказать, остановить круг сансары. [...] Когда в Я накопится достаточное количество информации, оно обретет Самость и остановит ленту Мебиуса. Для чего же накапливать информацию в смерть? Но это не смерть в обыденном смысле, это, скорее, нирвана, точка, равная Вселенной» (Руднев, 2016: 130–131).

## Автобиографичность

Размышлениями о параллельных мирах Казаков несомненно восходит к идеям чинарей, в первую очередь Липавского, у которого, как в своих записях вспоминает Друскин, такие соображения появились под влиянием размышлений о проблеме перспективы. Вопросы, которыми он задается: «мы живем в мире твердых предметов, окруженные воздухом, который воспринимаем как пустоту. Как ощущает себя полужидкая медуза, живущая в воде? Можно ли представить себе мир, в котором есть различия только одного качества, например, мир одних лишь температурных различий? Каковы ощущения и качества существ, живущих в других, отдаленных от нашего, соседних мирах, наконец, в мирах, может быть даже не существующих, а только воображаемых? Соседний мир может быть и во мне самом» (Друскин, цит. по Жаккар, электронный ресурс), Казаков в собственном автодиалоге, своим трепетным миром мнимых существ, словно умножает, усугубляет, стараясь преподнести возможные ответы. Преимущество Казакова выявленным идеям представителей исторического авангарда усматривается и в словах Друскина об имманентности соседнего мира, как будто дополнительно способствующих пониманию его творчества в качестве выливания целого внутреннего мира наружу, на бумагу<sup>279</sup>.

Если исходить из того, что проза Казакова зарождается в процессе автокоммуникации, подразумевающей своеобразную отрешенность имманентного, превращение субъективного в объективное и наоборот, а все с целью самопознания, тогда не мудрено, что она обладает высокой степенью автобиографичности. Автобиографические элементы вводятся Казаковым в текст посредством постмодернистских приемов, в первую очередь, посредством цитирования и техники коллажа, то есть интерполирования текстуальных фрагментов документального характера. Следовательно, данные, совершенно немотивированные прозаические куски разного объема способствуют усугублению фрактальности текста, придавая ему характер дневниковой записи и таким образом заодно принимая участие в изображении встречи параллельных миров. Как вполне справедливо в своем тексте отмечает Кукулин, «для Казакова характерно напряжение между пульсирующим монологом автора и документами, вставленными в текст: цитатами из стихотворений Крученых, Хлебникова и других поэтов, справками из дореволюционных энциклопедий, отрывками из реальных писем, написанных Казакову Харджиевым и другими дорогими ему людьми. Документы и цитаты из других авторов разрывают стилистическую связность многоголосого и все же единого повествования. [...] становятся мидеативными островами, остановившимися в тексте. Это глубоко личные знаки, важные в первую очередь для автора-героя. Проза Казакова – очень частная...» (Кукулин, электронный ресурс).

Весьма значительно отметить, что автобиографические фрагменты, какого бы размера ни были, всегда логичны, каузальны, обладают последовательностью высказывания, передают определенный смысл, имеют явно документальный характер. Иначе говоря, данные фрагменты совершенно противоположны основному тексту казаковской прозы, и скорее всего именно такой своей природой напоминают острова, где можно отдохнуть, чтобы не совсем и не сразу исчезнуть в бурном океане казаковской бессмыслицы. Такая природа автобиографических фрагментов однако ничуть не случайна. Она верно отражает мир, о котором вещает, а это собственно объективная реальность, в которой отчасти пребывает Казаков, то есть мир, в котором царит сознание, диктующее именно названные законы построения текста. Как отмечает сама Ирина Казакова в речи составителя, открывающей книгу «Неизданные

---

<sup>279</sup> Ср. с утверждением Руднева: «Реальность – это вывернутый наизнанку внутренний мир человека» (Руднев, 2016: 142).

произведения»: «Дело в том, что проза Казакова, на первый взгляд столь отстраненная, воздушная, "вещь в себе", все же по сути своей очень автобиографична, и автор включает в нее все те элементы действительности, которые были очень важными для его собственной внутренней жизни» (Казакова, 2003: 6). Стало быть, эти фрагменты предстают всего лишь искрами рационального дискурса объективной реальности, которые бесспорно являются частью мнимого мира призрака, но отнюдь не его основой.

Автобиографический текст прозы Казакова на основании содержания можно разделить на несколько групп. Сугубо биографическими предстают простые, чаще всего довольно короткие записи дневникового типа, передающие повседневные, казалось бы, незначительные происшествя: распорядок дня, встречи со знакомыми, размышления разного рода, упоминания друзей, но и воспоминания о каких-то колоссально важных знакомствах, встречах, прогулках, например, с Крученых, с Харджиевым. Они рассыпаны по всей прозе и нередко отмечены датой.

- «Сегодня 23 июня 1972 года, я отпиваю вино глоток за глотком, ночи становятся все медленнее и неподвижнее» (Казаков, 2003: 115).
- «Письмо из Стокгольма, несколько каракулей, ох тайный, условный смысл. О, Зиглинда, в честь тебя я хотел бы выдрать из души своей вопль – самый тихий и самый нежный... Что делать с прозой? Только мучить ею себя. Слишком много у воздуха неприкосновенных мест» (Казаков, 2003: 203).
- «Алеша Казаков сегодня приезжал и работал у меня целый день» (Казаков, 2003: 202).
- «И вдруг несколько слов об Алеше Казакове, моем светловолосом брате...» (Казаков, 1982б: 65).
- «А все-таки грустно, что от Урбана нет вестей» (Казаков, 2003: 191).
- «Как бы я хотел Вас утешить, но где возьмешь меня? Впрочем, возник вслед за кофием – немного призрачный и насупленный. Имя: Владимир. Национальность: любовь» (Казаков, 1982: 108).

Затем, среди самых частотных выделяются экскурсии, представляющие собой письма или записки близких людей самого автора-персонажа, в первую очередь, брата Алеши Казакова (отца Арсения), Ирины, Харджиева, духовника отца Кирилла, Кати и Феликса – швейцарских друзей, сестры. К примеру:

«Володя! никак не могу к тебе прорваться. Остается только ждать у моря погоды. Принес тебе книгу – поучения Кирилла Александрийского, Палладия Мниха и отца Ефрема.

Оставлю на всякий случай свой телефон. Если успеешь до конца февраля – позвони, потому что потом я перееду, а куда – пока не известно

719 – 41 – 13

Володя В-ов

Желаю тебе всего наилучшего.

26 января 1979 г.» (Казаков, 2003: 334).

Непременно следует особо отметить значимость писем Алексея Казакова, поскольку они предстают тоже своего рода образцами абсурдистской прозы, что сам Владимир Васильевич неоднократно подчеркивал. Поэтому позволю себе привести одно из писем целиком:

«Очень трудно продумать гул – решиться на иступление. Здравствуй, милый Володя! Судя по тому, как! озарятся последние минуты..., и – тому, как главы дня тяготеют к свету, ... слава для них – неизъяснимый и неугасший источник.

Если звук устоит до уровня затишья, его можно продлить, и пустота восполнится сиянием и переливами. Сочетая свет с временем и наказанием, которым осудятся за чародейство: колдуны безжизненны, они обитают (дивными) делами...

Событиям, вменяющим историческим...: свет давних раскаяний, свобода смертных приговоров и внезапно раскрывшейся силы – святых, изливающих ее из могил; тогда сама преступность срывает головы изменникам:

Славу гневом очертив

О проклятья меч сточив...

Н. В. Гоголю: Стадищев, Капельман, Кормчий – ... Ведь сон – это прогулка с приражением к жизни, приводящая нас к равенству, а слава людей – выраженный стыд, устланный противоположностями. Свет и слава – почти одного цвета.

Р. С. Володе – остаюсь любящим тебя твой Алеша. До свидания!» (Казаков, 2003: 178).

Весьма значительными, и в каком-то смысле наслаивающимися на письма Харджиева, являются фрагменты, посвященные разным художникам, писателям, поэтам, преимущественно представителям исторического авангарда, но и современникам Казакова, так или иначе находящим свое место в казаковской прозе. Это в первую очередь А. Крученых и В. Хлебников, чьи отрывки неоднократно предстают эпиграфами казаковских произведений. Затем, А. Введенский, Д. Хармс, И. Терентьев, Е. Гуро, И. Северянин, О. Розанова, Ю. Тынянов, П. Бромирский, А. Ривин, И. Чердынцев, В. Чекрыгин, И. Игнатъев, и т. д. Все они предстают практически духовными собратьями Казакова, по сути, такими же призраками, каким и он был, особенно последние среди перечисленных, до сих пор остающиеся малоизвестными, маргинальными. Создается впечатление, словно Казаков в собственном творчестве создал своеобразное духовное объединение – единственное, к которому отчасти примыкал. Данные куски текста представляют собой настоящие документы не только о художниках, писателях, но и о столь исследуемой эпохе первой половины XX века в целом. Это или простые упоминания или цитаты из их произведений, размышления об их творчестве, об их жизни. Нередко даются и воспоминания самого Казакова о встречах с некоторыми писателями, об их оценке его творчества, или же воспоминания Харджиева о различных творческих личностях, которые он пересказывал Казакову при встрече: о знакомстве Введенского и Крученых, о Хармсе-фокуснике, о Тынянове и Розановой, и т. д. Особый интерес вызывают письма Крученых к Марине К., впервые опубликованные именно в качестве «Интермецца» в романе «В честь времени». Это был волшебный мир, манящий Казакова в свое лоно, и в каком-то смысле порождающий его, как творца.

«– Лучшее в русской поэзии? По-моему, "Игра в аду" Хлебникова и Крученых.

– А во всей русской прозе мне кажется лучшей строчка из записки Крученых – Марине К.: "Марине – Х Р О Ш Е Ч К А» (Казаков, 2003: 190).

«– Вы обещали назвать два ваших любимых женских имени.

– Ольга Розанова и Елена Гуро» (Казаков, 2003: 179).

Как и во всех пластах казаковской прозы, так и в этом весьма сложно провести грань, отделить автобиографический текст от текста, не обладающего этой характеристикой. И не только сложно, это подчас и вовсе невозможно, поскольку сам автор нарочно размывает границу, обыгрывая характер текста на уровне восприятия. Наглядным примером являются письма автора-персонажа своей возлюбленной, Ирине, или же Матрешечке, как он ее называл, составляющие часть книги «Жизнь прозы» под названием «Теория монолога». Письма вроде бы обладают всеми явными характеристиками документального текста, автор даже сохраняет

настоящие имена – свое и возлюбленной, однако нет возможности стопроцентно утверждать об их документальности, об их принадлежности к историческому времени. Происходит подмена документального текста литературным, причем сам автор ее совершает, возводя данные письма на уровень литературного произведения, то есть меняя характер текста, делая жанровые границы предельно плавными. Этому дополнительно способствует и своеобразное градационное разрастание бессмыслицы, акаузальности, прерывистости: чем дальше читаем, тем больше наблюдаем за постепенной трансформацией текста, погружающегося в бессознательное. Все у Казакова условно, все несет отпечаток пограничности, все подвергается метаморфозу.

Наименьшей степенью автобиографичности обладают экскурсы, являющиеся отрывками и цитатами из духовных книг Святых отцов, а также фрагменты различной исторической, отчасти даже научной тематики. Их все же не следует обходить вниманием в данном контексте, поскольку они, с одной стороны, передают интересы, размышления самого автора-персонажа, а с другой (и здесь я имею в виду прежде всего фрагменты из духовной литературы), напрямую свидетельствуют об отчаянии, о страдании Казакова, и судорожных поисках пути его преодоления.



## Языковой эксперимент

Чувство отчужденности, вытекающее из невозможности соединиться со все распадающимся миром, задает тон всей прозе Казакова. Верно отображенные поиски мира, исполненные отчаяния, страха, боли, являются по сути поисками самого себя, поскольку лишь узнав себя, человек узнает, видит мир: «Только в мире человек находит себя – видит в мире себя так, что узнает себя в согласии мира, видит себя в нем, узнавая раньше всякого знания, что только мир ему место и только мир равен ему – эта волшебна безвольная воля, загадочная бездонность; только ей равен человек в своем существе, только в ней видит родное и только ей, ничему другому и никогда не скажет безусловного "да"» (Бибихин, 2016: 60).

Однако казаковская проза не является всего лишь отражением отчужденности, но и, наоборот, местом ее преодоления. Попытка превзойти абсурд пребывания в глухоманном мире, то есть попытка повторного возврата в его лоно, воссоединения с собой-миром, совершается Казаковым именно в прозе, которая не есть другое, как автодиалог. Следовательно, поиски сущности совершаются Казаковым в языке, и это ничуть не мудрено, поскольку мир, человек и язык, как учит Бибихин, неотъемлемо связаны: «Мир требует человека для своего явления. Человек в свою очередь требует мира, потому что иначе как в целом мире себя не узнает. Мир требует человека, чтобы показать свою истину; человек требует мира, чтобы найти себя. Мир требует человека, чтобы присутствовать в языке; человек осуществляется, давая слово миру. Это соотношение мира, человека и языка не похоже на математические уравнения. Оно не решаемое, а решающее» (Бибихин, 2015: 211).

Иначе говоря, язык в творчестве Казакова воспринимается не только, как пассивный реципиент, лишь отображающий картину мира, но и наоборот, как активное начало, обладающее свободным потенциалом к творчеству, созиданию. Язык Казакова – это магическое заклинание стихии реальности. Язык Казакова – это не просто средство высказывания, общения; это единственный способ существования как при-общения, поскольку лишь в языке человек-мир находит себе место. Язык Казакова – это место встречи человека с самим собой, и следовательно, с миром; это единственная реальность человека, так как только в языке, как учил Гельдерлин, можно вещать о собственном существовании: «Для того дана речь, опаснейшее из имуществ, человеку... чтобы он свидетельствовал о том, что он есть...» (Гельдерлин, цит. по Хайдеггер, электронный ресурс).

Стало быть, мы существуем, пока ведем разговор в себе и вне себя, с другими, пока слышим себя в себе и других в себе, а разговор мы ведем посредством слова. Слово – это не только средство человеческих поисков, это и их цель – его целостность, сам человек и даже больше: «Слово ближе нам, чем наше дыхание, чем наше сознание, сознание идет следом за нашим словом; слово, пожалуй ближе ко мне, чем мое я; я задним числом узнаю себя в своем слове» (Бибихин, 2008: 38); слово «[...] среда, в которой чистое присутствие может оставаться самим собой. Слово – указатель, стрелка, чье присутствие – то же самое, единственно значимое присутствие человеческого существа; чье значение – в указании на открытие всему миру возможности этого присутствия, всегда рискующее редуцировать его, ограничить, но и единственное способное помешать это сделать» (Бибихин, 2008: 37).

Встает вопрос: на чем все-таки основываются высказанные утверждения? Почему воссоединение с миром, его-свою целостность, можно достичь лишь посредством языка? Ответ кроется в размышлениях об истоках языка, о первослове, родившемся из чистой

экспрессивности, то есть из чувства-восклицания<sup>280</sup> (видимо, не случайно столь присущего прозе Казакова), о соотношении слова и мысли, слова и речи. Язык не только часть тела, как пишет Руднев<sup>281</sup>, но еще и его продолжение, поскольку будучи «посредником между телом и сознанием», язык в определенном смысле нейтрализует разъединенность тела и духа, о чем писал еще А. Белый: «Слово – душа, неразложимое единство двух данных действительности: действительность вне меня протекающих образов и безобразной глубины моего потерянного духа, оказавшегося *вне себя* в условиях неизвестного грядущего мира: самое рождение первого слова и речи, которая ныне живет в *корне слов*, самый звук *корня слова* есть чудо духовности: соединение духа и плоти природы в одно» (Белый, 2011: 71). Именно тут лежит предпосылка к утверждению, что посредством языка человек может достичь мир-себя, соединиться с собой другим.

Но все же, каким образом язык соединяет? Охватить целый мир невозможно, так же, как невозможно охватить язык во всей его полноте, но тем не менее, человек «участвует в слове всем своим существом<sup>282</sup>», именно этим мистическим танцем восходя к целостности мира. Мистическим, поскольку за неимением органа речи, язык мог и не появиться, как отмечает Бибахин вслед за Сепиром. Однако «звук языка, слово прорезалось, так сказать, в человеке через тело, как бы проросло сквозь органы, имеющие свое назначение», полностью объединяя человека, представляющего в данном процессе тем *призрачным* органом говорения – местом явления мира-целого-единства-Логоса. «Язык – это первое исходное участие самого человеческого существа, как бы целое участие его в Целом (в мире). Органом речи, несуществующим, человеческое существо прорастает в ответ на вызов мира, в отклик на захватывающее его присутствие Целого» (Бибахин, 2008: 130–132). Язык не порождение, а продолжение тела, соединившегося с духом, так как тот факт небывалого возникновения языка, занимающего при этом все существо человека, отсылает к искре божественного, заложенной в нем; к Слову-Логосу, собственно к Разуму, с которого мы и начали(сь). Поэтому Казаков своей попыткой освободить слово, обросшее землей<sup>283</sup>, пытается по сути замкнуть круг, вновь достичь начало в конце.

Туда, в слово, в языковую реальность, находящуюся и по ту, и по эту сторону сознания, уходит корнями казаковский хаосмос, видимо не случайно столь чуждый классическим категориям времени и пространства – привычным инструментам сотворения-познания обыденного мира. В казаковском хаосмосе нет ничего обыденного. Это совершенно своеобразный поэтический мир, построенный отнюдь не посредством детерминированных механизмов сознания, а как раз наоборот, на отрицании бессильных концептов рации,

---

<sup>280</sup> Ср. у Бибахина, читающего «Мысль и язык» Потебни: «В коридоре внутренних форм, первое чувство-переживание – и первая внутренняя форма – это такое непосредственное жгучее (как язва) чувство, "внутренняя форма ономато-поэтического слова есть чувство", а все слова, по Потебне, ономато-поэтические, выросли из изливания первого чувства в первом *непроизвольном* звуке, не сознательно созданном, но и не оставшемся просто животным звуком, потому что *то же самое непроизвольное чувство*, вылившееся в звуке, как бы собой разбудило человека, прозвучало в нем второй раз, оставшись тем же, родило сознание как чувство чувства» (Бибахин, 2008: 108–109).

<sup>281</sup> Ср. у Руднева: «Язык – тоже часть тела. [...] Язык посредник между телом и сознанием, и в этом своем качестве он уподоблен сознанию. Помимо арбитранности, он обладает еще одним качеством – суксесивностью» (Руднев, 2018: 103).

<sup>282</sup> «В слове человек участвует всем своим существом: дыханием; так сказать "нутром", а наука сказала бы – резонирующими полостями; ритм сердца переплетается с ритмом речи; ударения в речи имеют частоту примерно ударов сердца; слова это как бы звуковые жесты; тон, тембр, напряжение, оттенки» (Бибахин, 2008: 130).

<sup>283</sup> Парафраз слов А. Белого: «Теория восхождения слова (прорастание слова смысловыми цветами). Символизм. Теория нисхождения (обрастание слова землей). Реализм» (Белый, 2011: 67).

выявленном в языковой арбитранности, отражающей непосредственное восприятие мира, как единства, сбывающегося на стыке параллельных миров. Не мудрено тогда, что главным инструментом познания у Казакова предстает бессмыслица, чей основной функцией является «разрушение устойчивых представлений о мире и обусловленных моделей сознания» (Мейлах, 1993: 8).

Перед нами словно двусторонняя картина, прекрасно вписывающаяся в поэтику и мировоззрение автора, зиждящееся на синтетировании противоположных полюсов. В одной перспективе, язык предстает отражением мира, в другой – отражаемым мир. Стало быть, казаковский путь самопознания ведет от одного к другому полюсу: от миметической к мифологической жизнетворческой функции языка. Это как раз и порождает столь многопластовый языковой эксперимент, который в итоге, возвращением вспять, к живому внетемпоральному божественному слову, кроющемуся в лоне мира, во тьме бессознательного – к Логосу, должен снова погрузить в мир человека, наконец-то таким образом приобретшего свою самость, то есть целостность. От языка к себе – вот формула Казакова, словно отвечающего на призыв Введенского: «Уважай бедность языка! Уважай нищие мысли!» (Введенский, 1993: 196).

\*

Столь неуловимый мир-язык Казакова, не поддающийся однозначному определению, не только отображает экзистенциальное отчуждение, но как ни странно, вызывает его у самого читателя. Текст строится с упором на бессмыслицу, на многоуровневый разрыв смысла, что полностью лишает читателя возможности понимания в обыденном восприятии этого слова, то есть через последовательное логическое умозаключение. Таким образом Казаков прозой, языком неустанно провоцирует читателя, бунтует против детерминированности рационального мировосприятия, бросая по сути белую словесную перчатку побледневшему сознанию, отделившему человека от мира, то есть от самого себя<sup>284</sup>. Возможно поэтому, на первый взгляд кажется, что проза Казакова не предлагает столь искомой целостности, тем самым разочаровывая, и следовательно покидая читателя. Однако если ближе всмотреться, оказывается, что это не совсем так.

Предельно фрактальный текст лишен логоцентризма, каузальности, последовательного повествования, сюжета, и наоборот, наделен чрезвычайной условностью, прерывистостью, плавностью жанра и структуры, синкретизмом чувственных восприятий, выливающимся в отдельные примеры синестезии, разнообразными сдвигами, отодвигающими смысл на второй план, а то и полностью устранившими его. Своим языковым экспериментом Казаков несомненно вторит идее о деавтоматизации языка, об его остранении, оживании, уходящей корнями в само начало XX века, в размышления Андрея Белого<sup>285</sup>, а также находящей

---

<sup>284</sup> Ср. у Руднева: «Но если исходить из нашей гипотезы, гипотезы первоначальной бессознательной семантической массы, то первоначальная жизнь была похожа на океан Солярис, в котором плавали обломки семантических кораблекрушений. Вот это было раздолье параллельных миров. Все эти элементарные частицы смыслов находились в постоянном кружении суперпозиции, из которых постепенно лепились какие-то семантические молекулярные фигуры. Потом эта семантическая масса постепенно преобразовалась в шар, и поверхностью этого шара, отграничившей его от тьмы внешней, Реального, и стало хрупкое сознание. Появилось внешнее и внутреннее, без которого не может существовать язык, как дизъюнктивный синтез интенционала и экстенционала. Язык стал символическим медиатором между внутренним Воображаемым бессознательного и тьмой внешней Реального» (Руднев, 2018: 18–19).

<sup>285</sup> Вспомним хоть «Жезл Аарона» – лекцию и статью А. Белого 1917 года, посвященные поэтическому слову: «[...] конструкция нашей речи напоминает нам сухие трескучие жерди, которые мы обламываем, насилуя смыслы слов, превращая в палочные удары сентенций; наше слово *сухой*, мертвый *жезл*, не проросший цветами; некогда он был



фрагментации текста, его динамизации, и заодно своеобразной, резко выраженной фактуры, ломающей логику текста, и делающей его достаточно трудным для восприятия, неузнаваемым и почти полностью непроницаемым.

Однако обращение к зауми, к ее основному принципу, выдвигающему в первый план звуковой пласт слов, почти полностью пренебрегая их значением, у Казакова остается второстепенным. Будучи несомненным продолжателем авангардных идей, Казаков все-таки переделал их на свой лад. Он своим творчеством, в том числе прозаическим, не стремится сотворить хлебниковский *звездный язык* будущего, обладающий возможностью объединить всех обитающих на этой звезде, на Земле. Творчество Казакова полностью обращено вовнутрь, и целью его опыта освобождения языка, его звездного языка, является, наоборот, достижение самой сокровенной, самой внутренней точки, той искры божественного, делающей его не только человеком, но еще именно таким человеком. А эта искра заложена как раз в свободном слове: «Проза – это слова, расположенные любым образом и не ограниченные ничем» (Казаков, 2003: 161).

Следовательно, язык Казакова, полностью лишенный обыденного социального контекста, предстает одновременно и как средство, и как цель самопознания. Это совершенно особое поэтическое слово, являющееся собственной внутренней формой, и заключающее в себе «тяжелый опыт возвращения к языку», к его истокам, чтобы «через себя» к себе прикоснуться. Примечательно, что у московских концептуалистов существовала интересная идея о разработке «нового проекта», вполне подходящая для понимания казаковского словесного эксперимента. Язык, обладающий выявленной нами функцией, согласно концептуалистам, следует называть не заумь, а скорее «умум», поскольку в этом удваивании слова «ум» раскрывается имманентность процесса языкового метаморфоза, направленного вспять – на воссоединение с миром-собой<sup>287</sup>.

---

«– О чем вы думаете?! – О чем вы думаете?! – О чем вы думаете?! – О чем вы думаете?! – О чем вы думаете?! – О чем вы думаете?! – О чем вы думаете?... (и т.д.)» (Казаков, 2003: 34).

«И вот в один из холодов мы снова встретились с ней:/ – И вот в один из холодов мы снова встретились.../ – И вот в один ис.../ – И вот снова.../ – В.../ – Холод.../ – Встретились.../ – Из...» (Казаков, 2003: 40).

«Как видите, повеяло вертикальными тенденциями. Что ж, эти столбики слов не так уж плохи. Скажу больше, они п

р  
е  
к  
р  
а  
с  
н  
ы

!» (Казаков, 2003: 247).

«5-й голос Осторожнее! Осторожнее! Осторожнее! Осторож...» (Казаков, 1972: 53).

«Тут входит Тидохв» (Казаков, 1972: 29).

«5-Й ГОСТЬ сны обжигают словно...» (Казаков, 2003: 256).

«Не продолжайте, прошу вас! А то увидите фонари и дождь, увидите струи... (в сторону) иуртс» (Казаков, 1995: 137).

«До(ночь)ждь» (Казаков, 1995: 143).

«А эти строки не только не могут выразить, но не могут и вызарить. Да, это некая заря, о которой лучше молчать» (Казаков, 1982: 94).

«Я замечаю, что мой род с каждым годом ста/ открывает та/ подарок императрицы/ бакерку и нюхает/ новится древнее» (Казаков, 1972: 26).

<sup>287</sup> Из устного доклада Сабины Хэнсен, прочитанного на конференции «Московский концептуализм», состоявшейся 25–27 октября 2019 г., на филологическом факультете Белградского университета.

Влияние футуристской поэтики бесспорно заложено в основу казаковского опыта, но несмотря на это, все-таки прослеживается более выраженное смещение языкового эксперимента с пласта словообразовательного и фонетического на пласт синтаксический, и преимущественно, семантический, результирующее в многочисленных примерах бессмыслицы, созданной вследствие соединения синтаксически и семантически несоединимых языковых элементов. Казаков не отвергает значение слова, он работает над ним, пытаясь его расширить. Именно в этом суть его словоновшества. Данное расширение происходит в экспериментальном катахрестическом соединении слов на уровне словосочетания – деконструкцией привычной сочетаемости, причем эта деконструкция совершается в ущерб привычного смысла, в то время как морфологический и фонетический языковые пласты остаются невредимыми. На этом зиждется вся проза Казакова. Приведем лишь несколько примеров ради иллюстрации:

- «Казнь, казнь – какое торопливое слово!» (Казаков, 1982: 15).
- «Мне дороги Ваши строки, их чугунная кровь, приливающая в виде прозрений к» (Казаков, 1982: 21).
- «Гости в несколько голосов заплодировали» (Казаков, 1982: 81).
- «– Самая ночная профессия – фонарь.  
– А самое фонарное безумие – речи» (Казаков, 1982: 85).
- «Я был то по-осеннему грустен, то по-осеннему весел» (Казаков, 2012: 10).
- «Сутулость свойственна дождям и времени: они всегда горбятся, словно должны войти через слишком низкую дверь» (Казаков, 2012: 14).
- «Она умолкла, глядя на меня широко раскрытыми днями своего отсутствия» (Казаков, 2012: 14).
- «Вы падаете, чтобы на лету увидеть сон. Кусок моей жизни никому не принадлежит. Правило №13: от бессонницы до звезд и обратно. Легкая ночная прогулка, тихие выкрики – почти мысли. Мое западное плечо болит от усталости, ночи становятся все реже. Между мной и стеной всегда возникает молчание, воздух простужен до голубизны. Я съел, я перемолол зубами все эти крыши, железные булыжники и мостовые. Завтра же я устану. Одна из стен говорит мне: "Здравствуйте, добрый вечер, прощайте!". Я покосился на каменную носоглотку, ночь медленно падала в объятия своей тени. Я еще раз покосился и провел глазами черту. По ее железным краям судорожно дымилось утро» (Казаков, 1982: 152)
- «Впрочем, не только видеть звезды, но и обонять их – такова удивительная способность нашего зрения» (Казаков, 2012: 24).
- «край угла, брызнувшего из расхлестанных глаз, – весь край мостовой в этом голубом сравнении» (Казаков, 2012: 38).
- «сначала старинная ограда, чугунная, с полосой небес поверх копий. а дальше тень, потом деревья и трава, высокая от неподвижного ветра» (Казаков, 2012: 40).
- «даже расстояние – не просто старинный отрезок, но долгий стук по неровностям дня, рост сумек рек от крыши до сентябрьских высот» (Казаков, 2012: 46).
- «Но вдруг стало страшно, будто вот-вот земля хлынет у меня горлом. Кое-как раздобив улыбку, два-три слова и столько же сносных пауз, я победил скованность и оцепенел» (Казаков, 1982: 144).
- «Ее лицо было разделено на четыре равные части, она медленно улыбнулась мне одною из них. Эта меньшая часть включала в себя бледный висок и край глаза с расходящимися от него холодными осенними переулками» (Казаков, 2003: 25).
- «Последний ход, нарушенный равновесием. Четвертая, третья и седьмая длина. Ряд ровных секунд с закипающим над ним пространством. Что-то простоволосое, юное и безземельное. Голосовые связки не могут коснуться мыслей – возникает молчание. В восточном выступе угла неба закипают желтые рвущиеся непрерывно связки. Нужно окрасить число в черный цвет, чтобы оно было заметно на этом рвущемся фоне» (Казаков, 2003: 93).

Таким образом словесный эксперимент Казакова можно считать более близким к опыту Введенского, поскольку акцент ставится на семантическом, отчасти синтаксическом, сдвиге, в

итоге приводящем к распаду знака, к абсолютной утрате связи между означаемым и означающим. Но распад знака, как устойчивой структуры, не есть другое, как попытка разработки (бес-)смыслия, то есть расширения мыслительного и заодно семантического поля погружением в «широкое непонимание». Говоря словами Руднева, происходит полное поглощение денотата смыслом<sup>288</sup>. Оттуда возможность воспринимать казаковскую языковую де(кон)струкцию, как попытку сотворения и интеграции новых семантических рядов, по сути новых миров; как разработку новых смыслов по сугубо субъективному ассоциативному принципу, делающему текст столь герметичным, а язык арбитрарным: «синтагматически высоко организованные асемантические тексты имеют тенденцию становиться организаторами наших ассоциаций. Им приписываются ассоциативные значения... Чем более подчеркнута синтагматическая организация, тем ассоциативнее и свободнее становятся семантические связи» (Лотман, 2000: 171). А такая попытка – сотворения мира посредством слова – как раз и есть возврат к изначальной перформативности языка, к его магической функции, ко внутренней форме, если угодно, к Логосу.

Не мудрено тогда, что в казаковской прозе прослеживается развитие темы имени, именованья, поскольку она тесно связана с этой, допустим, теургической функцией языка. Мир возникает и существует в языке, чем Казаков в очередной раз отсылает к Адаму, к первоначальному, божественному, «адамическому смыслу<sup>289</sup>», и даже отождествляется с первым поэтом-пророком, наделяющим именами вещи, предметы, явления, и таким образом вызывающим их к жизни. Стало быть, экспериментируя с языком, Казаков практически вызывает к жизни весь новый-старый мир, в чем с одной стороны вырисовывается дорога к воссоединению с миром-собой, а с другой прочитывается идея возрождения в вечном возвращении.

Итак, столь радикальное освобождение языка, восприятие его, как активного начала, видится Казакову в отказе от логических, каузальных связей, привычных значений, делающих его окостенелым, мертвым. Но воскрешение слова, его оживание, у Казакова не исчерпывается придумыванием новых связей, по сути, очередной сменой пут. Он идет еще дальше, и как оказывается, возрождает не только слово. Посредством установки на перформативность языка, на его арбитрарность, через слово возрождаются понятия, вещи и происходит уподобление, соединение этих двух полюсов во взаимном воздействии, причем на двух пластах, в двух направлениях: на одном уровне наблюдается явное оживание предметного мира – дематериализация вещи, а на другом – материализация отвлеченных понятий – овеществление слова. Видимо, не случайно принцип соединения несоединимого зачастую осуществляется через совмещение совершенно противоположных семантических единиц – конкретных и отвлеченных понятий:

– «Обо мне даже холод забыл» (Казаков, 1982: 155).

---

<sup>288</sup> «[...] но в противоположность случаю однопорядковой вселенной, не денотат поглощает смысл, а смысл поглощает денотат. И с этого мы начали нашу книгу, говоря, что язык уничтожает и унижает денотат. Мы оказываемся в смысловой вселенной параллельных миров, где нет денотатов. То есть, точнее говоря, в этой смысловой вселенной все миры равноправны и все они действительны, но в особом смысле» (Руднев, 2018: 160–161).

<sup>289</sup> Ср. у Токарева: «Смысл, который Хармс разыскивает так упорно, есть именно этот адамический, алогический смысл, отражающий глубинную связь Бога и человека, которые общаются на языке "бесмысленном", дорефлекторном. Адамический смысл трансцендирует как смысл, так и не-смысл, абсурд, и является скорее тем вне-смыслом, о котором говорит Барт и который совпадает со смыслом абсолютным, тотальным, с первоначальной, добытийственной плеромой» (Токарев, 2002: 25).

- «Меня никто не видел, в подворотнях я мучил и медленно искал лицо темноты» (Казаков, 1982: 156).
- «Если мне когда-нибудь покажут истину, то я не удивлюсь, если она будет цвета крепкого чая» (Казаков, 2012: 12).
- «Но вдруг я остановился, озираясь в растерянности. Ни одна из этих четырех стен не понимала меня!» (Казаков, 2012: 13).
- «Лучи, цокая подковами, подскакали к воде. Один из них оглянулся. Не луч, не луч оглянулся, а цокот!» (Казаков, 2012: 75).
- «Например, голубая линия спины, протянувшаяся к западному краю усмешки» (Казаков, 1982: 166).
- «Хотели грохотом оградить тишину» (Казаков, 2012: 83).
- «Туман мчался, крича под колесами» (Казаков, 1995: 11).
- «Куклин, который медленно тянул вино, глядя через узкое окно на ночное небо, вдруг подавился звездой. Он закашлялся, зачертыхался, но...» (Казаков, 1995: 19).
- «Стало так тихо, что было слышно, как дышат стены...» (Казаков, 2003: 159).
- «Окна подпустили к себе свет на расстояние еле брезжащей усталой усмешки» (Казаков, 1982: 1).
- «3-й гость: А чай прекрасен до боли в стаканах» (Казаков, 1982: 65).
- «Свет, касаясь ее спины, с какой-то болезненной настойчивостью изучал очертания ее лопаток, стройного позвоночника» (Казаков, 1982: 41).
- «Он засмеялся. Тишина обожглась об этот смех, отдернув руку, как огромную серую тень» (Казаков, 1972: 73).
- «Гречанка: "Любит?" Да: "Нет"» (Казаков, 1972: 33).

Интересно, что в некоторых случаях отдельные слова неожиданно берут на себя функцию целого высказывания, тесно связанного с самым персонажем, чем слово-знак посредственным путем уподобляется человеку: «Вот в нескольких чертах описание моего тогдашнего состояния: черта, черта, черта, черта, черта, черта...» (Казаков, 2003: 41). Трансформация далее усугубляется, вследствие чего на нескольких местах слово превращается в иконический знак, практически свертываясь до графического изображения вербального содержания, обладающего той же функцией: «Вообще, если кто-нибудь займется изучением моей жизни, то столкнется с массой загадочного и таинственного. Впрочем, вот ключ к разгадке: —» (Казаков, 2003: 40), или же полностью лишено смысла: «— Тп069Б2%ЖыФ, "юОА4=9И §§ = = Т%25СЪБдлЫ9щТПИ%:::%Е и а : ът-РАМ, Аьч, 3-3+§N\*9107!=Эо/н/ь/ – Что вы! Что вы! Совсем наоборот!» (Казаков, 1995: 153). Прослеживаются также примеры, в которых знак препинания заменяет вопросительное (или скорее, говоря словами Казакова, *вопрошательное*) или восклицательное высказывание в целом: «вот самый краткий ответ: !» (Казаков, 2003: 432), отождествляясь таким образом со словом, чем автор апеллирует лишь к форме, вызывающей на мысленном уровне, желаемую реакцию и без содержания. Не лишне также обратить внимание и на скользящие примеры овеществления знака-слова, происходящее на ассоциативном уровне, порожденном графическим обликом знака: «3-Й ГОЛОС Господи! Где же твое милосердие??/? 4-Й ГОЛОС Милосердие??/? Из этих вопросительных знаков выйдут превосходные крюки для пыток» (Казаков, 1995: 175).

Немаловажно подчеркнуть, что Казаков своим экспериментом во многом вторит раннему Маяковскому. Слова Эткинда о важнейших чертах этого периода в творчестве футуристского поэта, удивительно точно подходят для описания казаковского прозаического хаосмоса:

«Первая: у Маяковского отвлеченных понятий нет; каждое становится материальным [...].

Вторая: каждое конкретное понятие становится еще более конкретным, достигая максимальной степени осязаемости. [...]

Третья: Маяковский представляет внутренний мир человека как еще более фантастическую картину мира внешнего» (Эткинд; цит. по Кукуй, 2010: 105).



Но эксперимент освобождения языка очевидно даже этим не заканчивается. «Поэт не привязывает слово к месту в клетке значений, а отпускает его. Он допускает ему быть каким оно хочет, расхожим и истертым. Он роняет слово, и в этот момент оно на очень короткое время ничье. Оно уже не принадлежит первому попавшемуся расхожему смыслу и пока еще свободно от своего будущего смысла, пока еще просто звенит. Просто слово еще неясно что значит. Оно становится вдруг такой пустотой, которая собирает на себе растущее ожидание, может быть надежду. Если удержаться от дразнящего искушения снова тут же привязать его, если дать слову свободный размах, оно станет больше чем знаком» (Бибихин, 2010: 215). Казаков именно в этом ключе развивает слово дальше, шагая глубже своих предшественников в зазеркалье: слова в данном предельно условном мире, неподвластном абсолютно никаким границам, до того уровня материализуются, что происходит их отождествление с персонажами. Это уже не просто знак, это не просто самовитое слово – это живое слово, слово-человек. Антропоморфизируясь, оно принимает полноценное участие в антидиалогах, становясь в один ряд с призраками, подчас даже властвуя над ними. Именно туда, в своего рода воплощение отвлеченной идеи перформативности языка, уходит корнями столь неимоверный страх слов, который постоянно испытывают призраки. О некоторых словах, семантически группированных вокруг темы боли, страдания, насилия, угрозы, например: «кровь», «бритва», «хлыст» и т.п., нельзя даже думать, тем более произносить их вслух, поскольку это молниеносно принесет беду, сразу хлынет кровь, откроется рана<sup>290</sup>.

По мере того, как слова оживают, принимая не только материальную оболочку, но и человеческие характеристики, сам человек цепенеет, превращаясь в неподвижного гостя, в статую, то есть в неодушевленный объект, чем автор отчасти обращается и к пушкинскому каменному гостю<sup>291</sup>. Эта своеобразная замена человека и вещи, происходящая в языке на уровне оппозиции живое-мертвое, далее развивается через трансформацию персонажа в совсем абстрактный неуловимый объект, поскольку он становится призраком, тенью, силуэтом, и в итоге голосом, чтобы в определенный момент и полностью исчезнуть.

Иначе говоря, проза Казакова – это изображение единства человека-мира-языка, сбывающегося в повторном приобретении человеком себя-мира в себе-языке.

«2-й игрок: Тихо! строчка шевелится» (Казаков, 1982: 64).

---

<sup>290</sup> «Д [...] Но что это за вывеска? Вы не видите?... Какая странная! Как ржавчина ее всю изъела! Ни одной буквы не разобрать. А ведь что-то было написано.

Г КРОВАВАЯ БАНЯ?

Д Что?!

Г КРО...

Д Бог с вами! Бог с вами, безумец! Вы вслух подумали такое!... Надо же предположить! Надо же додуматься до такого! Может быть, еще произнесете "кровавый банщик"?

Г То есть, я хотел сказать просто БАНЯ или просто БОГ. Без всякого прибавления слова КРОВАВЫЙ. Могло ведь такое быть написано? Могло ведь? А?

Д Нет, но додуматься до такого! КРОВАВЫЙ ДУШ! Надо же до такого дойти!... Ну и ну! Ну и ну!...» (Казаков, 1995: 147).

«– Бог с вами! Об этот подоконник не наточишь и бритву.

При слове "бритва" лучи вспыхнули ярче, коснувшись зеркал и лиц. Она умолкла» (Казаков, 2003: 108).

«6-Й ГОСТЬ Кровавый дождь – это что такое?

7-Й ГОСТЬ Это два самых ужасных слова» (Казаков, 1995: 115).

<sup>291</sup> Обращение к трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость», совершаемое на уровне характеристики призрачного персонажа не удивляет, поскольку в творчестве Казакова обращение к творчеству поэта в целом усматривается не раз. Отметим хоть драматическое произведение «Дон Жуан» (1993), явно обыгрывающее именно названный пушкинский текст.

Мнимость, непрочность, амбивалентность языка, по сути одновременно отражающая и порождающая мерцание казаковского хаосмоса, расположенного на грани между полным исчезновением и полным овеществлением, вдобавок усугубляется употреблением в катахрестическом ключе некоторых приемов и фигур мысли, на которых автор основывает свой текст. Это, во-первых, сразу бросающаяся в глаза необыкновенная природа и функция ремарок, отсылающая к чеховской традиции – они не только описывают обстановку, в которой действие происходит, и не только указывают на поведение персонажей, а становятся совершенно полноценным текстом, имеющим не второстепенную, а зачастую главную роль в казаковском языковом спектакле, нередко раскрывающемся лишь в чтении.

- «ЭВЕЛИНА Не смейтесь! Вы, Александр Григорьевич – швейцарец, поэтому и не тоскуете. ЕКАТ. ВАС. Как, швейцарец? Вот новости! Разве не англичанин? ЛЕВИЦКИЙ Турок. (в сторону Турции) Гм...» (Казаков, 1995: 77).
- «КУКЛИН (в сторону) Бредит!... (бредит) В сторону!» (Казаков, 1995: 157).
- «ДАМА (ее голос) Странно звучит в темноте мое молчание! При свечах – другое дело [...]» (Казаков, 1995: 31).
- «ПЕРМЯКОВ (как безумный) Где я?! АЛХИМОВ (в сторону) В тюрьме из секунд. ГОЛОС (из стороны) Какие частые решетки!...» (Казаков, 1995:116).

Языковая конкретизация далее развивается через весьма заступленное употребление реализованной метафоры, опять-таки отсылающей к раннему Маяковскому. Многочисленные примеры данной фигуры свидетельствуют об установке Казакова на тривиализацию чаще всего отвлеченных понятий, и следующую за ней буквализацию значений, которая ограничивает, а подчас даже полностью отрицает смыслы, отождествляя слово и денотат. Таким образом, совершенно неожиданно, в языке, явно обладающем арбитранностью, Казаков касается и противоположного полюса – утраты (множества) смыслов.

- «Холод грозил, надевая на свое лицо то остекляневшие глаза окон, то черный зияющий рот подворотни» (Казаков, 1982: 37).
- «Сквозь чугунную решетку можно просунуть язык и лизнуть стальное лезвие ветра» (Казаков, 1982: 47).
- «Вода холодно касалась глаз, погружая в них свои жесткие сверкающие ресницы» (Казаков, 1982: 53).
- «В его небе оказалось окно с черной ветвью неизвестной, кем-то заброшенной паузы» (Казаков, 1982: 12).
- «Это было настолько прозрачно, что сумерки в ужасе сжали свои незрячие пальцы» (Казаков, 1982: 14).
- «Холод железными ногами загрохотал по крышам» (Казаков, 1982: 26).
- «Резкая линия отделяет глаза от пространства. Это цветы, выросшие на окне. Сутки, выросшие на каменном подоконнике» (Казаков, 1982: 159).
- «Мысль прошла по карнизам, словно лунатик, не теряющий равновесия» (Казаков, 1982: 163).
- «Воспоминание № 1971: пока он безнадежно хмурил свои темные мысли, ее лицо то гордо падало на залитый вином стол, то еще более гордо плавало в дымном воздухе, представляя собой бледное расплывчатое пятно с двумя черными провалами ужаса, наполненного слезами» (Казаков, 2003: 47).

Реализованная метафора как нельзя лучше отражает данное блуждание в попытке соединения противоположных полюсов, будучи в сущности абсурдной, поскольку сама предстает метафорическим выражением без метафоры, то есть без переноса значения, без фигуральности. Метафора с прямым значением, или другими словами, своеобразная анти-

метафора, основывающаяся на острой непоследовательности, непременно вызывает абсурдный смех, а язык, несмотря на резкую утрату смысла, и даже именно благодаря ей, не возвращается в лоно логики, а наоборот, в очередной раз ускользает от ее стального объятия на крыльях пародии.

Весьма схожим образом Казаков обыгрывает парадоксы и афоризмы – способы высказывания, витающие на грани логики, задевающие своей краткостью и выразительностью; вещающие об истине. Наделяя своих призрачных персонажей парадоксальными и афористическими репликами, по сути четко соблюдающими законы логики, однако искажающими смысл, автор еще более расшатывает и так уже шаткие языковые формы, доводя бессмыслицу до кульминации – ее с трудом можно отличить, поскольку предстает продуктом логического умозаключения.

- «Он: Жизнь состоит из чисел. Мое последнее число еще не известно» (Казаков, 1982: 144).
- «Чтобы стать убедительным, толкователю снов приходится быть еще загадочнее, чем само сновидение» (Казаков, 2003: 97).
- «Настанет – вот лучшее, что можно сказать о будущем» (Казаков, 2003: 99).
- «6-Й ГОСТЬ И среди покойников есть неглупые люди» (Казаков, 2003: 100).
- «Храбрец – это тот, кто боится быть трусом» (Казаков, 2012: 21).
- «Самая ночная профессия – день» (Казаков, 1982: 85).
- «АЛХИМОВ Свобода? Это то, что с четырех сторон омывает тюрьмы» (Казаков, 1995: 53).

Логика в казаковском языковом хаосмосе пародируется еще и в разоблачении устойчивых механизмов сознания, а именно, определения, как привычного инструмента познания мира. Пародия определения наблюдается в постоянном пафосном выявлении совершенно очевидного, не требующего объяснения, непременно вызывающем комический эффект. Подвергая насмешке определение как форму познания, Казаков одновременно подчеркивает всю неполноту и бессилие такого пути, поскольку он остается ограниченным тем, что уже знакомо – ведь в основе сознания механизм отражения, и следовательно, все, что за его гранью, при таком способе познания, за гранью и остается.

- «Кто изучал молчание, тот знает, что оно всегда делится на две неравные части, то есть, одна из них неравная, а другая – равная» (Казаков, 2003: 96).
- «Все, что на ощупь звездно, подается обонянию с такой же отвагой, как небесная высь – молотку кровельщика» (Казаков, 2003: 111).
- «Одна мысль не может быть мыслью, потому что и две мысли не могут быть ими» (Казаков, 2003: 146).
- «Впрочем, устройство лжи очень простое: берется правда и взбалтывается» (Казаков, 1982: 147).
- «Вино бывает трех цветов: красного и другого» (Казаков, 1995: 33).
- «Вы правы. Секунды прозрачны, а час уже слегка голубоват. На этом основана необоснованность учения о бессмертии» (Казаков, 2012: 24).
- «Д А по-моему, дробь, у которой числитель во столько раз меньше знаменателя, во сколько небеса больше самих себя...» (Казаков, 1995: 147).
- «Если это цвет неба, то он черный, а если он белый, то это ветви свистят» (Казаков, 2012: 61).
- «Любая мысль уже старше этой секунды – вот почему завтрашний день кажется таким безумным» (Казаков, 1982: 13).
- «– О чем вы так четко скажете?  
– Пауза – вот самое краткое и самое болезненное расстояние до следующего слова, – ответила девушка» (Казаков, 1982: 35).
- «Воздух – это нечто воскресшее. Кто знает, тот поймет без примеров» (Казаков, 1982: 49).
- «1-й игрок: Внешний образ соответствует силе взаимопротяжения равноудаленных углов» (Казаков, 1982: 64).

- «138 шагов отделяют нас от 139-го» (Казаков, 1982: 83).

Не следует обойти вниманием и редуцированную пародию, характерную для постмодернистского дискурса – пастиш, неоднократно встречающийся в прозе Казакова. Самым наглядным примером предстает роман «Ошибка живых», в котором автор в лучших традициях постмодернизма совершает своеобразную деконструкцию романа «Идиот» Достоевского, пронизывая его сценами и персонажами из «Преступления и наказания».

Однако этим казаковский языковой инструментарий восприятия и познания мира-себя не исчерпывается. Весьма значительное место занимает тонкая ирония, реализуемая в ключе романтизма, как удивление духа миром и самим собой в этом мире, преподнесенное в виде усмешки, то и дело мерцающей на лице призрачного персонажа-автора. У Казакова и в данном контексте наблюдается развитие приема материализации – ироническое отношение персонажа-автора к себе-миру крайне усугублено, настолько, что передается не только на языковом уровне, посредством обыгрывания значения и способа его высказывания (сразу бросается в глаза резко ироническое отношение к философам, например), но еще нередко через насмешливое выражение лица персонажа, разрастающееся вплоть до мотива усмешки, как самостоятельного, воплощенного, по сути, отчужденного субъекта-объекта, фантастически витающего в воздухе рядом с призраками, нередко бессильного соединиться с ними, со своим источником.

- «Левицкий усмехнулся... Вы его когда-нибудь видели? Он всегда – или до, или после усмешки» (Казаков, 1995: 173).
- «И вдруг я ужаснулся! Лицо Левицкого, неожиданно ставшее жестким, медленно сползло с крыш. Все та же усмешка образовывала возле рта железные складки» (Казаков, 1995: 173).
- «Усмешка неслышно отделилась от губ, словно чтобы скрыться за углом и за словом» (Казаков, 1982: 2).
- «Усмешка переходила с одних губ на другие...» (Казаков, 1982: 29).

Примечательно, что удивление миром прослеживается и в более широком плане, а именно в постоянных совершенно немотивированных восклицаниях и в неустанном повторении слова *странный* в качестве реакции на реплики, на призраков, предметы, ситуации, обстановку в целом. Детское удивление миром отражается и в отношении к языку, поскольку банализация высказываний, неожиданные непривычные реплики, ни к чему не относящиеся ответы, громоздкие несоответствующие фразы, десемантизация и прочие особенности казаковского эксперимента отдают именно детским мировосприятием, детским языком. И это не мудрено. Такая по сути инфантильная черта казаковских диалогов, исполненных отчаяния и боли, вдобавок подчеркнутых в контрасте с лаконичностью и игривостью реплик, отражает собой как раз стремление вернуться к словесным истокам.

Обладание способностью заново обнаруживать мир, смотреть на него словно в первый раз, значит, что казаковским переживанием мира, порождающим столь своеобразный хаосмос, движет не только чувство отчаяния, усталости, но и вдохновляющий, невинный восторг, ничем не запятнанное, чисто детское удивление миром в философском смысле, уходящее корнями в сферу эроса, и тем самым вдохновляющее к творчеству. Казаков в очередной раз преодолевает полюсы, объединив их в творческом процессе, как попытке спасения чудом.

Итак, проза Казакова крайне раздроблена, бессвязна и предстает бессознательным нарративом, порождаемым уходом от сукцессивности языка в сторону его симультанности, а все в попытке вновь обрести единство. Это не есть другое, как картина того события, понимаемого в качестве соединения параллельных миров в человеке. Проза Казакова – это живое существо, вторящее космическому принципу своей многомерностью, многомирием и

способностью постоянной многоуровневой трансформации – по сути, перехода из одного мира в другой. Данная способность делает текст аутопоэтичным, самообновляемым, то есть представляет из него изображение одной из основных идей, на которой зиждется поэтика Казакова в целом – идеи вечного возвращения всегда нового, юного; идеи становления. Самопознание как неустанное словесное самовозрождение – вот в чем суть казаковского словесного творческого акта.

## Молчание

Переход от языковой сукцессивности к языковой симультанности является отражением ухода от говорения в сторону мысли, так как лишь тут, в мысли, возможно параллельное пребывание множества миров. Стало быть, на паломническом пути возврата к себе-миру, понимаемом в качестве возврата к началу, к Логосу, крупным шагом вспять, в бессознательное предстает по сути возврат от языка к мысли, то есть, сколь ни парадоксально, от языка к слову, поскольку «возвращение к мысли от конструкций сознания, от перебора лексики оказывается одновременно возвращением к слову. Незнакомому, глубины которого мы еще не знаем» (Бибихин, 2010: 33). Иначе говоря, путь к достижению целостности видится Казакову в замене слова-речи словом-молчанием. Не мудрено тогда, что одной из стержневых тем казаковского творчества предстает как раз тема молчания.

С резко подчеркнутым молчанием встречаемся уже на первых страницах книги «Мои встречи с Владимиром Казаковым». В одной из прозаических миниатюр описывается несостоявшаяся встреча жениха и невесты, поскольку невеста никак не может увидеть, услышать жениха, они же принадлежат к двум разным мирам, к двум разным обликам существования. Примечательно, что подобное изображение параллельных миров усматриваем и в киноленте В. Вендерса «Небо над Берлином» (1987). В обоих случаях молчание одного из двух персонажей, сопровождаемое напрасным говорением другого, выступает как знаменатель отчужденности призрачных героев, невозможности прикоснуться друг к другу, соединить миры. И это не единственный пример, таких в прозе довольно много. Вспомним хоть миниатюру «Гость» из той же книги, или же встречу Николая и гости в «Пеших числах», Истленьева из «Ошибки живых», для которого молчание предстает своего рода способом существования, и т.п.

«Необыкновенное молчание»<sup>292</sup> прозы предстает фоном, на котором все в казаковском хаосмосе сбывается, а также безусловно главной характеристикой персонажа-автора, и следовательно всех остальных персонажей. Оно как прозрачная пелена, как «ледяная пустыня» (Казаков, 2003: 58) отделяет человека от других людей; автора от окружающего мира. Молчание явно вещает об отчужденности, о непреодолимом одиночестве, или скорее уединении, порождаемом обращением вовнутрь, к мысли, закрытием в себя ради своеобразного приобщения к тайне о себе, в чем невольно прочитывается определенное родство с исихастским безмолвием.

- «Тотчас после нескольких голосов молчания наступил рев тишины» (Казаков, 1972: 43).
- «Расстояние от нее до стены было заперто на тяжелый замок молчания» (Казаков, 1972: 59).
- «Первое попавшееся молчание – вот что мы предлагаем друг другу» (Казаков, 1982: 10).
- «1-й голос: Первый раз вижу человека, столь преданного своему молчанию» (Казаков, 1982: 15).
- «Они взглянули туда, где эти слова сливались с молчанием» (Казаков, 1982: 74).
- «4-Й ГОСТЬ В небе незаживающие раны от крыш... Молчание длилось. Наконец, ночь не выдержала» (Казаков, 1995: 186).
- «Она посмотрела на него молчанием, расширенным от ужаса» (Казаков, 1995: 166).
- «поцелуй весь состоит из молчания и самого себя» (Казаков, 2012: 45).
- «сколько и молчания в ответ на все и даже не в ответ. вот, например: душа, а за ней – другая. даже мосты ржавее. столько сомнений вслух, что даже не знаешь, чем же отличается молчание от ничего» (Казаков, 2012: 51).

---

<sup>292</sup> – Урбан говорил мне, что у тебя какое-то необыкновенное молчание.

– Наверное, не у меня, а у прозы.

– Нет, он говорил, что у тебя.

– А он сам слышал его?

– Он не слышал его... (Казаков, 2003: 184–185).

Исходя из такого восприятия, молчание можно трактовать сквозь призму трансцендентальной редукции Гуссерля, предполагающей отрицание эмпирического пласта мира или, говоря словами Друскина, «разрыв поверхности жизни», «проникновение вглубь»: «Чтобы найти эйдос, то есть сущность индивидуального явления, надо, говорил он [Гуссерль], во-первых, заключить в скобки и выключить весь эмпирический мир, включая себя, эмпирического, тогда останется трансцендентальное *ego*, то есть я, или абсолютная субъективность — это он назвал "трансцендентальной редукцией" или выключением "естественной установки", естественного взгляда на мир» (Друскин, электронный ресурс).

Данное отрицание совершается посредством воздержания от суждения, которое, согласно Друскину, не есть другое как погружение в бесконечное суждение, преодолевающее роковую свободу выбора через ноуменальные отношения, преподнесенные в форме молчания: «Бесконечное суждение это то, что я называю неопределенным отрицанием: контрадикторное отрицание, понимаемое не только логически, но и онтологически. Это отрицание не одного из двух противоположаемых членов в свободе выбора, но самого противоположения, а тем самым и свободы выбора» (Друскин, электронный ресурс).

Казаков прозаическим творчеством как раз восходит к рассуждениям чинаря неустанным преодолением противоположных полюсов в своем пороговом хаосмосе. Полное отрицание антиномий совершается по сути не в гегелевском ключе синтеза, а через крупный шаг в бессознательное, снимающее любые преграды; в ничто, «без исходной открытости которого», как учит Хайдеггер в лекции «Что такое метафизика?», «нет никакой свободы и самости<sup>293</sup>» (Хайдеггер, 1993: 22). Казаковский языковой эксперимент — это трансцендентальный акт соединения, осуществляемый в словесном творчестве посредством ухода от предметности в сторону смыслов, на которых зиждется абсолютное я, или если угодно, самость. Этот уход подразумевает и уход от себя, редукцию себя, находящую отражение у Казакова в молчании, как наглядном изображении воздержания от суждения.

Понимание казаковского молчания в ключе гуссерлевского и друскинского *epoche*<sup>294</sup> является отнюдь не произвольным. Данная трактовка опирается на прочтение Мейлахом<sup>295</sup> мотива молчания в поэтике Введенского. Видимо и в этот раз Казаков верно следует за учителем, что, впрочем, и не мудрено, если учесть его отношение к творчеству Введенского. В предисловии Бертрама Мюллера к книге «Случайный воин» читаем слова Казакова: «А. Введенский чувствовал себя Иоанном Предтечей в литературе. [...] Действительно, Введенский в своих работах иногда почти вплотную подходил к моей прозе. И я действительно считаю его своим предтечей» (Казаков, 1978: 12). Тем не менее, прослеживается немаловажное различие. У Введенского, согласно совершенно справедливому толкованию Мейлаха, мотив молчания, как знаменатель трансцендентальной редукции, впоследствии выливается в молитву, чем чинарь авторитет бессмыслицы вторит размышлениям Друскина, видящего единственное

---

<sup>293</sup> «Человеческое присутствие означает: выдвинутость в Ничто.

Выдвинутое в Ничто, наше присутствие в любой момент всегда заранее\*е уже выступило за пределы сущего в целом. Это выступление за пределы сущего мы называем трансценденцией. Не будь наше присутствие в основании своего существа трансцендирующим, т. е., как мы можем теперь уже сказать, не будь оно заранее всегда уже выдвинуто в Ничто, оно не могло бы встать в отношении к сущему, а значит, и к самому себе.

Без исходной открытости Ничто нет никакой самости и никакой свободы» (Хайдеггер, 1993: 22).

<sup>294</sup> «Трансцендентная редукция совершается по Гуссерлю через *Epoche*. У меня тоже есть этот термин, независимо от Гуссерля, только по-русски: воздержание от суждения. Ничего удивительного в этом совпадении нет: так как он и я заимствовали этот термин у Пиррона через Секста Эмпирика» (Друскин, электронный ресурс).

<sup>295</sup> Ср. Что такое потец, Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — Т. 2. Произведения 1938–1941. Приложения. — М.: Гилея, 1993. С. 42–43.

освобождение в религиозном пути – в смирении, покаянии и молитве. Казаков, в свою очередь, дальше молчания не идет, хоть и на страницах его прозы неоднократно усматриваются попытки обращения к молитве, приобретения спокойствия в религиозном смирении, в лоне веры. Путь спасения, смирения Казакова – как раз «проза, кусок, бесформенный, как смиряющая рубашка» (Казаков, 1982: 176). Свою молитву он справляет в творческом акте.

«Вдыхаю звезды, выдыхаю молчание» (Казаков, 2003: 222), пишет автор. Оказывается, тайну собственного существования, постигаемую в самопознании, невозможно выразить привычными языковыми средствами. В этом смысле, с одной стороны, погружение в молчание можно трактовать последствием ограниченности языка, его неспособности выразить мысль: «что сказать, если слово не хочет?» (Казаков, 2003: 260). Данной мыслью Казаков восходит к русской поэтической традиции, в первую очередь, к В.А. Жуковскому, Ф.И. Тютчеву, О.Э. Мандельштаму, вплоть до футуристских и обэриутских словесных экспериментов XX века. «Что наш язык земной пред дивною природой?», задается казаковским вопросом В.А. Жуковский полтора века раньше Казакова, в строке, открывающей стихотворение «Невыразимое» (1819). Описывая попытку и столь большое желание «прекрасное в полете удержать», «ненареченному названье дать», лирический персонаж понимает, что «обессиленно безмолвствует искусство» и заканчивает заветными словами: «И лишь молчание понятно говорит» (Жуковский, 2000: 129–130). Десятилетие спустя, в стихотворении «Silentium!» Ф.И. Тютчев учит подобному: «молчи, скрывайся и тай», поскольку «мысль изреченная есть ложь». И далее, в заключительных строках: «Лишь жить в себе самом умей –/ Есть целый мир в душе твоей/ Таинственно-волшебных дум/ [...] Внимай их пенью и молчи» (Тютчев, 2002: 123), прочитываем существенное начало, на котором основывается казаковский сугубо имманентный хаосмос.

Тем не менее не следует обходить вниманием тот факт, что идея о бессилии языка порождена все тем же рациональным подходом к миру, в том числе к языку, предполагающем, что язык – это сугубо продуманная, математическая система, работающая по совершенно логичным законам, и тем самым подобающая лишь плоскому отражению хоть и распадающегося, но все же обыденного мира. Тут могут возразить, ссылаясь на поэтическую функцию языка. Несмотря на то, что стоит гораздо ближе к сущему, и поэтическому, или если угодно, философскому языку, все же присуще бессилие, неспособность уловить и передать симультанность, «крылатость» мыслей, ощущений, переживаний, или говоря словами самого Казакова: «о чем ни скажешь, о чем ни назовешь, вещь сама себе обманчива и странна» (Казаков, 2003: 268). Этому свидетельство как раз ламент названных поэтов, и не только их.

Отказ от языка принимает свой крайний облик в графическом представлении молчания в виде рядов точек, чаще всего следующих за неожиданным обрывом предложения или слова. Встречаются и целые реплики, написанные данным способом. Автор так видимо материализует паузу, наделяя ее значительной семантической нагрузкой, то есть преподнося в качестве очередной ипостаси молчания:

- «Темные густые секунды, длинные волосы, бледность, подчеркнутая чертой. Это облик гостьи, которая спросила:
- Вы Н.?
- Он ответил:
- Да. Но я ни за что бы не вспомнил об этом, если бы не ваш вопрос.  
.....?
  - .....» (Казаков, 1982: 7).

«Он произнес:



- Простите.  
В те времена странным казалось каждое слово.
- ? (вопрошающий знак)
- .....
- .....  
..... Эти строки – мне странно видеть, как воздух омывает их, словно не узнавая себя» (Казаков, 2003: 163).

Возникает логичный вопрос: зачем тогда Казакову, погружающемуся в поисках сущего во тьму бессознательного, такой бессильный язык? Ответ очень простой – чтобы с сущим слиться, поскольку оно не другое Логоса. Язык отражает бессознательное, заодно воссоздавая, перестраивая мир, поскольку именно в языке, в его освобождении, заключающемся в уходе от обыденного понимания функции языка в сторону его восприятия в качестве сугубо активного начала, ломаются решетки рационального (миметического) мировоззрения, творятся новые миры. Другими словами, внутренняя революция совершается в слове ради слова. Недаром Казаков пишет: «– О чем все это?/ – О словах» (Казаков, 2003: 170), раскрывая суть данной реплики на другом месте: «Я ни о чем. Меня интересует лишь та строка, скрывшаяся за небесами. Да еще несколько земных вещей» (Казаков, 2003: 152). В том, что «за небесами» скрывается именно «строка», прочитываем подтверждение идеи о словесной природе тайны (по сути, тайны-Логоса) и ее достижении лишь посредством языка. А если исходить из понимания приобщения к тайне как достижения полноты существования, тогда становится понятным, почему в призрачном хаосмосе Казакова существование приписывается лишь языку, словам: «Строки – вот что существует» (Казаков, 2003: 179).

И как раз исходя из этих размышлений молчание, с другой стороны, можно воспринимать, не только как отказ от языка, но и наоборот, как заявление о том, что слово свободно, «с первоосновой жизни слито!» (Мандельштам, 2017: 33), как писал Мандельштам в стихотворении «Silentium» (1910, 1935). Молчание – это своего рода выявление полного освобождения языка, осуществленного через погружение в «широкое непонимание», в его бессознательные сферы. О подобном писал и Биbihин: «Это как свобода: она есть, пока ею пользуешься. Никто еще никогда слова до конца не дочерпал – потому что они *внутренние* формы в своей сути; всегда *наша* вина, когда слова мелкие, не их самых<sup>296</sup>» (Биbihин, 2008: 403).

Тем не менее, Казаков идет еще глубже в развитии данной темы, а многоликость молчания, прослеживаемая в его хаосмосе, дополнительно подтверждает высказанные утверждения. Сталкиваясь с абсурдистской «тайной тишиной мира»<sup>297</sup>, Казаков выбирает не

<sup>296</sup> Ср. еще с размышлениями Биbihина в книге «Слово и событие»: «Мы хотим отгородиться от нищеты стертого слова. И кажется, что нужно заменить это слово как стершуюся монету, или удержать его на нужном месте в сетке значений, а может быть создать собственный язык: это мой язык, и он будет, должен хранить ту высоту и красоту, которую хочу хранить я. Почему это никогда не удастся, почему персональные или групповые языки с тщательно охраняемым словарем не держатся задуманной высоты и строгости, снижаются до худосочности, которая оказывается еще хуже чем истертость обыденного словаря. История литературы движется по неширокой дороге между кладбищами искусственно выращенных языков и стилей. Они стареют иногда быстрее чем люди, их создавшие. Почему не удастся отгородить свой язык от падшего общего? Может быть потому что нищета стершегося слова не зря так задевает нас, потому что это не чужая нищета, и не нищета слова, а наша нищета. Нищета в нас, если мы слышим слово нищим» (Биbihин 2010: 214).

<sup>297</sup> «Но мир – вовсе не манящая пестрота и не дразнящие ощущения. И раздерганность ощущениями – это пока еще даже и не настроение, это пока еще просто раздражение. Мир – даже не влекущие голоса смыслов и планов. Он согласие. И по-настоящему, всем своим существом человек никогда не говорит и никогда не скажет искреннего "да" никакому голосу из голосов внутри мира. Человек скажет "да", и уже сказал давно, сам того не заметив, тайной тишине мира и только ей» (Биbihин, 2015: 60).

слово-речь, а слово-молчание главным оружием своего бунта. Его персонажи ведут диалоги, лишённые смысла, однако всегда пронизанные молчанием, которое лишь на звуковом уровне можно считать продолжением тишины, тогда как на самом деле предстает продолжением разговора<sup>298</sup>. Но какой разговор можно вести в молчании? С миром. С собой. Об истине. «Молчание – любимая одежда истины» (Казаков, 2003: 170), пишет Казаков на одном месте. Иначе говоря, столь частотные, но тем не менее всегда неожиданные языковые провалы в бездну молчания, следует понимать, как прислушивание к молчанию мира, как «знак согласия» (Бибихин, 2008: 158) с ним; приобщение к тайне единства через очередное исчезновение, на этот раз словесное<sup>299</sup>. Такое восприятие молчания прочитываем и в словах В.В. Бибихина, мыслящего язык, его истоки и развитие. Позволю себе привести этот фрагмент полностью:

«Молчание не только может быть словом, но и единственное безусловное отличие человеческого языка от животных криков в том, что в человеческом языке есть значимое молчание, пауза. Человеческий язык – одно из его определений, необходимых, хотя не достаточных, – есть то, чего могло не быть. Человек *мог* молчать. Только потому, что он *мог* молчать, стало возможным слово, иначе бы оно осталось симптомом, как у животных. Речь – текст, в котором основа – молчание, а слово – только уток. Речь как текст без слова невозможна. Но слово возможно и без речи. Слово без речи – это молчание, основа речи. Повторно участвовать в себе могло не обязательно крикливое чувство, вылившееся в звук. Вступить в отношение к себе, стать словом мог и опыт тайны мира, опыт тишины, умолкания задумавшегося человеческого существа среди шума мира. То раннее молчание могло стать первым словом и узнать себя как первое слово. Отношение, несение на себе не каких-то, а любых вещей, мира, – существо человека. Мир открывается ему прежде всего в опыте мира, согласия, знак которого – молчание» (Бибихин, 2008: 157–158).

Такому восприятию молчания способствует также неустанное ведение мысленных разговоров на страницах казаковской прозы. То, что они мысленные небрежно отмечается в их начале заметкой о том, что последующие реплики персонажи лишь подумали, или же, столь же небрежным и малозаметным замечанием в конце диалога об его звуковой невоплощенности.

- «простите меня, я хотел подумать совсем другое» (Казаков, 2012: 49).
- «Женщина подумала: "Неожиданный день после неожиданной ночи"» (Казаков, 1982: 2).
- «Наше молчание можно принять за холод, – первая женщина» (Казаков, 1982: 32).
- «Алхимов мысленно сказал какую-то фразу, но вслух произнес только точку, стоящую в конце ее» (Казаков, 1995: 114).

Форма мысленных диалогов не только способствует восприятию казаковской прозы в качестве продукта автокоммуникации, сбывающейся по швам треснувшего сознания автора-персонажа, и представляющей языковой эксперимент возврата к симультанности мысли и,

---

<sup>298</sup> Ср. у Эпштейна: «Именно невозможность говорить *о чем-то* делает возможным молчание *о том же самом*. Молчание получает свою тему от разговора – уже вычлененной, артикулированной, и молчание становится дальнейшей формой ее разработки, ее внесловесного произнесения. Если бы не было разговора, не было бы и молчания – не о чем было бы молчать. Разговор не просто отрицается или прекращается молчанием – он по-новому продолжается в молчании, он создает возможность молчания, обозначает то, о чем молчат.

Молчание следует отличать от тишины – естественного состояния беззвучия в отсутствие разговора. [...]

Хотя внешне, акустически молчание тождественно тишине и означает отсутствие звуков, структурно молчание гораздо ближе разговору и делит с ним интенциональную обращенность сознания на что-то» (Эпштейн, 2015: 247–249).

<sup>299</sup> Тема исчезновения, как неоднократно подчеркивалось, одна из стержневых в поэтике Казакова. Помимо ведущего к тишине словесного исчезновения в молчании, которое в данном разделе находится в фокусе исследования, усматривается также телесное исчезновение, преподнесенное в призрачности персонажей, как одной из их главных характеристик, дополнительно подчеркнутой постоянным пребыванием в темноте. Прослеживаемая редукция персонажа, его способов существования, совершаемая на нескольких уровнях, по сути должна свидетельствовать о его приобщении к себе самому.

следовательно, приобщения к собственной сущности. Если рассматривать такой вид диалога в более широком контексте, то становится понятным, что он также полностью вписывается в онирическую природу казаковского хаосмоса. Как во сне, крайне динамичные диалоги вслух не произносятся, с трудом и даже почти вообще не запоминаются, наслаиваясь друг на друга без особого порядка, без связи, по сути соединяя собой соседние миры. В сновидении, как и в мыслях, царит бессознательное, а там все равно всему, там все возможно.

«Можно молчать, можно объясняться ночными звездами, бесшумными прикосновениями их лучей» (Казаков, 2003: 126), пишет Казаков. Видимо, не только отказ от звукового осуществления диалогов делает их одной из ипостасей молчания. Этому способствует, причем в первую очередь, их природа, сам язык, на котором они зиждятся. Многоуровневая трансформация языка, совершаемая посредством вырабатывания новых словесных реляций, рождаемых в диалоге – это попытка словами выразить невыразимое, постигать бесконечное, то есть мыслить молчание. Именно туда уходит корнями неоднократное отождествление языка со звездой, вещающее о сотворении совершенно уникального казаковского звездного языка, в своей сути основывающегося на размышлениях Председателя земного шара, но разрастающегося в новом направлении: «6-Й ГОЛОС У меня полон рот звезд! Хоть упражняйся в ораторском искусстве!» (Казаков, 1995: 175). Д.В. Токарев в своей книге «Курс на худшее» (2002), посвященной творчеству Д.И. Хармса и С. Беккета, в одном месте цитирует отрывок из письма С. Беккета 1937 года знакомому Акселю Кауну, в котором практически предвосхищается казаковское восприятие соотношения языка и молчания, то есть функции языка, языкового эксперимента в процессе постижения молчания, понимаемого в качестве первоосновы:

«Будем надеяться, что придет время, а может быть, в неких кругах бытия оно, слава Богу, уже пришло, когда язык будет использоваться наиболее эффективным способом, в то время как до сегодняшнего дня он использовался способом наименее эффективным. Поскольку мы не можем устранить язык за один раз, мы должны, по крайней мере, сделать все, что бы могло опорочить его. Прodelать в нем дырки, пока то, что скрывается за ним — будь это нечто или ничто, не начнет сочиться, — я не могу себе представить более благородной задачи для современного писателя. [...] Прежде всего, речь может идти лишь о поисках такого метода, который позволил бы выразить издевательское отношение к языку средствами самого языка. Именно в диссонансах между средствами и их использованием, вероятно, можно будет уловить шепот музыки конца и того молчания, которое является основой Всего» (Беккет, цит. по Токарев, 2002: 129).

Другими словами, совершенно своеобразный поэтический язык диалогов Казакова, будь они осуществлены на звуковом уровне или нет, как раз отчасти является ипостасью молчания. Призрачные персонажи, оказавшись перед выбором между речью и молчанием, «принадлежащем к первой и последней свободе человека» (Бибихин, 2015: 159), несмотря на нескончаемый диалог и как раз вследствие его природы, остаются верными последнему, и тем самым ближе к тишине мира: «4-Й ГОСТЬ О, эти бесконечные слова! О, это бесконечное молчание! Что из двух бесконечнее? Таков удел человека: говорить или молчать» (Казаков, 1995: 101), восклицает Казаков в отчаянии. Сотканное из слов, но лишённое смысла, казаковские диалоги – это «говорящее молчание» (Бибихин, 2015: 163), то есть отчасти материализованное молчание, которому пока еще не удалось остаться тишиной. Абсурдистский текст Казакова – это не слово (звук), и не тишина, а то, кроющееся в соединении этих двух полюсов – своеобразная «ткань из молчания и слова» (Бибихин, 2015: 159), верно отображающая своеобразный *modus vivendi* тех, к кому принадлежит.

\*

Весь Казаков сбывается в языке и ради языка, поскольку человек находит себе место, узнает себя-мир лишь в искре божественного – в молчании Логоса.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование прозаического творчества Владимира Казакова хоть и подтверждает его полную обособленность, все-таки позволяет приблизительно определить его место в русской литературной традиции. Согласно выявленным характеристикам поэтики автора, рассмотренным на нескольких уровнях – структуральном, жанровом, тематическом, языковом, идейно-философском – о Казакове безусловно можно говорить, как о преемнике исторического авангарда, и в определенном смысле представителе того еще не полностью очерченного круга, который в размышлениях И. Смирнова называется авангардом-3.

Являясь наследником футуристского и обэриутского языкового эксперимента, в первую очередь тех словесных новшеств, которые своими произведениями внедрял А. Введенский, Казаков творит совершенно уникальный словесный мир, которым еще дальше своих учителей шагнул в зазеркалье. Казаковский словесный опыт приобретения свободы через самопознание почти полностью отрешен от уз рационального; совершается за его пределами, в «черной вневременной дыре» (Токарев, 2002: 77). Однако проза Казакова – это не только выход вне времени и пространства в бессознательное, это еще и поиски его словесного воплощения в новых синтаксическо-семантических связях, с еретической целью сотворения нового способа мышления, основывающегося на деконструкции детерминизма и логики.

Отождествляя язык с миром и стремясь именно посредством языка постичь бытие, казаковская языковая модель становится, вслед за названными предшественниками, Венским логическим кружком во главе с Витгенштейном «лишь разновидностью античных грамматических истолкований мира» (Ичин, 2016: 80), восходящих к платоновским и аристотелевским сочинениям. В этом смысле, гибридное прозаико-драматическое творчество Казакова вступает в диалог с европейским «театром абсурда», как его называл Эсслин, то есть с абсурдными текстами С. Беккета, Э. Ионеско, Ж. Жене и др., что впрочем усмотрели и издатели книги «Кто сломается первым?», определяя авангардную драматургию названных писателей, как «языковой театр».

Проследить связь между этими мирами в отдельном исследовании было бы столь же интересно, сколь и более подробно рассмотреть диалог Казакова с традицией русской литературы, совершаемый между прочим и в рамках постмодернистского интертекстуального дискурса, а также его влияние на творчество современных писателей, к примеру, на пьесы А. Рясова из книги «С закрытым ртом» (2019). Отдельной работой вполне обоснованно может стать более подробное исследование казаковских произведений (не только прозаических, но и драматических, поэтических) с аспекта лингвистики, поскольку оно безусловно даст более широкий взгляд на языковой эксперимент автора, и тем самым на его хаосмос.

\*

*Credo quia absurdum*

Стержневая тема, вокруг которой разрастается проза Казакова в целом, весь его хаосмос – это тема человека. Казаков мыслит человека в мире и человека как мир. На страницах своих оживших произведений он задается самыми важными вопросами о бытии, о существовании осиротевшего человека под опустошенным небом. Эта опустошенность, отражающаяся и в человеке, и в языке; эта зияющая пропасть, исполненная угрожающего холода, ранящего воздуха, тяжести стали и чугуна, поглощает весь распадающийся на незаживающие осколки мир Казакова. Распад опустошенного мира, его дробление не есть другое, как дробление самого человека – фрагментация его существа, забывшего искру божественного, заложенную в нем;

ушедшего от разума, то есть от самого себя, от собственной целостности. Оттуда сугубо субъективное чувственное восприятие окружающего мира, передающееся посредством вереницы столь тягостных чувств, сотворяющих страдальческую обстановку казаковской поэтики. Потеря себя вызывает состояние отчуждения, одиночества, отчаяния, непонимания и неузнавания не только других, но и другости, которое Казакову видится, как все повторяющееся, без надежды на остановку, погружение в юдоль страдания – в абсурдную жизнь.

Однако миметическим аспектом поэтика автора отнюдь не исчерпывается. Его проза оживает, становясь главным оружием бунта против абсурда существования; выходом из круговорота страдания. Вкатывая в гору свои чугунные, стальные, изломанные слова, свидетельствующие об изломанном мире, Казаков поднимается по безлюдной сизифовской тропе, прислушиваясь к мерному постукиванию собственных шагов. Он прислушивается к себе, поскольку освобождение, или если угодно, спасение, разрешение парадокса, лежащего в основе абсурдного чувства, кроется, согласно Казакову, именно в самопознании, в обращении внутрь, к себе, чтобы себя вновь отыскать, eo ipso воссоединиться с миром.

Паломничество в себя совершается Казаковым посредством слов, в языке, который и есть место человека-мира. Это слова не каменные, оцепеневшие, а наоборот, неустанно оживающие в лоне многоуровневого эксперимента, результирующего в бессмыслице, освобождающего язык. Становясь посредством разнovidных трансформаций безвременным, трансцендентальным, все более окунаясь в молчание Логоса, освобожденный магический язык овладевает теургической функцией и, черпая чистый творческий потенциал в непроницаемых сферах бессознательного творит казаковский мир, или скорее, в витгенштейнском ключе, расширяет тот уже существующий.

Другими словами, языковой хаосмос Казакова, понимаемый как ницшеанская попытка эскапизма от чудовищной реальности, вдруг внезапно оборачивается своей противоположностью – именно тем высшим миром, к которому следует стремиться. Человек убегает от себя, чтобы к себе вернуться. Перед глазами читателя разрушающая сила абсурда превращается в силу созидательную, преодолевающую многоуровневую антиномию через соединение полюсов. Но как этот волшебный метаморфоз осуществляется? В чем кроется разрешение вечного парадокса бытия? Ответ один – в чуде.

Чудесное пребывает по ту сторону рации, в необъятных сферах бессознательного, к которым человек, согласно казаковской прозе-жизни, приобщается в творческом, религиозном и в акте любви. На мучительном пути самопознания, исполненном сомнения, страха, Казаков отвергает эмпирический мир, чтобы приобщиться к вечности. Он отвергает все, чтобы все приобрести. В этом смелом акте прочитывается не только упрямство Сизифа, но и рыцарство кьеркегоровского Авраама, именно силой абсурда побеждающего абсурд; чистой верой устранивающего парадокс.

Размывая любые границы, релятивизируя ключевые способы познания, в том числе через переосмысление категорий времени и пространства, и тем самым расшатывая мир, делая его предельно неустойчивым, то есть совершая по сути «бесконечное движение самоотречения» Казаков, похоже, по следам Авраама вкатывает прозу на свою гору Мориа, чтобы именно ее – то самое дорогое – принести в жертву. А поскольку язык в понимании Казакова не другое человека, стало быть, он жертвует самим собой, чтобы в этом высшем духовном акте полного самоустранения приобрести целостность, постичь самость. Эта жертва, заключающаяся во все повторяющемся повреждении «незаживающего рая» – это или «состояние искушения», или

«движение веры», о котором пишет Кьеркегор. «Разобраться в том, пребывает ли данный единичный индивид в состоянии искушения или же он является рыцарем веры, способен только сам этот единичный индивид» (Кьеркегор, 1993: 60). Однако самоотречение – движение отнюдь не простое, а следующее за ним движение веры вообще стоит в ряду чудесного, необъяснимого, и мало кому доступного. Наподобие Авраама, Казаков о движениях, проделанных во «вселенском одиночестве», молчит, или же свидетельствует тем же языком молчания – непонятным, трансцендентальным, языком божественным<sup>300</sup>. О чем? О страхе, окутывающем весь его хаосмос, все его существо. Но это не только страх смерти. Трепет, боль, отчаяние, порождает парадоксальное существование, неустанная борьба с самим собой, борьба самая страшная. Иначе говоря, это, наоборот, экзистенциальный страх – страх абсурдной жизни. И не мудрено тогда, что мир Казакова то и дело мерцает, вздрагивает, сверкает, вызывая невероятный страх, угрожая призрачным персонажам, все открывая их незаживающие раны.

Но этим языковой хаосмос Казакова не исчерпывается. Мучительный процесс самопознания, на уровне текстуальной идентификации, передается читателю, и теперь он, с каждым новым чтением будучи вовлечен в качестве свидетеля в это живое словесное месиво, в страдальческий круговорот, теряет почву под ногами, все более погружаясь в непонимание, бессмыслицу, трепет и отчаяние, вытекающие из языковой картины отчужденного человеческого существования. Стало быть, читатель не объективный, пассивный наблюдатель, а активный участник, поскольку именно в нем, в лучших традициях посмодернизма, казаковская проза продолжает сбываться: он трансформируется в субъекта, отождествляясь с автором-персонажем. Говоря словами Кьеркегора, если читатель не одинокий единичный индивид, считающий проблемой сам факт, что он есть, но тем не менее принимающий на себя всю ответственность за свое бессмысленное существование, тогда все существенные вопросы, поднимаемые Казаковым, не найдут отражения в его душе, окажутся нелепыми и ненужными. Наоборот, читатель, который узнает себя на казаковских страницах, погружением в его творчество обнаружит для себя потенциал для очищения, для мистического, чудесного прыжка во тьму бессознательного, результирующего не в падении, а в абсолютном взлете духа. Вслед за Казаковым, он возможно осмелится совершить паломничество по языковому пути, ведущему от головы до звезд, чтобы из случайного воина стать рыцарем веры.

---

<sup>300</sup> «Авраам молчит, но он не может говорить, в этом и состоит нужда и страх. Ибо когда я, даже говоря, не могу сделать себя понятным, значит, я не говорю, пусть даже я непрерывно продолжаю говорить дни и ночи напролет. Это как раз случай Авраама. Он может сказать что угодно, однако одного он сказать не может, и даже если б он мог это сказать, не может сказать так, чтобы другой его понял; а потому он и не говорит. [...] Он не может говорить, он не говорит ни на одном человеческом языке. И если бы он даже понимал все языки земли, если бы даже любимые его поняли, он все же не может говорить: он говорит на божественном языке, он "говорит на незнакомом языке"» (Кьеркегор, 1993: 88, 89).

## ИСТОЧНИКИ:

1. Казаков В.В. Мои встречи с Владимиром Казаковым, Мюнхен: Ханзер, 1972.
2. Казаков В.В. Случайный воин, Мюнхен: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978.
3. Казаков В.В. Жизнь прозы, Мюнхен, 1982.
4. Казаков В.В. От головы до звезд, Мюнхен, 1982(б).
5. Казаков В.В. Дон Жуан, Москва: Гилея, 1993.
6. Казаков В.В. Ошибка живых, Москва: Гилея, 1995.
7. Казаков В.В. Неизданные произведения, Москва: Гилея, 2003.
8. Казаков В.В. Мадлон, Москва: Гилея, 2012.
9. Казаков В.В. Неизвестные стихи, Москва: Гилея, 2014.

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М.: Художественная литература, 1965.
2. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи, М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998.
3. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства, М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.
4. Беккет С. Опустошитель [Электронный ресурс] URL: <http://pustoshit.com/03/beckett.html> (дата обращения: 06.02.2020).
5. Белый А. Жезл Аарона // Миры Андрея Белого, Белград: Филологический факультет Белградского университета; Москва: Государственный музей А.С. Пушкина, Мемориальная квартира Андрея Белого, 2011.
6. Бердяев, Н. А. Опыт эсхатологической метафизики [Электронный ресурс] URL: [https://royallib.com/read/berdyayev\\_nikolay/tvorchestvo\\_i\\_obektivatsiya\\_opit\\_eshatologicheskoy\\_metafiziki.html#0](https://royallib.com/read/berdyayev_nikolay/tvorchestvo_i_obektivatsiya_opit_eshatologicheskoy_metafiziki.html#0) (дата обращения: 22.05.2018).
7. Бердяев Н. А. Из этюдов о Я. Беме. Этюд I. Учение об Ungrund. [Электронный ресурс] URL: <http://www.odinblago.ru/path/20/2> (дата обращения: 23.12.2018).
8. Биbihин В.В. Внутренняя форма слова, СПб.: Наука, 2008.
9. Биbihин В.В. Слово и событие. Писатель и литература, М.: Университет Дмитрия Пожарского, Русский фонд содействия образованию и науке, 2010.
10. Биbihин В. В. Мир. Язык философии, СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
11. Бирюков С.Е. Амплитуда авангарда, М.: Совпадение, 2014.
12. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции, М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015.
13. Бродский И. А. Проза и эссе (основное собрание) [Электронный ресурс] URL: [http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky\\_prose.txt](http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt) (дата обращения: 20.11.2018).
14. Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века, СПб.: Алетейя, 2015.
15. Валиева Ю.М. Игра в бессмыслицу: поэтический мир Александра Введенского, СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.
16. Введенский А.И. Собрание сочинений в двух томах, М.: Гилея, 1993.
17. Военная энциклопедия: [в 18 т.] / под ред. В. Ф. Новицкого [и др.], СПб.; [М.]: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911–1915. Т. 12: Кальяри — Кобелянка // Карл V, С. 396–398. [Электронный ресурс] URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01004002282#?page=88> (дата обращения: 06.02.2020).
18. Гоголь Н.В. Сочинения в двух томах. Том 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.



19. Достоевский Ф.М. Бесы, М.: Современник, 1993.
20. Достоевский Ф.М. Записки из подполья, М.: Эксмо, 2012.
21. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 1. Ленинград: Наука, 1988.
22. Друскин Я.С. Дневники, СПб.: Академический проект, 1999.
23. Друскин Я.С. Я и ты. Ноуменальное отношение // Вопросы философии, №9, 1994. [Электронный ресурс] URL: <http://fege.narod.ru/librarium/druskin2.htm> (дата обращения: 07.02.2020).
24. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда [Электронный ресурс] URL: <http://www.d-harms.ru/library/daniil-harms-i-konec-russkogo-avangarda22.html> (дата обращения: 23.12.2018).
25. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах, Т.2. М.: Языки русской культуры, 2000.
26. Ичин К. Что такое событие у Александра Введенского // Slavica Tergestina, 18. Trieste, 2017. С. 144–162.
27. Ичин К. Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде, СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016.
28. Ичин К., Йованович М. Символика воды и огня в творчестве А. Введенского // Поэт Александр Введенский. Материалы международной конференции, Белград, 2004; Москва, 2006. С. 67–106
29. Йованович М. Избранные труды по поэтике русской литературы, Белград: Филологический факультет БУ, 2004.
30. Какузо О. Его величество чай [Электронный ресурс] URL: [https://fictionbook.ru/author/okakura\\_kakuzo/ego\\_velichestvo\\_chayi/read\\_online.html](https://fictionbook.ru/author/okakura_kakuzo/ego_velichestvo_chayi/read_online.html) (дата обращения: 17.10.2018).
31. Камю А. Бунтующий человек [Электронный ресурс] URL: <http://camus.filosoff.org/tvorchestvo/buntuyushhij-chelovek/> (дата обращения: 23.12.2018).
32. Константинова С.Л. Быть веселым, не теряя отчаяния. Игровые стратегии прозы Владимира Казакова, Псков: Псков ГУ, 2010.
33. Красильникова Е.Г. Постмодернистские романы Владимира Казакова, М.: Прометей, 2001.
34. Кто сломается первым? Языковой театр, М.: Опустошитель, 2018.
35. Кукуй И. Концепт «вещь» в языке русского авангарда, Мюнхен – Берлин – Вена: Wiener Slawistischer Almanach, 2010.
36. Кукулин И. Стекланный рыцарь // Знамя 1996, №6. [Электронный ресурс] URL: [http://hylaеa.ru/kaz\\_3tt.html](http://hylaеa.ru/kaz_3tt.html) (дата обращения: 07.02.2020).
37. Кьеркегор С. Страх и трепет, М.: Республика, 1993.
38. Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес и в Зазеркалье. Пицца для ума, М.: Издательство Э, 2018.
39. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (Семинар, Книга II [1954–55]). Пер. с ф р./А Черноглазова. М.:Гнозис, Логос, 2009.
40. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 тт. М.: Издательский центр Академия, 2003.
41. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах, Т.1.СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014.
42. Липавский Л. Исследование ужаса, М.: Изд-во «Ad Marginem», 2005.
43. Лотман Ю.М. Семиосфера, СПб.: Искусство: СПб, 2000.

44. Лотман Ю.М. Пиковая дама и тема карт и карточной игры в русской литературе [Электронный ресурс] URL: [https://www.informaxinc.ru/lib/pushkin/lotman\\_spades.html](https://www.informaxinc.ru/lib/pushkin/lotman_spades.html) (дата обращения: 07.02.2020).
45. Мандельштам О.Э. Сохрани мою речь навсегда... Стихотворения. Проза. М.: Издательство Э, 2017.
46. Мейлах М.Б. Что такое есть потец?// Полное собрание сочинений А. Веденского в 2 тт., Т.2. М.: Гилея, 1993.
47. Мельшиор-Бонне С. История зеркала, М.: НЛЮ, 2006.
48. Нефагина Г.Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры рус. лит. БГУ, Вып. II, Минск: 2003.
49. Платон. Кратил. Собрание сочинений в четырёх томах, Т.1. М.: АН СССР Институт философии. Мысль, 1990.
50. Платон. Теэтет. Государство. Сочинения в четырех томах. Т. 2. и Т. 3. Ч. 1 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007.
51. Платон. Држава, Београд: Дерета, 2017.
52. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский, М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.
53. Подорога В.А. Вопросы о вещи. Опыты по аналитической антропологии, М.: Грюндриссе, 2016.
54. Постмодернизм. Энциклопедия. Сост. и науч. ред. А.А.Грицанов, М.А.Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. [Электронный ресурс] URL: <http://www.infolilib.info/philos/postmod/index.html> (дата обращения: 06.02.2020).
55. Рикер П. Время и рассказ Т. 1. Москва – Санкт-Петербург: ЦГНИИ ИНИОН РАН Культурная инициатива, Университетская книга, 2000.
56. Руднев В.П. Новая модель реальности, М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016.
57. Руднев В.П. Что ты хочешь этим сказать? Семантические лабиринты языка, М., СПб.: Добросвет, Центр гуманитарных инициатив, 2018.
58. Рясов А.В. С закрытым ртом, М.: Опустошитель, 2019.
59. Сборище друзей оставленных судьбою. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: чинари в текстах, документах и исследованиях/ Сост. В. Н. Сажин. В 2-х тт., Москва: Ладомир, 2000.
60. Смирнов И.П. Человек человеку – философ, СПб.: Алетейя, 1999.
61. Смирнов И.П. Авангард-3 // И после Авангарда – Авангард: сборник статей, Белград: Филологический факультет БУ, 2017. С. 117–146.
62. Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самюэля Беккета, Москва: НЛЮ, 2002.
63. Толковый словарь русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова [Электронный ресурс] URL: <https://gufo.me/dict/ushakov/%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%8C> (дата обращения 5.1.2020).
64. Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и письма в шести томах, Т.1. М.: Издательский центр «Классика», 2002.
65. Ульянов О.Г. Окно в ноуменальное пространство: обратная перспектива в иконописи и в эстетике о. Павла Флоренского // стенограмма доклада в Институте философии РАН на заседании открытого научного семинара Института Синергийной Антропологии 15 февраля 2006 г. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.znate.ru/docs/index-287528.html> (дата обращения: 07.02.2020).

66. Флоренский П.А. Сочинения в четырех томах, Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 2000.
67. Хармс Д.И. Полное собрание сочинений в четырех томах, СПб: Академический проект, 1997–2001.
68. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления, Москва: Республика, 1993.
69. Хайдеггер М. Гельдерлин и сущность поэзии // Логос. Философско-литературный журнал №1, 1991. С. 37–47. [Электронный ресурс] URL: <http://ec-dejavu.ru/p/Poetry.html> (дата обращения: 5. 12. 2016).
70. Хлебников В. Время – мера мира: статьи, заметки и др. СПб.: Лимбус Пресс, ООО Изд.-во К. Тублина, 2018.
71. Хлебников В. Ошибка смерти [Электронный ресурс] URL: <http://hlebnikov.lit-info.ru/hlebnikov/proza/oshibka-smerti.htm> (дата обращения 21.05.2017).
72. Шестов Л. Достоевский и Ницше. Апофеоз беспочвенности, СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
73. Шкловский, В. Б. Гаамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990.
74. Штелер Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса // Историко-философский ежегодник, 2006 / Ин-т философии РАН, М.: Наука, 2006. С. 320–329. [Электронный ресурс] URL: [http://ec-dejavu.ru/r/Reverse\\_perspective.html](http://ec-dejavu.ru/r/Reverse_perspective.html) (дата обращения: 07.02.2020).
75. Элиаде М. Миф о вечном возвращении, М.: Ладомир, 2000.
76. Эпштейн М.Н. Ирония Идеала, М.: НЛЮ, 2015.
77. Эпштейн М.Н. Проективный словарь гуманитарных наук, М.: НЛЮ, 2017.
78. Эслин М. Театр абсурда, СПб: Балтийские сезоны, 2010.
79. Этимологический словарь русского языка Макса Фасмера [Электронный ресурс] URL: <https://gufo.me/dict/vasmer> (дата обращения: 20.12.2019. и 05.02.2020).
80. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления, Мн.: ООО Харвест, 2003. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/PSIHO/JUNG/memdreamrefs.txt> (дата обращения: 07.02.2020).
81. Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса), М.: НЛЮ, 1998.

## БИОГРАФИЯ АВТОРА

Василиса Шливар родилась 7.7.1991 года в г. Книн (Республика Хорватия). Она выросла в Белграде, где закончила начальную школу им. Любы Ненадовича, а затем Филологическую гимназию (направление: русский язык и литература).

Она закончила бакалавриат на филологическом факультете Университета в Белграде, на Кафедре славистики (направление: русский язык, литература и культура) в 2013 году. На третьем курсе она прошла стажировку в МГУ им. М.В. Ломоносова, в течение летнего семестра. В этот период, она получила сертификат о владении русским языком на самом высоком (четвертом) уровне (C2).

Магистратуру она закончила на филологическом факультете Университета в Белграде. Диссертацию «Ф.М. Достоевский и Борис Акунин» защитила в 2014 году. Научный руководитель: профессора д-р Корнелия Ичин.

В том же году она поступила в аспирантуру на филологический факультет Университета в Белграде. Тема диссертации «Языковая картина мира в прозе Владимира Казакова» была принята 7 марта 2018 года. Научным руководителем является профессор д-р Корнелия Ичин.

Она дополнительно усовершенствовалась в рамках одномесячных стажировок в Москве в Институте русского языка им. А.С. Пушкина (в марте 2016 г.) и в МГУ им. М.В. Ломоносова (в апреле 2018 г.).

Она написала и опубликовала ряд научных статей в области русской литературы, а также участвовала как в домашних, так и в международных конференциях, касающихся литературоведения.

С марта 2014 года работает сотрудником на Отделении русского и сербского языков филологического факультета Университета в Баня-Луке (Республика Сербская).

Занимается всеми видами переводческой деятельности.

## БИОГРАФИЈА АУТОРА

Василиса Шљивар рођена је 7. 7. 1991. године у Книну (Република Хрватска). Одрасла је у Београду, где је похађала основну школу „Љуба Ненадовић“, а затим Филолошку гимназију (смер: руски језик и књижевност).

Основне академске студије је завршила на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Катедри за славистику (смер: руски језик, књижевност и култура) 2013. године. На трећој години студија била је стипендиста Московског државног универзитета „М.В. Ломоносов“, те је летњи семестар провела учећи на овом Универзитету. Тада је стекла и потврду о највишем нивоу владања руским језиком (четврти сертификациони ниво – С2).

Мастер академске студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Мастер рад „Ф.М. Достојевски и Борис Акуњин“, написан под менторством проф. др Корнелије Ичин, одбранила је 2014. године.

Докторске академске студије уписала је 2014. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Тема докторске дисертације «Языковая картина мира в прозе Владимира Казакова» („Језичка слика света у прози Владимира Казакова“) одобрена је 7. марта 2018. године. Дисертација је написана под менторством проф. др Корнелије Ичин.

Додатно се усавршавала у оквиру једномесечних студијских боравака у Москви на Државном институту за руски језик „А. С. Пушкин“ (у марту 2016.) и на Московском државном универзитету „М. В. Ломоносов“ (у априлу 2018.).

Написала је и објавила више научних радова из области руске књижевности. Учествовала је како на домаћим, тако и на међународним научним конференцијама, посвећеним науци о књижевности.

Од марта 2014. године ради као асистент (од јануара 2019. као виши асистент) за руски језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци.

Бави се свим видовима превођења.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Василиса Шљивар

Број досијеа: 14007/д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

---

«Языковая картина мира в прозе Владимира Казакова»

---

(„Језичка слика света у прози Владимира Казакова“)

---

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

**Потпис аутора**

---

У Београду, 20. III 2020. г.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада**

Име и презиме аутора: Василиса Шљивар

Број досијеа: 14007/д

Студијски програм: Језик, књижевност, култура

Наслов рада: «Языковая картина мира в прозе Владимира Казакова»

(„Језичка слика света у прози Владимира Казакова“)

Ментор: проф. др Корнелија Ичин

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

\_\_\_\_\_

У Београду, 20. III 2020. г.

### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

«Языковая картина мира в прозе Владимира Казакова»

---

(„Језичка слика света у прози Владимира Казакова“)

---

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

---

У Београду, 20. III 2020. г.



1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.