

Министерство образования и науки
Российской Федерации
Псковский государственный педагогический
университет имени С.М. Кирова

С.Л. Константинова

**«БЫТЬ ВЕСЕЛЫМ,
НЕ ТЕРЯЯ ОТЧАЯНИЯ...»**

**Игровые стратегии прозы
Владимира Казакова**

Монография

Псков, 2010

ББК 83.3(2Рос=Рус)6
К55

*Печатается по решению кафедры литературы
и редакционно-издательского совета
Псковского государственного педагогического
университета им. С.М. Кирова*

Рецензенты:

Ю.Б. Орлицкий доктор филологических наук (Москва)

И.В. Мотейунайте доктор филологических наук, доцент
(Псковский государственный педагогический университет
им. С.М. Кирова)

Константинова С.Л.

К55 «Быть веселым, не теряя отчаяния...». Игровые стратегии прозы Владимира Казакова: монография. – Псков: Издательство ООО «ЛОГОС Плюс», 2010. – 144 с.

ISBN 978-5-93066-052-1

В монографии рассматривается заданное игровой стратегией гиперпространство прозы Владимира Казакова (1938-1988) как формы принципиально открытой и динамичной, не только размывающей жанровые границы, но смещающей акцент с нарратива на сам акт наррации как самоценное событие текста.

Исследование осуществлено в рамках программы «Развитие научного потенциала высшей школы (2009-2010 гг.)». Мероприятие 2 «Проведение фундаментальных исследований в области естественных, технических и гуманитарных наук. Научно-методическое обеспечение развития инфраструктуры вузовской науки». Регистрационный номер 2.1.3/4109 «Проект «Забывтое и второстепенное в жанре романа XVIII-XX вв.»».

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1. Метатекстуальность как поэто- логический принцип прозы Владимира Казакова	8
Глава 2. Механизмы трансформации ли- тературного сюжета в романе Владимира Казакова «Ошибка живых»: к вопросу об интертекстуальности	42
Глава 3. Игра с романом в прозаических миниатюрах Владимира Казакова	83
Глава 4. Концепт «детство» в творчестве Владимира Казакова	114
Заключение	141

Введение

Игра есть добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием «иноного бытия», нежели «обыденная жизнь».

Йохан Хейзинга¹

Проза поэта Владимира Казакова (1938-1988) – явление уникальное в русской литературе 1970-х – начала 80-х годов. Именно тогда им написано большинство прозаических текстов: в 1970 г. – книга «Мои встречи с Владимиром Казаковым» и роман «Ошибка живых»; в 1971 г. – книга «Незаживающий рай»; в 1972 г. – «Продолжение воздуха»; в 1973 г. – «От головы до звёзд» и «В честь времени»; в 1974 г. – книга «Жизнь прозы»; в 1979 г. – «Клейменная ночь»; в 1980 г. – «Надземелье»; в 1981 г. – «Дневник игрока».

Открывая совершенно новую технику письма, В. Казаков, между тем, достаточно определенно вписывается в уже существующую традицию футуристической и обэриутской эстетики. Об этом пишет, например, И.О. Шайтанов: «Казаков, если по манере он и принадлежит традиции авангарда, то именно как тра-

¹ Хейзинга Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. В тени завтрашнего дня. Пер. с нидерл. М.: Прогресс, 1992. С. 41.

диции, уже устоявшейся, утвердившей себя, не испытывающей внутреннего побуждения к эпатажу во что бы то ни стало. Авангард без внешнего приема, рассчитанного на публику, без разрушительных эффектов <...>. Авангард, подчеркивающий не свои средства, а свои цели, свои ценности»².

Прозу Владимира Казакова, действительно, нельзя назвать эпатажной. Создаваемые во многом для себя, «чтобы не умереть»³, прозаические тексты живут собственной странной жизнью, а взгляд автора – это взгляд, обращенный, прежде всего, в себя: в свою реальность – реальность художника-творца, и в реальность своих слов. В этом смысле проза Казакова может быть воспринята, с одной стороны, как глубоко личное, «внутреннее» дело, а с другой – как своеобразная литературная игра со словом и жанром.

Об этой игре как ясно осознаваемой и открыто позиционируемой в самих художественных текстах стратегии и пойдет речь в данной работе.

Первая глава посвящена, игровым по сути, мета-текстовым структурам, которые, с одной стороны, демонстрируют изменения природы литературной текстуальности, происходящие в прозе второй половины XX века, с другой, – выступают в качестве своеобразного эстетического манифеста, позволяющего нарратору вести «непосредственный» диалог с читателем.

Механизмы трансформации литературного сюжета в романе В. Казакова «Ошибка живых», вскры-

² Шайтанов И. «Толпятся странные виденья...». Творчество Владимира Казакова // Литературное обозрение. 1992. № 2. С. 52.

³ Казаков В. В честь времени // Казаков В. Неизданные произведения. М., 2003. С. 144.

вающие специфику интертекстуально обусловленного игрового начала авторской стратегии, являются предметом рассмотрения во второй главе. Помимо подробно исследованного в работе Е.Г. Красильниковой⁴ претекста – романа Ф.М. Достоевского «Идиот», обращается особое внимание на интертекстуальные связи «Ошибки живых» с драматическими опытами поэтов начала XX века, прежде всего, А. Блока и В. Хлебникова.

Третья глава монографии посвящена так называемым квазиromanам – «короткой прозе» В. Казакова, играющей не столько *в роман*, сколько *с романом*, пародийно обыгрывая его структуру, сюжетную организацию, систему образов, а также стилистические штампы и устойчивые языковые формулы. В результате, низкое и высокое, ироничное и серьезное, условное и безусловное, бытовое и бытийное создают сложную систему координат творческой вселенной удивительного автора, имя которого при его жизни было больше известно за рубежом, нежели в нашей стране⁵.

Предметом исследования четвертой главы стал концепт «детство» – один из ключевых элементов творчества В. Казакова. Преломленные сквозь призму игровой стратегии составляющие концепта, позволили

⁴ Красильникова Е.Г. Постмодернистские романы Владимира Казакова. М.: Прометей, 2001.

⁵ «Автобиография» В. Казакова, а также «Комментарии и дополнения к автобиографии 1974 года», составленные Т.П. Авальян, см. в кн.: Казаков В. Ошибка живых. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 188-190. Подробную библиографию публикаций В. Казакова и о нем (1995-2002) см. в кн.: Казаков В. Неизданные произведения. М., 2003. С. 450-454.

выявить не столько пародийную, сколько принципиальную для эстетической программы писателя метафизическую природу творчества, а в результате, рассеять миф об утрате художником-постмодернистом любых ценностных ориентиров.



Метатекстуальность как поэтологический принцип прозы Владимира Казакова

В литературоведении сложилась традиция рассматривать прозу В. Казакова как прозу абсурда, развивающую традиции футуризма и обэриутов (В. Казак¹), как «мир странности» (Г. Ермошина²), основным стилиобразующим приемом которого является «обман ожидания», игра с реализацией метафоры, которая «... оживляет заведомо мертвое и демонстрирует мертвенность того, что казалось еще мгновение назад живым» (Д. Давыдов³). При этом многие исследователи указывают еще на одну особенность казаковской поэтики: «Автор словно бы дает слово всему вокруг, а сам молчит. Вещи учатся говорить на наших глазах, поэтому их разговор кажется странным. Разговор на языке жестяных крыш и чугунных оград» (Г. Ермошина⁴), «... Казаков уходит от разговора о себе — и дает слово вещам, любящим свои противоположности» (А. Уланов⁵).

¹ Казак В. Формы иносказания в современной русской литературе // [Электронный ресурс] <http://nivat.free.fr/livres/onetwo/11.htm>

² Ермошина Г. Складывая слово «Вечность». Владимир Казаков. Неизданные произведения // Знамя. 2004. № 5. С. 219-220

³ Давыдов Д. Суровый долг бодрствующих // [Электронный ресурс] <http://www.book-review.ru/news/news1272.html>

⁴ Ермошина Г. Указ. соч. С. 219.

⁵ Уланов А. Игла пространства. Рец. на кн.: Владимир Казаков. Неизданные произведения / Составление и подготовка текстов И.Е.

В единственной на сегодняшний день монографии Е.Г. Красильниковой, посвященной романам В. Казакова, эта мысль высказана еще более определенно: «... абсурдируемыми манерами письма не противопоставляется «истинный» дискурс, в который верит автор. <...> все подлежит пародированию, весь язык теряет право на истину»⁶. Рассматривая романы «Ошибка живых», «От головы до звёзд» и «Жизнь прозы» в контексте философии постструктурализма, исследовательница приходит к выводу: «В этих произведениях действует само письмо, звучит единоголосие разобщенных, но резонирующих голосов, которые говорят о Бытии, дают его симулякры, призрачный «образ». Здесь читатель уже не может встретиться с авторской истиной, данной как личность, противоборствующей с другой, «оглядывающейся» на другое сознание»⁷.

Отчасти соглашаясь с указанными характеристиками, замечу, что проза В. Казакова отнюдь не демонстрирует читателю столь распространенное в эстетике постмодернизма явление «смерти автора». Скорее, напротив, именно авторское присутствие, проявленное, прежде всего, на метатекстуальном уровне, не только объединяет, казалось бы, разнородные фрагменты внутри отдельных текстов, но и создает гиперпространство его прозы в целом. Если исходить из этих позиций, то наиболее точными по отношению к «но-

Казаковой. — М.: Гилея, 2003. — 456 с. // Новое литературное обозрение. 2003. № 64. [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/64/lit27.html>

⁶ Красильникова Е.Г. Постмодернистские романы Владимира Казакова. М.: Прометей, 2001. С. 49.

⁷ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 40.

вым измерениям» прозы В. Казакова выглядят слова Е. Мнацакановой, которая определяет характер «нового закона времени», управляющего читателем, как «закон частиц жизни Автора»: «А они, эти частицы <...> мгновенно проявляющиеся и мгновенно исчезающие миги жизни его души»⁸.

Метатекстуальность, точнее, метароманность прозы Казакова, прежде всего, проявлена на уровне единства сюжетных ходов, героев, мотивов, образов, поэтики, репродуцируемых практически в каждом произведении. Характерный для метаромана прием автоаллюзии, заставляющий читателя каждый раз оглядываться на предшествующий текст и пытаться разгадать загадку «знакомого незнакомца», проявляет специфику художественного мира писателя, основанного на повторах, зеркальных двоениях и сосуществованиях микропространств и микромиров. Первый же роман писателя «Ошибка живых» «играет» с именем и фамилией главного героя – Владимир Иванович Истленьев, уже ставшим героем книги «Мои встречи с Владимиром Казаковым». Целый ряд других персонажей романа выступает в качестве действующих лиц в драматических сценах «Гость» (Мелик-Мелкумов, Острогский, Эвелина, Гости), «Отражения» (Пермяков, Екатерина Васильевна, Часы), «Гост» (Гости, Хозяйка, Часы), «Изваяния» (Мелик-Мелкумов, Львов, Эвелина, гости, прохожие) и во многих других.

⁸ Мнацаканова Е. Поэзии и прозы невозвратная река. Предисловие // Казаков В. Жизнь прозы. Vladimir Kazakov. Zizn' prozy. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. XXVII.

Подобного рода тексты, семантически эквивалентные по разным текстovým параметрам – похожести или повторяемости ситуаций или персонажей, единству концепции, композиционных принципов и т.п. – в литературоведении принято называть «близнечными текстами» (А. Юнггрен⁹), а отношение, которое возникает между ними, автоинтертекстуальным (Н.А. Фатеева¹⁰). «Обычно, – пишет Н.А. Фатеева, – среди разных в дискурсивном отношении текстов находится один, который выступает в роли метатекста (сопрягающего, разъясняющего текста) – или автоинтертекста – по отношению к остальным, или же эти тексты составляют тексто-метатекстовую цепочку, взаимно интегрируя смысл друг друга и эксплицируя поверхностные семантические преобразования каждого из них <...>»¹¹. В виде такой тексто-метатекстовой цепочки накладывающихся друг на друга текстов строится гиперпространство прозы Казакова.

Кроме того, метатекстуальность выступает в прозе Казакова, особенно в его романах, в качестве приёма, не только организующего и структурирующего это коллажно выстроенное пространство, определяемое Е.Г. Красильниковой как ризома «стилей, культурных языков, осмыслений Бытия посредством процедуры письма»¹², но и выявляющего постоянное авторское присутствие, свидетельствующее, скорее, о наличии,

⁹ Юнггрен А. *Juvenilia* Б. Пастернака: 6 фрагментов о Реликвии-ни. Стокгольм, 1984.

¹⁰ Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. С. 91.

¹¹ Фатеева Н.А. Указ. соч. С. 91.

¹² Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 47.

а не об отсутствии т.н. «оправдательной проволоки». (Замечу, что это понятие, введенное Р. Якобсоном, неоднократно появляется в работе Е.Г. Красильниковой, рассматривающей романы Казакова как постмодернистские коллажи, создающие «...уникальную картину мира как «композиции из хаоса»»¹³). Определению специфики собственно авторского слова и будет посвящена данная глава.

Практически все исследователи творчества В. Казакова сходятся на том, что своеобразным ядром, «тематическим зерном» создаваемого писателем гипертекста можно назвать его первый роман «Ошибка живых» (1970), задающий ключевые принципы поэтики: двойное кодирование (текст построен как «текстовая анаграмма» романа Достоевского «Идиот»¹⁴), синкретизм и игровое начало. Существенно, что одним из игровых приемов, функционально призванным раздвинуть художественное пространство, является включение разного рода документальных фрагментов: дневниковых записей, воспоминаний и писем, в которых действуют реальные люди – знаковые фигуры культурного пространства XX века.

Чаще всего эти, так называемые «авторские», фрагменты выделены в тексте графически и визуально обособлены, например, «Вчера (12 августа 70 г.) Э.В. рассказала мне, что А.Е. Крученых, однажды го-

¹³ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 177.

¹⁴ Подробнее см. об этом: Renate Lachmann. **Spaltung und Verdoppelung: Anagrammatisches in Vladimir Kazakovs "Fehler der Lebenden"** // Renate Lachmann. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne.* Frankfurt am Main. 1990. S. 489-508.

воря с ней о Достоевском, спросил ее: «А вы знаете, почему у Настасьи Филипповны из «Идиота» фамилия – Барашкова?» И сам ответил: «Потому, что она означает – агнец... У Достоевского ничего не было случайного...»¹⁵ [41]. Метатекстуальный характер этого фрагмента, комментирующий специфику обыгрываемого в тексте романа Достоевского, очевиден, а датировка записи создает иллюзию авторского присутствия, переключая ход романного времени на ход времени реального (интересно при этом, что инициалы источника информации – Э.В. – совпадают с инициалами главной героини романа Эвелины Владимировны Алабовой, своеобразного двойника Настасьи Филипповны).

Подобный прием организации текста действует на протяжении всего романа. Автор подробно фиксирует все, что так или иначе связано с искусствоведом, литературоведом, близким другом Н.И. Харджиевым (в романе он назван Н.И. Вологдовым), с его рассказами о футуристах и обэриутах, письмами: «Вот первое письмо, полученное мною от Николая Ивановича Вологдова: Дорогой Володя, мне понравилось все <...>. С нескрываемой завистью *Н.И. Вологдов*» [63]; «Из письма Н.И. Вологдова мне (июнь 70 г.): Получил письмо от Гнедова...» [97]; «Николай Иванович рассказал мне (4 сентября 70 г.), как однажды в разговоре с П. Филоновым...» [97]; «2 октября 70 г. я у Вологдова. Разговор о Казимире Малевиче. <...>» [131]; «Де-

¹⁵ Здесь и в дальнейшем текст романа цитируется с указанием страниц в квадратных скобках по изданию: Казаков В. Ошибка живых. Избранные сочинения. Т. 1. М.: Гилея, 1995.

кабрь 69 г. Уговариваемся с Н.И. Вологдовым вместе встречать Новый год у него...» [157] и так далее.

Роман становится своеобразной площадкой и поводом для фиксации всего, что так или иначе связано с внутренней жизнью автора, с тем, что не должно быть забыто и потеряно. В шестнадцатой главе автор достаточно открыто комментирует природу появления дневниковых записей именно здесь, в романе: «Мне всегда стоило огромных усилий делать записи дневникового характера. Несколько раз все-таки сделав их, я кончил тем, что стал просто записывать изредка числа, например: 13 августа... 4 ноября... и т.д. В конце концов забывать события легче, чем их записывать.

Вот некоторые выдержки <...>» [167].

Включенные в текст пишущегося романа дневниковые записи приобретают характер мифотворения абсолютно индивидуальной и в то же время предельно подлинной реальности. Перемещая таким образом «ценностный центр» с собственно наррации на сам акт наррации, на обнажение его механизма, писатель переключает внимание читателя с героев на себя в качестве нарратора, рассказывающего о своей личной и/или творческой биографии.

Такой же знаковой для Казакова фигурой является поэт-футурист А. Е. Крученых. Замечу, что знакомство с Н.И. Харджиевым и А. Крученых, состоявшееся в 1966 году, Казаков считал переломным, о чем он и напишет в автобиографии¹⁶. Подробно фиксируемые

¹⁶ Казаков В. Автобиография; Авальян Т.П. Комментарии и дополнения к автобиографии 1974 года // Казаков В. Ошибка живых. С. 188-190.

в тексте романа разговоры с Крученых, памятные надписи на книгах, письма Крученых к Вологдову (Харджиеву), абсолютно лишённые какого-либо пародийного сдвига, не только обостряют момент игры в тексте, но создают как раз то содержательно наполненное, сохраняющее связь с вечными абсолютами человеческого бытия пространство, которое противопоставлено «логике» «...существования мира призрачных отражений, мира поверхности»¹⁷.

Вместе с тем, наряду с подчеркнуто открытым введением в текст документальных фрагментов, автор активно пользуется приемом их имплицитной подачи, стирающей грань между пространством собственно художественным, вымышленным и пространством реальным. Не случайно, Н.И. Харджиев все-таки «спрятан» в романе под фамилией Вологдов, а многочисленные авторские записи-воспоминания в ряде случаев «переданы» тому или иному герою: «В ту ночь Мария дочитывала принесенные ей Мелик-Мелкумовым «Воспоминания о Д. Хармсе» Алисы Порет. Вот несколько последних строк:

«Ему редко нравились люди, он не щадил никого. <...>» [105]. Этот прием действует и в дневниковой записи Левицкого от 3 сентября: «Сегодня Николай Иванович Вологдов рассказал мне свой сон, удивительный по логичности и последовательности развернувшихся в нем событий. Он сказал:

«Мне снилось, что за мной пришли две девушки, чтобы пригласить на заседание, посвященное творчеству Пабло Пикассо. <...>».

¹⁷ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 54.

Николай Иванович улыбается:

«По-моему, искусствоведы посрамлены этим сном»» [88-89].

Такой способ соединения метатекстового пласта с собственно романном повествованием характерен, прежде всего, для тех фрагментов, которые оформлены в виде дневниковых записей Пермякова (глава седьмая), Марии (глава восьмая) и Левицкого (глава девятая). (Напомню, что в названом романе, концептуалистски обыгрывающем текст романа Достоевского «Идиот», Пермяков выполняет функцию двойника Рогожина, Мария – Аглаи, Левицкий – Гани Иволгина). Так, сделанная Пермяковым 13 октября запись, прямо фиксирует сосуществование двух пространств – собственно художественного, игрового и пространства культуры XX века, обозначенного именами Хлебникова, Крученых, Ларионова, Малевича, Матюшина и др. Герои, собирающиеся в гостиной Витковских (Епанчиных), говорят о живописи и поэзии, упоминая, в частности, о своем знакомстве, например, с Вологодским (Н.И. Харджиевым):

«ЛЕВИЦКИЙ

Сейчас уже нельзя говорить о Хлебникове и не говорить о Вологодке. Настолько велик его вклад как открывателя Велимира.

ОСТРОГСКИЙ

Да, это так... Вчера я был у Николая Ивановича. Он был какой-то хмурый, неразговорчивый. Я, чтобы немного развлечь его, героически пересказал содержание трех детективных фильмов, но все было напрасно. И вот, поздно, когда уже совсем стемнело, Николай

Иванович вдруг оживился и заговорил. Он говорил о Чекрыгине. Это было необыкновенно, то, как он говорил! И я в который уже раз пожалел, что где-нибудь под столом не была спрятана звукозаписывающая машина... В этот вечер Николай Иванович раскрыл мне глаза на Чекрыгина, я стал что-то в нем понимать...

Оба (Л. и О.) горды своей дружбой с Н.И. Вологдовым. Только что вышла его статья о Петре Бромирском – «Неведомые шедевры». В этой гостининой она вызвала оживленный обмен мнениями.

Истленьев робко кашлянул, все на него посмотрели, но ничего не увидели.

Я всегда с восхищением читаю все, что печатает Вологдов, но я не умею быть красноречивым в гостининых» [70-71].

Упоминание фамилий живописца, графика Василия Николаевича Чекрыгина (1897-1922), а также вышедшей в 1969 году статьи Н.И. Харджиева «Неведомые шедевры»¹⁸, посвященной живописцу, скульптору Петру Игнатьевичу Бромирскому (1886-1920) – его памяти посвящен и сам роман «Ошибка живых», играет роль своеобразного «переключателя» или моста, соединяющего мир отсутствующего Бытия и мир творческой реальности как непародируемой сферы безусловного существования.

Еще одна функция документально-мемуарных по своей природе вставок заключается в создании «двойного эффекта», подчеркивающего одновремен-

¹⁸ Харджиев Н.И. Неведомые шедевры: Памяти Петра Бромирского // Декоративное искусство СССР. 1969. № 12. С. 43-46.

но «...и условность условного и его безусловную подлинность»¹⁹.

Именно с целью маркировки взаимосвязи «условного» и «безусловного», автор вводит в художественно оформленное пространство и свое собственное имя героя-объекта. Так происходит, например, в «Дневнике Марии»:

«12 сентября.

Вокруг меня шум, беспорядочный звон, разговоры. Куклин – навеселе. Навеселе – Мелик-Мелкумов и Острогский. *Казаков* <здесь и далее выделено мною – С.К.> наизусть читает «Детусю» Хлебникова» [78].

Или: «Разговор о поэзии:

МАРИЯ

Слова сложились, как дрова.

В них смыслы ходят, как огонь.

Это две неизвестных строки Даниила Хармса. Они не сохранились ни в напечатанном, ни в записанном виде. Их со слов Хармса запомнил Вологдов и вчера прочел *Казакову*» [82-83].

Выполняя в остальных главах функцию автора-повествователя, Казаков постоянно приоткрывает свое лицо и свой собственный, документально фиксируемый мир не только путем введения в текст формально (графически) и содержательно обособленных фрагментов, о которых речь шла выше, но и путем «сдвига» внутреннего. Например, «Эвелина Владимировна Алабова жила в одном из переулков Замоскво-

¹⁹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С. 117.

речь. <...> Один из переулков Замоскворечья, где я так часто бродил...

«Замоскворечье? – спросил меня как-то Н.И. Вологдов, – Где вы там ходите?» – «По Большой Ордынке... не редко». – «Большая Ордынка? Мы там прогуливались не раз с Анной Ахматовой...» [23].

Представленное таким образом «Замоскворечье» – как топос, маркирующий не только пространство главной героини романа, но и самого автора, более того – Н.И. Харджиева и А.А. Ахматовой – становится знаком многослойности и соположенности «условного» и «безусловного», художественного (вымышленного) и реального. Сдвигая миры, остроя их, делая взаимообусловленными, Казаков сдвигает представление об однонаправленности и необратимости времени, что, в результате, оказывается созвучным мировоззрению В. Хлебникова, которого, наряду с Достоевским, Гоголем и Крученых, Казаков считал своим «учителем и вдохновителем»²⁰.

Если кодировка разных частей текста «Ошибки живых» призвана обострить момент литературной игры с романом Достоевского «Идиот», то практически все последующие произведения демонстрируют основополагающее для метапрозы действие стратегии «обнажения приема», переносящего акцент с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершеного образа. В следующих за «Ошибкой

²⁰ Авальян Т.П. Комментарии и дополнения к автобиографии 1974 года // Казаков В. Ошибка живых. С. 189.

живых» книгах – «От головы до звёзд» (1973), «В честь времени» (1973) и «Жизнь прозы» (1974) – действие механизма «обнажения приема» проявится с особой наглядностью.

Все три книги открываются авторскими предисловиями, поясняющими и как бы заранее раскодирующими их структуру: «Эта книга состоит из романа и нескольких комментариев к нему. Такое устройство наилучшим образом выражает само себя. <...>» [143]²¹ («Предисловие автора» к книге «В честь времени»). Или:

«В этой книге собраны роман и комментарии к нему.

Чем смелее шаг, тем смелее последствия. <...>» («Предисловие автора» к книге «От головы до звёзд»). Называя помещенные и в ту, и в другую книгу тексты «комментариями» к роману, Казаков вскрывает сам механизм создания своих произведений, комментирующих и дополняющих друг друга. Все они – инварианты одного и того же текста, пишущегося практически одними и теми же словами.

Предисловие к книге «Жизнь прозы» вынесено за пределы авторской нумерации страниц: «В этом романе, столь кратком /как может показаться на первый взгляд/, краткость – всего лишь одно из действующих лиц. Например, вместе с бесконечностью, которая пленяет меня своим черно-голубым мерцанием. И так далее.

²¹ Здесь и в дальнейшем тексты из книги «В честь времени» цитируются с указанием страниц в квадратных скобках по изданию: Казаков В. Неизданные произведения. М.: Гилея, 2003.

Цель этой работы – работа»²². Здесь оно выполняет функцию своеобразного комментария как ко всем представленным в книге разножанровым прозаическим фрагментам, так и к открывающему «Жизнь прозы» «краткому», «на 20 страниц», роману «Бакатор»: «10 марта 74 г. Роман на 20 страниц. В честь Иры. Начало: дорогая матрёшечка! Продолжение: утро началось ночью <...>» [1].

Текст «Бакатора», включающего, наряду с собственно романским текстом, своеобразные «образцы прозы», оформленные в виде принадлежащих автору дневниковых записей и писем, как это уже было сделано в романе «Ошибка живых», постоянно заставляет читателя «переключаться» с одной реальности на другую, с одного типа повествования на другой. Причем границы этих реальностей маркированы самим автором: и в уже процитированной фразе, открывающей текст («начало», «продолжение»), и визуально (разноплановые фрагменты текста отделены друг от друга пробелами), и с помощью метатекстовых фраз-переходов. Например: «Образец прозы № 1. Где я сейчас и когда – неизвестно. Известно следующее: ее. Этого мало для романа, но вполне достаточно для первой строки. Итак, начинаем» [5-6], «Вот что делает прозу живой – эта бумага, такая белая неподвижная. / Они замолчали/. Я могу написать что угодно, поэтому так и делаю. 10 декабря 73. II дек. Вчера вечером была Иоганна, передавала поклон от Ганса. От Р. пока ни-

²² Здесь и в дальнейшем тексты из книги «Жизнь прозы» цитируются с указанием страниц в квадратных скобках по изданию: Vladimir Kazakov. Zizn' prozy. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.

каких вестей. От меня вести: ку-ку! Глава I: все уже давно в сборе, но кого-то одного не хватает – какого-то мгновения» [6-7], «Образец прозы № 2. I января 74. Роман. Действие происходит то здесь, то вовсе не происходит...» [10], «Образец прозы № 3. Милый Саша, письмо Ваше замечательное получил» [20] и так далее.

Более того, представленные читателю «образцы» выстроены в полном соответствии с футуристической стратегией «моментального творчества» как инструмента, позволяющего выявить «жизнь бессознательного»²³. Здесь и фрагменты пишущегося романа, и авторские отступления, комментирующие как сам процесс письма, так и происходящие в жизни автора события, и вторичные, с точки зрения рационального письма, элементы: обозначенные отточиями паузы, выполняющие функцию «эквивалента текста» (Ю.Н. Тынянов), а также многочисленные «случайные» реплики, фиксирующие «динамику» бессознательной творческой энергии.

Полное разрушение границы между собственно авторским словом и словом героя открыто демонстрирует лишь «Теория монолога», роман в письмах, вошедший в книгу «Жизни прозы». Тридцать пять писем, подписанных «Ваш ВлаКа» или «Ваш Ка закованный», «Ваш немного дорогой Вл.» и адресованных «милой и дорогой Ире», «Матрешечке», «дорогой Казаковочке», с одной стороны, выявляют имплицитно организованную проекцию на роман Ф.М. Досто-

²³ Бобринская Е. Теория «моментального творчества» А. Крученых // Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: «Пятая страна», 2003. С. 104.

евского «Бедные люди», с другой – создают ощущение документальности, возникающее, прежде всего, за счет введения реальных имен. Во всяком случае, именно здесь впервые в качестве доминантных выступают мотивы, лишь точечно включенные в систему художественного пространства всех остальных произведений, – мотивы детства и нежной, чистой влюбленности.

Стратегия обнажения приема характерна и для романа «В честь времени». Открыто маркированный в самом начале романа при помощи введения метатекстуально обусловленных фраз, например, «Странное начало для романа: начать его ниоткуда. <...>».

Но довольно прозы! пора переходить к делу. К сведению стен и меня: я пишу, чтобы не умереть. Именно поэтому я должен быть краток» [144], авторский голос будет проявлять себя на всем протяжении пишущегося текста. Он не только выполняет здесь функцию скрепы между фрагментами коллажно оформленного пространства, но и фиксирует границы между реальностью художественной и реальностью авторской, документально зафиксированной. Так, в текст романа введены воспоминания автора о встречах с Н.И. Харджиевым, пять неизданных писем Алексея Крученых к Марине К., письмо брата Алеши Казакова. В результате роман из жизни автора и «роман из жизни слов» [185] будут расположены не только параллельно друг другу, но – по принципу взаимопроникновения друг в друга, постоянного взаимосуществования и взаимодействия.

Особое внимание в книге «В честь времени» привлекает своеобразный текст-инструкция по написанию романов – «Даль стен». Это «условное название» дано и пишущемуся в тексте роману: ««ДАЛЬ СТЕН», или «СТЕН ДАЛЬ» – «Вот Вам расшифровка одного из имён нашего любимого Анри Бейля» [194]. Технология «совместного писания романа» третьего вида («...и этот третий вид пока никому не известен» [193]), изложенная в одиннадцати письмах к Наташе, в какой-то степени демонстрирует технологию собственно казаковского письма, обнажая механизм создания практически всех его прозаических текстов: «Лучше взяться за роман без сюжета, но еще лучше – с сюжетом. Он прост: гостиная, с милой гостеприимной хозяйкой, с целой группой гостей: пусть некоторые из них будут игроками (в карты, например). Это даст нам возможность время от времени оставлять их, а после вдруг застигать врасплох. К тому же, шорох карт, как никакой другой звук, даёт ощутить беззвучность времени (тут Вы должны положиться на мой некоторый опыт).

Переходя от одного гостя к другому, мы сможем описать это путешествие, делая упор снова на воздухе, который так по-разному окутывает каждого из них.

Хозяйка и еще одно лицо женского пола (гостья) необходимы для завязывания разговоров, и тут, Наташа, нам понадобятся и Ваш опыт, и Ваши способности <...>.

Пусть один из игроков будет особенно молчалив; мы сможем написать, что один из игроков был особенно молчалив... и т.д. Видите, как это делается» [193-194].

Выстраивая сюжетные ходы, содержание глав и отдельные диалоги «рвущегося наружу и внутрь» [206] романа, Казаков тут же приоткрывает читателю правила метатекстуальной игры, раздвигающей границы литературы за счет введения в сферу эстетического описание самого литературного процесса. «Метатекстовый пласт» становится здесь даже более самостоятельным компонентом произведения, наделенным особыми функциями и наполненным специфическим содержанием.

Метатекстуальный прием представления действующих лиц, открыто проявляющий игровой характер моделируемой автором действительности, появится и в «Бакаторе», «самом коротком в мире романе»²⁴: «Я хочу написать самый короткий в мире роман. Вот, он уже начался, успешно подходит к концу. Осталось только дать краткие характеристики. Хозяйка была прекрасна – большей краткости по отношению к ней я не могу допустить. Гость /игрок/ был бледен, а игрок /гость/ – и того бледнее. Гостья думала: «Как он странно молчит!». Её темные волосы медленно повторяли изгиб этого странного потока мгновений. Она задумалась несколько, и остальным невольно приходилось

²⁴ Замечу, что замысел романа «Воспоминания о черном цвете», «всего на одну страницу», появится в прозаической миниатюре «Набросок», вошедшей в книгу «Надземелье»: «Я написал бы его так быстро, что никто бы не поверил, что можно сочинить роман за две-три минуты.

- Ну, почему же, за две-три минуты можно сочинить два-три романа.
- За одну только минуту можно сочинить целый век» (Казаков В. Неизданные произведения. С. 380-381).

быть остальными. Медленно повторяли изгиб этого странного потока мгновений. Надо же, самый короткий в мире! и самый густой!» [7-8].

Примечательно, что перечисленные в романе герои выполняют функцию статичных призраков из иного, иллюзорно-романного мира не только почти во всех текстах книги «Жизнь прозы», но и практически во всех названных выше романах, а также в драматических опытах Казакова. В частности, об этом пишет Е.Г. Красильникова: «...вечны, неизменны персонажи-фантомы, плавно и бездумно, безвольно, словно во сне, скользящие по зыбкой поверхности «не-существования», грезящие наяву, тщетно пытающиеся выразить в своих странных диалогах невыразимое, разбивающиеся о лед отчуждения, далекие друг от друга и от самих себя, уходящие в равнодушное «ничто» в финале <...>»²⁵.

В качестве переходного текста – от романа «Ошибка живых» к книге «В честь времени» – может быть рассмотрена книга-роман «От головы до звёзд». Здесь и «Предисловие автора», первые строки которого почти дословно повторяются в предисловии к роману «В честь времени»: «В этой книге собраны роман и комментарии к нему»²⁶; и авторские заметки о литературе и живописи начала XX века, выписки из прочитанных

²⁵ Красильникова Е.Г. Современная авангардная драма (М. Павлова, В. Казаков). Пенза, 1999. С. 46.

²⁶ Здесь и в дальнейшем тексты из книги «От головы до звезд» цитируются с указанием страниц в квадратных скобках по изданию: Казаков В. От головы до звезд: роман. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.

книг отцов церкви (например, св. Исаака Сириянина [38], св. Варсонофия Великого [118]), воспоминания о встречах с Н., письма и дарственные надписи Алексея Крученых Марине К. [59-60, 75], а также письма брату Алёше Казакову и фрагменты дневниковых записей, вторгающихся в собственно художественное повествование. Например, «Пишу 6-го августа. Предстоящее свидание с Н. <...>» [18] – дневниковая записка, посвященная эгофутуристу Ивану Игнатьеву, маркирована не только стилистически, но и визуально выделена, как это происходит практически во всех случаях, с двух сторон пробелами. Или: «18 сентября. Прогулка по Москве с Петером Урбаном²⁷. На Мясницкой улице мы вошли во двор дома, в котором жил когда-то А.Е. Кручёных» [107], «У о. Кирилла. Я приложился к кусочку камня – осколку той глыбы, на которой тысячу ночей простоял на коленях св. Серафим Саровский – молясь» [112]. Здесь же характерная для романов Казакова вставка – «образец прозы Алёши Казакова» – письмо «А.К.» брату «Володе» [82-83].

Иногда это прямое «перетекание» художественного повествования в документальное: «А он, казалось, ничего не видел и не слышал, а только молчал. На его губах играла странная, ни к чему не прикасавшаяся тишина. Он этого и не знал, давая каждому мгновению повод задержаться несколько дольше возле невозможного изгиба его ушной раковины.

²⁷ Петер Урбан – переводчик книг В. Казакова «Мои встречи с Владимиром Казаковым» и «Ошибка живых» на немецкий язык, переводчик и издатель двухтомника В. Хлебникова.

Но тут нужно сказать несколько слов об Алеше Казакове, моем брате, художнике. Вот что он написал сам <...>» [34]. Далее следует заключенная в кавычки «Биография А. Казакова», после чего – продолжение романа: «Одна из женщин /кажется, это была гостья/ заметила, почувствовала это своим металлическим женским углом и улыбнулась.

Сумрак, огибая его ушную раковину, подступал к стенам, словно безмолвная рука Гонория. Ни одной минуты не сорвалось с его неподвижных губ» [35].

На фоне предельной расплывчатости и «неузнаваемости» персонажей, абсолютно лишенных описательной конкретики (так происходит во всех названных романах), образ «светловолосого брата», художника Алеши Казакова²⁸ – один из самых реальных. Он «оживает» в абсурдистски организованной, во многом мистифицированной биографии, письмах («образцах прозы»), а также в построенных по принципу случайных ассоциаций диалогах (или полилогах) обобщенных людей-отражений: «Хозяйка подошла, и какой-то

²⁸ Из комментария к стихотворению «Алеше Казакову»: «Алеша Казаков является братом Владимира Казакова. В момент создания стихотворения он был еще живописцем, но потом он бросил живопись и ушел в монастырь. Его, в большей части, абстрактные произведения свидетельствуют о необыкновенном таланте. Многие из его картин находятся в Западной Германии, у писателя Генриха Бёля, который, будучи в Москве, встретился с Владимиром Казаковым. До сих пор его картины еще ни разу не были показаны на выставке» (Моллер Б. Загадочный мир Владимира Казакова // Казаков В. Случайный воин. Стихотворения 1961-1976. Поэмы. Драммы. Очерк «Зудесник». München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978. С. 10).

миг приблизился вместе с нею. К самым окнам, к самым потокам ливня.

– Есть уличные фонари: они тем уличнее, чем ночь позднее.

– Осторожнее! в темноте не улыбнитесь.

– Бессонница – это профессия игроков.

– Чей это голос – мой или еще ничей?

– При выигрышах бледнеет, а при проигрышах просто отворачивается от зеркал.

– У Николая Ивановича Вологодова я видел лучшую работу Наталии Гончаровой – «Лучистское море».

– Ах, какое небо, взгляните! Словно кровь опережает свой цвет.

И вдруг несколько слов об Алёше Казакове, моем светловолосом брате <выделено мною – С.К.>:

– Странно, после его акварелей мои мысли становятся цветными на несколько дней. Вот, например, бесцветная мысль: оповещать о своём приближении мерным топотом дней.

– Далеким грозным мерцанием.

– Не знаете, пройдет два-три века, или уже прошло?

– Судя по движениям толп, эти века неподвижны.

– Сколько ему лет – неизвестно. Известно только, что он родился 18 годов тому назад.

– Это весьма похоже на художников.

– «Тосковало в призраке время» – вот его однострочное стихотворение» [65-66].

В качестве своеобразной метатекстуальной отсылки, перекодирующей текст, действуют в романе, в

отдельных случаях, авторские описания самого процесса письма: «Вот как лучше всего делать прозу: сразу. Например: Наполеон провёл ночь в Бауцене. <...>» [135]. В других – характерные также и для всех выше-названных текстов многочисленные указания на время написания того или иного фрагмента: «17 августа /1972 года/ похрустывает на пальцах. «Дайте же смыть кровь!» – упрямо сверкает дверная ручка» [41]; «18 августа, через три часа придет Н. Сейчас 16 часов 5 минут или что-то в другом и не этом роде. Отяжеление шёлка, которое теперь практикуется в самых широких размерах, первоначально имело целью покрыть убыль весьма ценного шёлкового вещества, неизбежную при отварке и выхаживании шёлка» [43-44]; «5 сентября 72 года. Москва. Первая Мещанская, фурункул, горло, сведенное окружностью поцелуя. <...>. Это было не 5-го, а другого сентября» [73].

В результате, можно говорить об образовании особого метасюжета, различными способами обрамляющего первичное повествование, смысловым ядром которого становится творческий процесс как проживание жизни самим нарратором-писателем – от момента замысла произведения и до его завершения.

Роман «От головы до звёзд» включает и некоторые поэтические тексты Казакова, которые, в отличие от ряда стихотворных текстов «Ошибки живых», произносимых героями романа и как бы им принадлежащих, приобретают некую самостоятельность и обособленность. Среди них: «прочти, увидишь глаз повторный, синее...» [58-59], «так свечи темноту узнали по безлю-

дью...» [67], «Алеше Казакову («осень...»)» [118-119]. Впоследствии все они будут опубликованы в поэтических сборниках Казакова. (Замечу, что издание в 1978 году поэтического сборника «Случайный воин» предшествует публикации книг «Жизнь прозы» и «От головы до звезд», осуществленной лишь в 1982 году).

В романе «Ошибка живых» стихотворные тексты маркированы как принадлежащие Поэту, так называемому «пишущему персонажу». В данном случае «графоманство» персонажей (А.К. Жолковский²⁹), кстати, обыгрываемое в романе с помощью каламбура³⁰, выполняет функцию пародийного приема, снижающего пафос ситуации, как происходит, например, в сцене назревающего скандала: «Тут неожиданно раздался беспорядочный стук в дверь, и вскоре вся пермяковская компания ввалилась в гостиную. Все были пьяны, веселы и настроены угрожающе. <...> Поэт много выпил и чувствовал вдохновение. Он стал читать, размахивая животом:

Графиня голая стояла,
Пред нею целый мир лежал.
Она хотела прикрыться углом одеяла,
Но я был там, и я не дал...

²⁹ Жолковский А.К. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука – Восточная литература, 1994. С. 54-68.

³⁰

«ПОЭТ

А где-то графиня
Забыла в зеркале себя...

ДАМА

В ваших стихах всегда присутствуют графы или графини. Это очень мило. В этом смысле вы – графоман» [31-32].

Екатерина Васильевна посмотрела на него с достоинством и он осекся» [27-28].

Или в разговоре о Наполеоне:

«ЛЕВИЦКИЙ

Мне всегда резали слух эти выражения, вроде: великий полководец, великий политик и проч., когда их употребляли по отношению к Наполеону. Великим призраком – вот кем, по-моему, он был и остается по сию пору. Вы понимаете мою мысль?

ПОЭТ

Но служба королю,
Она – отравленный напиток.
Все ждешь, когда помрешь
Своею смертью иль от пыток...» [47].

Чуть раньше пародийно обыгрывающие наполеоновскую тему стихи произнесет и сам Левицкий в ответ на реплику Дамы:

«ДАМА

Наполеон? О, прекрасно! Я так люблю в нем его победы, эти волосы, падающие на лоб, и... что еще? Хотите знать? – все остальное.

ЛЕВИЦКИЙ *(задумчиво)*

Действительно в нем было что-то женское. Эти падающие на плечи волосы, это стремление к победе, к славе, бесстрашие.

С одиноким лицом он был.
Свистели пули, задевая.
И женские шаги кобыл
Хранила мрачность боевая...» [42].

Снижая пафосные высказывания героев романа, стихотворный текст служит своеобразным противовесом клишированным массовым сознанием «идеологическим» установкам, сложившимся, в том числе, и по отношению к претексту – роману Достоевского «Идиот».

Примечательно, что в ряде случаев Поэт выступает в качестве своеобразного двойника автора, «внутренняя речь» которого как бы стремится стать «внешней» в своем формальном выражении. Так, читаемое Поэтом стихотворение «был бал графини и маркизы...» написано в 1969 году и спустя почти 10 лет опубликовано в книге «Случайный воин»³¹ (изменения, произведенные в тексте, включенном в художественное пространство романа, коснулись лишь знаков препинания и заглавных букв – в стихотворении Казакова они отсутствуют): «Гостей становилось все больше. Стиснутая со всех сторон темнота почти касалась их глаз.

ПОЭТ

Был бал. Графини и маркизы
В свои блистали веера,
И я стоял, бросая вызов
Сегодня, завтра и вчера.
Ко мне подходит герцогиня
И, древним родом шелестя
И взглядом рыцарским окинув
Шпаго-надменного меня,

³¹ Казаков В. Случайный воин. Стихотворения 1961-1976. Поэмы. Драммы. Очерк «Зудесник». München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978. С. 89.

Сказала: вот не ожидала,
Месье, от вас такого вас!
Со всех сторон слепого зала
На нас смотрели сотни глаз.
А я, час от часу бледнее,
А я, час от часу сильнее,
Смеялся мысленно над нею
В то время как смеялся с ней...» [124-125].

В другом эпизоде Поэт сочиняет, а, по сути, «цитирует» лишь одну, вторую, строфу стихотворения поэта В. Казакова «Набережная 4» (1968):

я вас люблю я вас поверьте
моей любви тяжёл чугун
но она молчит перчатку вертит
глядит с печалью... я не лгу!

я не не не не не не не не не!
я не не не не не не не не!
а по воде скрежещут тени,
и мы, недвижимые, над ней

хотите каменно останусь
накрытый тяжкою спиной...
она молчит склонясь над сталью
реки изогнуто-стальной³²

В романе процитированная строфа, оставаясь пародийной по своей природе, все же меняет интертекстуально заданную в тексте Казакова кодировку, лишаясь как пушкинского, так и ахматовского подтекста, но приобретая подтекст хармсовский:

³² Казаков В. Случайный воин. С. 73.

«1-ЫЙ ГОСТЬ

Кто это? Вы не знаете?

2-Й ГОСТЬ

Кто это? Я не знаю.

3-Й ГОСТЬ

Кто это? Вы не знаете?

4-Й ГОСТЬ

Кто это? Я не знаю...

ПОЭТ

Я не не не не не не не не!

Я не не не не не не не не!

А по воде скрежещут тени,

И мы, недвижимые, над ней...» [113].

Происходит своеобразное «раздвоение» как авторства, так и самого текста, функционирующего в разных контекстах, но при этом имплицитно демонстрирующего свою металитературную природу. Герой-Поэт оказывается очень похожим на его реального автора, открыто действующего в рамках литературного примитивизма, осознанной стратегией которого становится нарушение и разрушение устойчивых структур и норм при помощи открыто выраженного смехового, ироничного, в том числе и по отношению к себе, начала.

В других эпизодах романа упоминаемые или цитируемые героями поэтические строки служат той содержательной скрепой, которая не дает рассыпаться и исчезнуть призрачному миру знаков-двойников. Так, в качестве «текста в тексте», читаемого героем, носящим фамилию Львов, в романе появляется нача-

ло впервые опубликованного лишь в 1980 году произведения «проклятого поэта»³³ Александра Ривина «Казнь Хлебникова» (1940)³⁴: «Львов ровным голосом начал читать «Казнь Хлебникова» А. Ривина (посвященную Н.И.В.):

Пророк! Со скатерти суконной
режь звездный драп тем поперек,
как математики учебник,
как тригонометр Попперек,
как тот историограф Виппер,
что взял и прахи чисел выпер,
суставом истин пренебрег...» [72].

Или: «ОСТРОГСКИЙ

Это море может.
Эту милость может
Море оказать...

ЛЕВИЦКИЙ

Острогский всегда бормочет какие-нибудь строки из Хлебникова. Несколько дней – эти, потом еще несколько дней – другие и т.д. Его жизнеописание можно будет со временем составить из полного собрания сочинений Велимира.

ЭВЕЛИНА (*Острогскому*)

Прекрасно! Я хочу слышать еще и Крученых!

ОСТРОГСКИЙ

Вы – чуткость дегустатора

³³ Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны. Т. 1. Сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев. Изд. 2-е. 2006. С. 38.

³⁴ Ривин А. Казнь Хлебникова // Современник. 1980. № 45-46.

Густейших строк...

ЭВЕЛИНА

Я?

ОСТРОГСКИЙ

Нет.

Врагам –

всегда свирепый Вологдов...

МЕЛИК-МЕЛКУМОВ

...лихой дударь Филонова...

ЛЬВОВ

...могутный чернобровец...

КУКЛИН

Выпьем за все!...» [79-80].

Рассыпанные в диалоге, казалось бы, алогичные и не связанные между собой фразы: «Вы – чуткость дегустатора / Густейших строк...», «Врагам – / всегда свирепый Вологдов...», «...лихой дударь Филонова...», «...могутный чернобровец...» – своеобразный центон, составленный из хранящихся в то время лишь в машинописном варианте строк стихотворения А. Крученых «Н.И. Харджиеву» (сентябрь 1943 г.):

Вещим гласом Баяна

вечернее радио пьяно.

Николай Иванович,

могутный чернобровец³⁵,

могучие плеча.

Вы нам открыли

в рисунках и фото

³⁵ Здесь и далее выделено мною – С.К.

восемь портретов
Хлебникова Велимира,
тысячи строк могучан.

Сквозь остов времени,
издалека,
по волнам радио
грохочет голос Пумы
в блескучие века.

Сердца – созвучьями,
пряною-свирелью связаны –
лихой дударь Филонова
и друг Ахматовой
Вы — чуткость дегустатора
густейших строк.

Врагам –
всегда свирепый Харджиев,
за слово урское,
за предземшаров,
за бюджетлянство ратуя,
кипеньем харзисто
двустильное
перо остро.

Вы — речи злой Суворов.
В словосхватке,
ссорах залихватских
неудержимы ваша верть и прыть.

А в комнатах кривоколенных
на черноземах-грядках
мы по-братски,
Николай Иванович,

Вам поможем
весельчански жить³⁶.

Замечу тут же, что одно из кручёныховских слов-неологизмов – «кривоколенных», обыгрывающих название Кривоколенного переулка, – будет использовано в качестве своеобразного толчка к созданию собственно казаковского неологизма в стихотворении «стою ржавея от любви...»³⁷. Здесь об этих «странных стихах» вспоминает в своем дневнике Мария:

«23 сентября

Странные стихи попались мне на глаза сегодня.

Стою, ржавея от любви,
На этой на железной крыше.
Я кровельщик, я столько вбил
В нее тоски хрипяще-ржаво-рыжей!

За мной стоит моя спина
С лицом израненным ветрами
И машет рукавами она,
Как в водосточно-железно-колени-
вывихнутой драме» [81].

Все вышесказанное позволяет выявить своеобразную сверхзадачу авторской стратегии. Обнажая прием, делая его метатекстуально открытым, автор

³⁶ Крученых А. Н.И. Харджиеву // Алексей Крученых. Стихи из машинописного собрания 1943 г. «Московские встречи» (публ. и предисл. Е. Арензона) // Футуризм АРТ. Литературно-художественный журнал. 2002. № 4 // [Электронный ресурс] http://futurum-art.ru/archiv/4_2002/kruch.htm

³⁷ Казаков В. Случайный воин. С. 72. В стихотворении, вошедшем в сборник, не только отсутствуют заглавные буквы и знаки препинания, но и несколько изменяется написание предпоследнего слова: «водосточно-железно-колени-вывихнутой».

«обнажает» и, в результате, подвергает сомнению жизненность той призрачной, условной реальности, холодность и зазеркальность которой им особо акцентирована (не случайно, мотив зеркала, так же, как и мотив часов и окон является в творчестве Казакова сквозным). Этому отстраненному миру противостоит реальность подлинная, существующая в рамках, если воспользоваться термином М.Н. Липовецкого, собственно «творческого хронотопа»³⁸ – именно он дает жизнь призрачным литературным сюжетам, точнее, авторски заданной системе их инвариантов. Думается, что именно эту функцию призваны выполнять и предпосланные практически ко всем книгам Казакова эпитафии и посвящения. Роман «Ошибка живых» посвящен «Памяти Петра Бромбергского» с эпитафией из «Войны в мышеловке» Велимира Хлебникова:

 Был шар земной
 Прекрасно схвачен лапой
 Сумасшедшего [7];

«Жизнь прозы» «Посвящаю моим дорогим друзьям – Кате и Феликсу Ингольд-Ракуза – швейцарцам» (им же посвящен «Бауцен» из книги «От головы до звёзд»³⁹). Строки Алексея Крученых предпосланы в качестве эпитафии к книгам «Незаживающий рай»:

 О, умишко двух слов
 Сказанных на 147-м пункте

³⁸ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография. Екатеринбург, 1997. С. 49.

³⁹ Письмо «Феликса и Кати Ингольд-Ракуза, из Цюриха» с просьбой посвятить им «Бауцен» («...это была бы большая радость /и честь!/ для нас обоих» [188]) включено в «Табано», одно из произведений книги «Жизнь прозы».

МЕЛЬХИОРА МИРА⁴⁰

и «Продолжение воздуха»:

Я только слышу остро
Из дюрки лезут
Слова мои⁴¹.



⁴⁰ Казаков В. Незаживающий рай // Казаков В. Неизданные произведения. С. 9.

⁴¹ Казаков В. Продолжение воздуха // Казаков В. Неизданные произведения. С. 91.

Механизмы трансформации литературного сюжета в романе Владимира Казакова «Ошибка живых»: к вопросу об интертекстуальности

Задавая ключевые для прозы Казакова в целом принципы поэтики, роман «Ошибка живых» достаточно определенно укладывается в рамки постмодернистского дискурса, демонстрируя утверждение нелинейной, «текучей» модели художественного мышления. Во многом эта «текучесть» обусловлена игрой интертекстуальными кодами, которые дают возможность «рассеивания» нарративов и вообще любых «твердых» смыслов. Выявление интертекстуальных связей романа, присутствующих в более или менее узнаваемых формах не только (и не столько) на уровне непосредственно цитируемого текстового фрагмента, но главным образом функционально-стилистического кода, репрезентирующего стоящий за ним образ мышления либо традицию, и станет главной задачей этой главы.

«Анаграмматически» (Р. Лахман¹) вписанный в структуру текста роман Ф.М. Достоевского «Идиот» составляет первый, наиболее очевидный интертекстуальный пласт «Ошибки живых». Выстраиваемая ав-

¹ Lachmann R. Spaltung und Verdoppelung: Anagrammatisches in Vladimir Kazakovs "Fehler der Lebenden" // Lachmann R. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main. 1990. S. 489-508.

тором концептуалистская, т.е. демифологизирующая игра «...с наиболее известными, «хрестоматийными» сценами из романа...» подробно рассмотрена в блестящей монографии Е.Г. Красильниковой «Постмодернистские романы Владимира Казакова»²: «Если у Достоевского все – сюжет, конфликт, композиция – направлено на выражение мифологического сознания, то в «Ошибке живых» наблюдается характерный для деконструкции процесс: миф реконструируется (в произведении присутствует множество мифологических образов), но одновременно «демонтируется» (мифообразы не создают единой системы, имеющей сверхзадачей гармонизацию бытия). <...> Идет игра «следов» – знаков, утративших связь с означаемым, со своим происхождением, показывающих уже «отсутствие наличия». Сходство с определенными моментами мифа лишь внешнее, симулятивное, открывающее за собой Пустоту как образ не-бытия, Бытия вне человеческого сознания»³.

Сопоставляя два текста, Е.Г. Красильникова совершенно справедливо объясняет обусловленность общего строения «Ошибки живых» как «структуры без структуры»⁴ особенностями композиции романа «Идиот». Прежде всего, это касается внешней беспорядочности, многостильности (стилевой многоголосицы), смешения серьезного и смешного, высокого и низкого как элементов, характерных для поэтики Достоевского. Рассматривая целый ряд примеров, де-

² Красильникова Е.Г. Постмодернистские романы Владимира Казакова. М.: Прометей, 2001. С. 33.

³ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 39.

⁴ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 36.

монстрирующих действие приемов гиперболизации и пародирования композиционных особенностей романа Достоевского, исследовательница приходит к выводу о том, что «автор «Ошибки живых» представляет текст-ризому, следствием чего становятся эклектизм и устранение некоторого вида художественного письма как центра. Строение ризомы предполагает отказ от мотивировок, поэтому «переходы» от одного стиля к другому осуществляются беспричинно. Между отдельными фрагментами паузы, пустоты, зоны исчезнувшего письма, что в повествовании выглядит постоянными обрывами, отсутствием какой-либо последовательности «событий», «перескакиванием» от одной сцены к другой, то есть внешней бесструктурностью и незавершенностью, недосказанностью как важнейшим принципом в подходе к осмыслению жизни»⁵.

Детально выявляя сложную взаимосвязь сюжетных переключек романов, а также их взаимодействие на уровне «опорных» слов, повторяемости персонажей, исследовательница замечает, что «Ошибка живых» «...на самом деле отражает прежде всего «логику» существования мира призрачных отражений, мира поверхности»⁶. «Текст «Ошибки живых», опираясь на образы, мотивы, приемы Ф. Достоевского, создает новый дискурс, соответствующий новой философии, которая рассматривает события поверхности, а не метафизические сущности»⁷.

⁵ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 51-52.

⁶ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 54.

⁷ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 71.

Подобная ситуация, отмечает Е.Г. Красильникова, вообще характерна для постструктурализма, предлагающего «...картину мира, где нет ничего наличного, доступного для познания. След, предшествующий всякой мысли, исключает самотождественное и самодостаточное. Ризоматическое сочетание фрагментов мира в процессе его восприятия, различания с его пространственно-временным характером, дает симулякр Бытия. Знак указывает не на сущность, он говорит о невозможности наличия *cogito* своему сознанию, субъективности, заявляет о бессмысленности попыток представить реальность, независимую от человеческого сознания. Здесь перечеркивается не только первичность означающего, но сам принцип первичности <...>»⁸.

При этом автор работы обращает особое внимание на тот «порядок общности»⁹, который позволил роману Достоевского выступить в качестве объекта деконструкции. «Отказ от непрерывного исторического и биографического времени, от временной ограниченности, сосредоточение действия «на пороге» или «на площади», «перескакивание» через «элементарное эмпирическое правдоподобие или поверхностную рассудочную логику» <...> становятся для Казакова важнейшими моментами, на которые он опирается при создании своей концепции времени и пространства»¹⁰.

Исследовательница указывает на существование в тексте Достоевского целого ряда примет вы-

⁸ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 87.

⁹ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 89.

¹⁰ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 90.

страиваемого Казаковым призрачного мира *différance* (иллюзорного мира «различающе-откладывающего существования»¹¹): ведущее состояние – «между», сумерки, туман; бледность и молчаливость героев; появление героев-гостей-голосов; ночь, чай, безумие как настойчиво повторяемые мотивы. При этом, «мир, такой гармоничный для героя Ф. Достоевского, беспокоит персонажей Казакова, является постоянной темой их разговоров, врывается в их существование, наносит хлещущие удары, рая, окрашивая их белоснежные платки и стены домов в красный цвет. Он нередко проникает к ним в виде чего-то загадочного, не постигаемого умом и потому несущего угрозу. Он выводит из иллюзорного равновесия, желания выдумать гармонию и открывает путь к таинственным силам, которые управляют всем живущим, увлекает в смерть, где становится доступной сила «чистого времени»¹². В романе Казакова «*différance* – пространство-становящееся-временным и время-становящееся-пространственным – задает систему координат «анти-мира», отсутствующего Бытия»¹³. «В результате деконструкции, – пишет Е.Г. Красильникова, – происходит не разрушение метафизики, а ее «закрытие», не отказ от художественного языка, а «возврат к Книге», по словам Ж. Деррида, – возврат, который оказывается «ее забвением», скольжением «между Богом и Богом, Книгой и Книгой, в нейтральном пространстве следования, в подвесе промежутка» <...>»¹⁴.

¹¹ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 100.

¹² Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 80-81.

¹³ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 136.

¹⁴ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 174.

Между тем, следует заметить, что, выстраивая текст романа как «подвижную систему плюральных интертекстуальных проекций смысла» (М.А. Можейко), Казаков создает многомерное пространство, ориентированное не только на выступающие в качестве открыто пародируемых претекстов романы Ф.М. Достоевского «Идиот» и «Преступление и наказание», но и на подразумеваемые драматические опыты В. Хлебникова и А. Блока. Отдельные, настойчиво повторяющиеся в романе мотивы и образы аллюзийно восходят к гоголевской и хармсовской прозе, другие могут быть прочитаны в проекции на футуристическую стратегию В. Маяковского.

Прежде всего, интертекстуальные проекции обуславливают выстраивание системы персонажей, функционирующих в романе Казакова в качестве трагестивированных двойников, «мерцающих», «поливалентных персонажей-симулякров» (И.С. Скоропанова), где в одном «просвечивают» многие: Иван Пермяков – Парфен Рогожин; Владимир Иванович Истленьев – Лев Николаевич Мышкин; Куклин – Лебедев; Эвелина Владимировна Алабова (ДАМА) – Настасья Филипповна Барашкова; девочка-калека Мадлон – Мари; Екатерина Васильевна Витковская (ЕКАТ. ВАС.) – генеральша Лизавета Прокофьевна Епанчина; Анна, Ольга, Мария – дочери генерала Епанчина Александра, Аделаида, Аглая; Александр Григорьевич Левицкий – Гаврила Ардалионович Иволгин; «ватага пьяных друзей» Пермякова – «шумная ватага» Рогожина; шулер и философ Алхимов – генерал Иволгин. При этом, внешне выдавая своего героя за «двойника», пи-

сатель тут же подвергает это двойничество своеобразной проверке, «рассеивая» любые «твердые смыслы».

Персонажи «Ошибки живых» – призраки, тени распадающегося, слящегося мира, двойники отражений, обладающие бесконечным набором валентностей. Не случайно, конституирующим свойством человека в романе является его пограничность между миром реальным и ирреальным, миром живых и мертвых. Реализация этого свойства задается несколькими способами. Одним из них является система зеркальных перевертышей. Именно так, например, представлены в тексте Истленьев и Левицкий: «Не успел Истленьев открыть рот, чтобы начать молчать о Швейцарии, как новый гость появился в гостиной. Оба мужчины были тут же представлены друг другу хозяйкою. Левицкий – сама холодность и любезность, Истленьев – сама лоходность и белюзность»¹⁵ [22] – абсурдистски обыгранная буквенная перестановка внутри слов демонстрирует зеркально заданное двойничество героев.

Прием «буквенного» перевертыша будет использован Казаковым и в ряде других сцен романа: «– Не продолжайте, прошу вас! А то увидите фонари, дождь, увидите струи... (*в сторону*) иуртс» [137]; в шестнадцатой главе: «Темное утро сменилось кроmeshным днем. Темное. Емное. Мное. Ное. Ое. Ное. Мное. Емное. Темное» [166]).

«КУКЛИН

(*в сторону*) Бредит!... (*бредит*) В сторону!...» [157].

¹⁵ Здесь и далее текст романа «Ошибка живых» цитируется с указанием страниц в квадратных скобках по изданию: Казаков В. Ошибка живых. Избранные сочинения. Т. 1. М., 1995.

В качестве двоящегося (шире – расслаивающегося) образа выступает и Пермяков-Рогожин, почти буквально повторяющий слова генерала Иволгина и тут же зеркально их переворачивающий:

«ПЕРМЯКОВ

О, моя утраченная молодость! Где ты, свежий румянец? Где вы, смоляные кудри? Все это – в другом месте. А здесь осталась непоколебимая уверенность в том, что совершу нечто доселе неслыханное. Чтобы одна вечность, умирая, передавала об этом другой. Что это будет, роман или строчка стиха? – не знаю. Но будет!» [18].

Ср. у Достоевского: «Приятнее сидеть с бобами, чем на бобах, – пробормотал генерал, – этим... каламбуром я возбудил восторг... в офицерском обществе... сорок четвертого... тысяча... восемьсот... сорок четвертого года, да!.. Я не помню... О, не напоминай, не напоминай! «Где моя юность, где моя свежесть!» Как вскричал... кто это вскричал, Коля?

– Это у Гоголя, в «Мертвых душах», папаша, – ответил Коля и трусливо покосился на отца.

– Мертвые души! О да, мертвые! Когда похоронишь меня, напиши на могиле: «Здесь лежит мертвая душа!» <...>¹⁶ [418]. Мотив мертвой души, заданный в данном случае имплицитно, через передачу реплик генерала Иволгина Пермякову, в результате, распро-

¹⁶ Здесь и далее текст романа Ф.М. Достоевского «Идиот» цитируется с указанием страниц в квадратных скобках по изданию: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 тт. Т. 8. Л.: Наука, 1973.

страняется на весь изображаемый в романе сдвинутый мир безумцев и призраков.

Зеркальному двоению подвергнуты в «Ошибке живых» не только герои, но и отдельные сюжетные ходы романа-претекста. «Великолепнейшее и новое пети-жѐ» Фердыщенко – рассказать «...что-нибудь про себя вслух, но такое, что он сам, по искренней совести, считает самым дурным из всех своих дурных поступков в продолжение всей своей жизни <...>» [120], оборачивается в «Ошибке живых» «новым и великолепным петиже» Куклина: «Пусть каждый из нас расскажет свой самый *благородный поступок* <выделено мною – С.К.> за всю жизнь... А?...

Но никто не решился. Петиже было всеми отвергнуто» [60-61].

Любопытно выдающее интертекстуальную структуру текста (по сути, его раскодирующее) замечание Левицкого:

ЛЕВИЦКИЙ (*Куклину*)

Так вы хотели, чтобы каждый рассказал свой самый благородный поступок? Не больше и не меньше? Экая странная идея! Вы перешеголяли даже Фердыщенко из «Идиота» [62-63].

Замечу, что подобного рода перекодировка этой сюжетной ситуации, мыслимой в романе Достоевского как «своеобразная пародия на таинство покаяния...»¹⁷, уже была осуществлена в драме А. Блока «Песня

¹⁷ Касаткина Т.А. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: дополнения и комментарии // Достоевский: дополнения к комментарию / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 2005. С. 514.

Судьбы» (ее отражение еще появится в рассматриваемом нами тексте):

«ЧЕТВЕРТАЯ КАРТИНА

Огромная уборная Фаины освещена ярко и убрана роскошно и нелепо: загромождена мебелью, саженными венками и пестрыми букетами. В разных местах сидят ожидающие Фаину писатели, художники, музыканты и поэты. Зеркала удваивают их, подчеркивая их сходство друг с другом.

Писатель

Господа! В ожидании прекрасной хозяйки, предлагаю вам устроить устное *словопрение о качествах ее - явных и скрытых* <выделено мною – С.К.>!

Все (*хихикают, один мерзее другого*)

Охотно! Извольте! Вот прекрасно!» [131] ¹⁸.

Играя закрепленными в литературе ситуациями, цепочечно накладывающимися одна на другую, Казаков открыто обнажает их абсурдистский характер словами Левицкого: «Экая странная идея!». «Пети-жё» как одна из ключевых сцен романа «Идиот», в результате, превращается в «ничто», в пустоту зеркально перевернутого мира.

Еще одним способом погружения героев в существование «на грани» является организация системы настойчиво повторяющихся мотивов странности, призрачности, молчания (бессловесности), бледности и безумия:

¹⁸ Здесь и далее драмы А. Блока («Песня Судьбы», «Незнакомка») цитируются в квадратных скобках по изданию: Блок А. Собрание сочинений. В 8 тт. Т. 4. Театр. М., Л., 1961.

«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...» [34].

Или:

«ЕКАТ. ВАС.

Вы знаете, нынче я видела во сне Истленьева! Вот удивительно!... Да... Но, из нас кто-нибудь когда-нибудь видел ли его наяву?

/.../

ЛЕВИЦКИЙ

Я видел, но это будет очень не скоро» [90-91].

«Истленьев настолько невидим на фоне прозрачного воздуха, что хозяйка не решается представить его гостям» [98].

Призрачность Истленьева обыгрывается и его фамилией – тлен, истлевать, маркирующей его принадлежность к иному, inferнальному миру, а также постоянно сопровождающим его мотивом молчания, например: «Истленьев беззвучен до полного растворения в воздухе. Отсутствие Эвелины заставляет его грустить. Однажды я видел близко его лицо. Кто он –

больной призрак? Странно! Какие могут быть болезни у призраков? Разве что – тучность?...» [68], «Истленьев не сводит с нее своего молчания, бледный и прозрачный, как воздух» [76], «Истленьев становится неподвижнее своего молчания» [84] и так далее.

В отличие от «молчания», невнятного слова героя Достоевского, запинаящегося и недоговаривающего во всех ситуациях, касающихся сокровенных вопросов Бытия, «словно Мышкин боится словом оскорбить истину, святое»¹⁹, молчание Истленьева, прежде всего, – знак смерти, Пустоты, принципиальная характеристика «мира-на-границе». При этом, согласно наблюдениям Е.Г. Красильниковой, молчание в постмодернистском тексте – «...единственный способ сказать о «многообразии вещей и явлений в модусе их единственности, а значит Богоподобия» <...>, многоточия в тексте как невозможность дать образ Его, обращение к Пустоте необозначенного мира становятся попытками художников выйти к другой, парадоксальной логике богопознания, не принимающей ни одного из установившихся представлений о вере. Схватить миг, соприкоснувшись с Вечностью, погрузиться в хаос, посетить страну мертвых, отойдя от человеческого, – это опасный путь к неорганической жизни вещей, к силам, населяющим мир, к бесконечности космоса. «Не-мыслящая мысль» <...> приоткрывает нам то, что нельзя определить и обозначить»²⁰.

Призрачны и молчаливы и другие герои «Ошибки живых». «Бледен, как смерть, и так же неподвижен...»

¹⁹ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 69.

²⁰ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 87-88.

[78] гоняющийся за призраками Пермяков – «сам призрак, игрушка окон» [31], призрачен и странным образом исчезающий Куклин. См., например, запись «Из дневника Левицкого»: «24 сентября».

У Витковских. Вечер. Темнота выступила из стен. Нету ни Истленьева, ни Пермякова. Куклин за все время не проронил ни слова, ни взгляда. Будто эти седые виски и лиловый нос принадлежат не ему, а сумраку. Потом, когда зажгли лампу, оказалось, что он исчез» [90].

В виде призрака «с тонкими руками» [70] появляется в пространстве романа Соня, преследуемая невидимым Пермяковым-Раскольниковым (еще один интертекстуальный пласт и еще одна маска-двойник героя): «Соня появляется, но не в своей комнате, а на улице, под холодным небом. Невидимый, я следую за ней вдоль незнакомых домов. «Соня!» – слышит она. Голос – не мой. Она останавливается и смотрит. Вся залитая фонарем, призрачная, с тонкими руками – я вижу ее так отчетливо, что реальный мир в ужасе начинает пятиться от меня» [70].

Выстраиваемая таким образом парадигма, основанная на оппозиции живого/неживого, реального/призрачного, видимого/невидимого, определяет ключевые в художественном пространстве романа смысловые координаты зеркально двоящегося, расколото-го мира.

Функцию размывания и сдвига границ между пространством физическим и метафизическим, земным и inferнальным, действительным и мнимым

выполняет в романе и целая система безымянных персонажей-«статистов», «отражений»: Гости, Хозяйка, Окна, Голоса, Прохожие, Невеста, Жених, М, Н, Спутник, Женщина, А, В, Первый, Второй, Призраки, Г, Д. Как пишет Е.Г. Красильникова, «...молчание, неподвижность и движение к «пробуждению», к смерти как способу уйти из небытийственного являются судьбой всех обитателей сумрачного мира, перекликающихся в «сплошной темноте» голосами-без-личности <...>²¹». Все они помещены сначала в пространство «гостиной», затем – «погребка» и «улицы». Именно здесь они разыгрывают маленькие театрализованные представления, смоделированные автором не только по законам поэтики Достоевского, но по законам символистской драмы, шире – драмы абсурда²². Этому служит и характерная для всех романов Казакова открытость и подвижность жанровых границ, отчетливо проявляющаяся в контаминации собственно повествовательных элементов с конструктивными элементами драматического текста. В данном случае функцию своеобразного ключа-кода, сдвигающего как внешние, жанрово обусловленные, так и внутренние, смыс-

²¹ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 101.

²² «Если в основе символистского театра, стремившегося стать театром кукольных героев, заложен принцип синтеза, то театр абсурда, также обладавший кукольной природой, строится на принципе произвольного комбинирования, отсутствия логических связей, то есть на принципах расщепления синтеза, атомизации символистского всеединства» (Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетейя, 2005. С. 197).

ловые границы текста, выполняют не только романы Достоевского, но и символистские драмы А. Блока.

Речь идет, в частности, о драме Блока «Незнакомка», два эпиграфа которой также относятся к главной героине романа Достоевского Настасье Филипповне: «На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...» [72]. И второй:

«— А как вы узнали, что это я? Где вы меня видели прежде? Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела?

— Я вас тоже будто видел где-то?

— Где? — Где?

— Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне...» [72].

Как отмечает М. Безродный, «... второй эпиграф к драме представляет собой неточную, значительно сокращенную цитату из Достоевского²³ (в автографе и

²³ Приводя это место полностью, М. Безродный графически выделяет часть текста, вошедшую в эпиграф:

«— А как вы узнали, что это я? Где вы меня видели прежде? Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела? И позвольте вас спросить, почему вы давеча остолбенели на месте? Что во мне такого остолбняющего?

— Ну же, ну! — продолжал гримасничать Фердыщенко, — да ну же!

первых двух публикациях «Незнакомки» пропуск обозначен отточием)). Суть этого сокращения исследователь видит в том, что «в полной редакции взаимное узнавание героев мотивировано заочным, по рассказу и портрету, знанием Мышкина о Настасье Филипповне, а также психологическим эффектом *déjà vu* («...Я как будто его где-то видела»; «Я вас тоже будто видел где-то»). Вместе с тем причины взаимоузнавания могут лежать и вне сфер опыта и психологии героев романа. Реминисцентный символический подтекст образов Мышкина и Настасьи Филипповны (Христос и блудница, «рыцарь бедный» и Мадонна и т. п.) внушает, особенно воспринимающему реализм Достоевского как «фантастический», как «мистику в повсед-

О, господи, каких бы я вещей на такой вопрос насказал! Да ну же... Пентюх же ты, князь, после этого!

– Да и я бы насказал на вашем месте, – засмеялся князь Фердыщенко. – Давеча меня ваш портрет поразил очень, – продолжал он Настасье Филипповне, – потом я с Епанчинными про вас говорил... а рано утром, еще до въезда в Петербург, на железной дороге, рассказывал мне много про вас Парфен Рогожин... И в ту самую минуту, как я вам дверь отворил, я о вас тоже думал, а тут вдруг и вы. – А как же вы меня узнали, что это я?

– По портрету и...

– И еще?

– И еще потому, что такую вас именно и воображал... *Я вас тоже будто видел где-то.*

– *Где? Где?*

– *Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне...»* [89-90] (Безродный М. Поэтика эпиграфа: (Из комментария к драме Блока «Незнакомка») // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы. Ученые записки Тартуского государственного университета, 748; Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Тарту, 1987. С. 143).

невности», идея некоего предсуществования героев в иных семантических измерениях. Снимая рационалистические, «бытовые» мотивировки узнавания – рассказы о героине, ее портрет (последняя мотивировка, впрочем, отчасти сохраняется, выделяясь в самостоятельный эпиграф), автор «Незнакомки» резко усиливает иррациональные причинные связи, эксплицируя тем самым едва (а то и едва ли) намеченный у Достоевского мотив анамнесиса»²⁴.

Акцентированные эпиграфами мотивы узнавания, припоминания, встречи, «может быть, во сне», станут ключевыми и в романе Казакова, а его «Настасья Филипповна» – Эвелина Владимировна Алабова – будет, подобно блоковской Незнакомке, постоянно менять свой облик, превращаясь то в Даму, то в цирковую наездницу с вздрагивающим хлыстом в руках. Совпадет и место действия. У Блока в «Первом видении»: «Уличный кабачок. Подрагивает бело-матовый свет ацетиленового фонаря в смятом колпачке. <...> Несколько пьяных компаний» [73]; во «Втором видении»: «Тот же вечер. Конец улицы на краю города...» [82]; в «Третьем видении»: «Большая гостиная комната с белыми стенами, на которых ярко горят электрические лампы. Дверь в переднюю открыта. Тоненький звонок часто извещает о приходе гостей. На диванах, креслах и стульях уже сидят хозяева и гости...» [94].

В качестве своеобразного двойника блоковского Голубого («Он в голубом» уже появлялся в драме

²⁴ Безродный М. Указ. соч. С. 143-144.

Блока «Балаганчик») выступит в романе «Ошибка живых» человек в берете из голубой шерсти:

«ЖЕНЩИНА

Бог мой, еще один говорящий фонарь! И еще одно разочарование! Это не он. (к М) Скажите, вы случайно не видели здесь человека в берете из голубой шерсти?

М

Как же, видел, конечно, видел! Он быстро перешел в ту сторону... Над ним, действительно, голубела шерсть...» [109].

Ср. у Блока: «Голубого больше нет. Закрутился голубоватый снежный столб, и кажется, на этом месте и не было никого. Зато рядом с Незнакомкой проходящий господин приподнимает котелок.

Господин

Вы с кем-то беседу вели?
Но здесь не видать никого.
Прелестный ваш голос звучал
В пространстве пустом...

Незнакомка

Где он?

Господин

О, да, без сомнения, вы
Кого-то ждали сейчас!
Позвольте – нескромный вопрос...
Кто был ваш незримый друг?

Незнакомка

Он был красив. В голубом плаще.

Господин

О, романтика женской души!
И на улице видите вы
Мужчин в голубых плащах!
Но как же звали его?» [88].

Мотив встречи с незнакомкой Казаков будет обыгрывать на протяжении всего романа, вызывая в сознании читателя дополнительные культурные ассоциации:

«3-Й ГОЛОС

Да что там говорить! Я вот вчера преследовал одну незнакомку на улице. Она от меня, я – за ней. Спряталась за фонарный столб и дразнит меня. Я ее ищу. Нашел, только хотел схватить, а она уже за другим столбом. «Призрак, – думаю, – что ли?» А тут вдруг стемнело, зажглись фонари, улицы заполнились народом. Я стал терять ее из виду. Вдруг вижу: юркнула в подъезд какого-то дома. Вбегаю, слышу: шаги навверх. Бегу, сломя голову, и... попадаю в объятия. Обняла меня (такие руки!) и стиснула... А?» [30].

В четырнадцатой главе этот сюжет повторится в еще одной версии:

«– Я почувствовал чье-то прикосновение и обернулся. Никого не было. Тогда я не обернулся. И сразу же появилась незнакомая женщина. Она была так прекрасна, что ветер остановился на миг. Ее взгляд пронесся мимо меня, он был холоден, как луч звезды. Я сказал. Мой голос разбился на куски, осколок фразы впился или ранил ее нежный слух. Вдруг секунда тысячелетней давности мелькнула, древняя. А женщина или сказала, или подумала, но вслух. Она продолжала: «Я буду говорить на языке часов и объясняться

числениями». Тут я проснулся и увидел, что не спал. Невслыханная красота женщины, сверкая, могущественно струилась и в прошлое, и в будущее. Я обезумел. Я подошел к горящему фонарю и встал под ним. Булыжный ветер крался по мостовой. Она приблизилась... И вдруг ее волосы рассыпались, фонарный свет, как золотой хищник, бросился на ее плечи, и пустынная ночь огласилась безумным ревом полыхающего в полнеба зверя...

– Да, это удивительная история! Без начала и без конца, с одной только полыхающей серединой...» [138-139].

Соединенные в пространстве одного сюжета реминисцентные образы – незнакомка, призрак, фонарь – выявляют прямо реализованный здесь блоковский подтекст, указывающий не только на драму «Незнакомка», но и на драму «Песня Судьбы». Ср., например:

«Герман (ощупью ищет дорогу)

Никуда не пойду. Там дивно и тревожно. Я сбился с дороги. Здесь были где-то три березы? Ну, сердце, бледный фонарь! Указывай путь!

Он останавливается внезапно, дойдя до столба рассеянного света. Мерещится ли ему, только слабо мерцает, прислонясь у крутого откоса холма, еле зримый образ: очертания женщины, пышно убранной в тяжелые черные ткани; по ним разметаны серебряные звезды, – на плечах и на груди – чаше и мельче, внизу – крупнее; на длинном шлейфе лежит большая ал-

мазная звезда. Лица не видно, только смотрят вперед огромные печальные глаза. Ветер ли пролетел, или дрогнули руки, – фонарь Германа гаснет» [117].

Как реминисцентная по отношению к «Песне судьбы» эта система образов начинает работать не только благодаря образу прекрасной женщины-незнакомки, но и за счет появления в «Ошибке живых» сходного с блоковским («сердце, бледный фонарь») образа человека-фонаря:

«ПЕРМЯКОВ

Ночь... фонари не светили... я постоял, осветил немного.

ЛЕВИЦКИЙ

Прислонясь к темноте» [40].

В дальнейшем эта сцена будет описана в дневнике Марии:

«ЭВЕЛИНА

Ночь, я иду по улице, какой-то помешанный бормочет навстречу, что он – фонарь и должен светить. Я бросилась прочь...

МАРИЯ

А что же помешанный?

ЭВЕЛИНА

Светил, пошатываясь.

МАРИЯ

Какая странная история!... Вы так и шли с распущенными волосами?... Как это, верно, было прекрасно» [84-85].

Заданная в драме Блока сюжетная ситуация – Герман, увидевший в столбе рассеянного света «еле зримый» женский образ, – приобретает в романе характер зеркального отражения, меняющего точку зрения: Эвелина (Настасья Филипповна), убегает от встреченного ею человека-фонаря.

Говорить об актуальности блоковского подтекста в творчестве Казакова позволяет также наличие в книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым» эпиграфа из стихотворения А. Блока «Утомленный, я терял надежды...» (1902): «– Я сошла, – с тобой до утра буду, / На рассвете твой покину сон...», предпосланного к фрагменту-главке «Всю ночь Истленьева мучили кошмары...»²⁵. Мотив сна, размывающего грань между реальностью и ирреальностью, высоким и низким, заставляющего героев двоиться и множиться, станет центральным практически во всех романах и прозаических миниатюрах писателя.

С другой стороны, сама сюжетная ситуация, описывающая ночную, при свете фонарей, встречу с таинственной, манящей героя красавицей, как в случае с драматическими опытами Блока, так и в случае с Казаковым, несомненно, может быть возведена к повести Н.В. Гоголя «Невский проспект»: «Молодой человек во фраке и плаще робким и трепетным шагом прошел в ту сторону, где развевался вдали пестрый плащ, то откидывавшийся ярким блеском по мере приближения к свету фонаря, то мгновенно покрывавшийся тьмою по удалении от него. <...> Проходящие реже начали

²⁵ Kazakov V. *Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym: Proza. Sceny. Istoričeskie sceny* (1967-1969). Carl Hanser Verlag. München, 1972. С. 6.

мелькать, улица становилась тише; красавица оглянулась, и ему показалось, как будто легкая улыбка сверкнула на губах ее. Он весь задрожал и не верил своим глазам. Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки; нет это собственные мечты смеются над ним. Но дыхание занялось в его груди, все в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели, и все перед ним окинулось каким-то туманом. <...> Он даже не заметил, как вдруг возвысился перед ним четырехэтажный дом, все четыре ряда окон, светившиеся огнем, грянули на него разом, и перилы у подъезда, противопоставили ему железный толчок свой. Он видел, как незнакомка летела по лестнице, оглянулась, положила на губы палец и дала знак следовать за собой»²⁶.

Блоковские, а также гоголевские мотивы и образы, определяющие характер обманчивого, мнимого, расслаивающегося пространства, становятся в романе «Ошибка живых» доминантными как по отношению к сюжетным ситуациям, так и по отношению к мировосприятию в целом. Художественный мир прозы Казакова – это мир мертвых, не желающих подчиняться законам смерти и потому кружащихся в пространстве живых, даже если эти живые – лишь проекции тех или иных литературных персонажей.

В трагедийно заостренном контексте этот сюжет переосмыслен В. Маяковским в поэме «Человек» и, возможно, учтен Казаковым, постоянно играющим приемом характерного для футуристов сдвига. Образ обезумевшего, мечущегося по городским улицам

²⁶ Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н.В. Собрание сочинений. В 7 тт. Т. 3. Повести. М., 1984. С. 12-15.

героя Маяковского будет постоянно сквозить в пространстве казаковского текста, работающего на грани между символистским и футуристическим кодами:

Куда я,
зачем я?
Улицей сотой
мечусь
человечьим
разжужженным ульем.

Глаза пролетают оконные соты,
и тяжко,
и чуждо,
и мёрзко в июле им.

Витрины и окна тушит
город.

Устал и сник.

И только
туч выпотрашивает туши
кровавый закат-мясник.

Слоняюсь.
Мост феерический.
Влез.
И в страшном волнении взираю с него я.
Стоял, вспоминаю.
Был этот блеск.
И это

тогда
называлось Невою.

Здесь город был. —
Бесмысленный город,
выпутанный в дымы трубного леса.
В этом самом городе
скоро
ночи начнутся,
остекленелые,
белесые.

Июлю капут.
Обезночел загретый.
Избрелся в шепот чего-то сквозного.
То видится крест лазаретной кареты,
то слышится выстрел.
Умолкнет —
и снова.

Я знаю,
такому, как я,
накалиться
недолго,
конечно,
но все-таки дико,
когда не фонарные тыщи,
а лица.
Где было подобие этого тика?

И вижу, над домом
по риску откоса

лучами идешь,
собираешь их в копны.
Тянусь,
но туманом ушла из-под носа.
И снова стою
онемелый и вкопанный.
Гуляк полуночных толпа раскололась,
почти что чувствую запах кожи,
почти что дыханье,
почти что голос,
я думаю – призрак,
он взял, да и ожил.

Рванулась,
вышла из воздуха уз она.
Ей мало
– одна! –
раскинулась в шествие.
Ожившее сердце шарахнулось грузно.
Я снова земными мученьями узнаю.
Да здравствует
– снова! –
мое сумасшествие!

Фонари вот так же врезаны были
в середину улицы.
Дома похожи.
Вот так же,
из ниши,
головой кобыльей
вылеп²⁷.

²⁷ Маяковский В.В. Человек // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений. В 13 тт. Т. 1. 1912-1917. М., 1955. С. 267-269.

Именно в таком ракурсе и с таким эмоциональным накалом рассматриваемая сюжетная ситуация будет описана в дневнике Левицкого: *«16 сентября»*.

Не знаю, где и как я оказался. Ряды домов, ночь по обеим сторонам улицы. Фонари погасли или ушли. Не знаю, сколько времени я простоял под окнами Марии. Свет не горел. Несколько булыжных шагов назад и вперед по мостовой. Я хочу быть спиной ко всему, но я – ко всему лицом. Я закрываю глаза, ночь закрывает звезды, тишина закрывает все. Я отыскиваю незнакомую подворотню, я узнал ее по черным кирпичным сводам, по моей дрожи, по холоду и темноте. Кто это? Мария? Да, это не она. Такие же волосы, та же походка. Фонарь умер и стоит на ветру. Я прохожу под окнами. Одно открывается, голос Марии зовет. Я не слышу. Тогда оно зовет громче. Я останавливаюсь. Фонарь посинел. От звезд на дома струятся светлые крыши. От набережной подуло камнем. Я не один, нас двое: я и я. Голос Марии натывается в темноте. Я жив, как фонарь» [89-90].

Двоящиеся на грани призрачности образы героинь – она или не она (у Маяковского: «я думаю – призрак / он взял и ожил. / Рванулась, / вышла из воздуха уз она»; у Казакова: «Да, это не она»), а также образы накалившегося или ожившего человека-фонаря (у Маяковского: «Я знаю, / такому, как я, / накалиться / недолго...», ср. у Казакова: «Я жив, как фонарь») предлагают еще один взгляд на обыгрываемые в разных интертекстуально заданных плоскостях «мерцающие» микросюжеты. Именно они создают доминантное в художественном пространстве Казакова поле

эквивалентностей взаимоисключающих друг друга элементов: действительного и мнимого, земного и инфернального, нормы и ее нарушения.

Еще один интертекстуальный пласт романа – «трагическая буффонада» (О. Мандельштам²⁸) В. Хлебникова «Ошибка смерти» (1915). В. Казак уже писал о перекличке заглавий двух текстов («Название обосновано лишь намеком на драму В. Хлебникова...») ²⁹, замечая при этом, что «...сам Казаков такую связь отрицает...» ³⁰. Между тем, как показывает их сопоставление, «намеком» или отдельными мотивами их связь не ограничивается. Драма Хлебникова «вписана» в роман абсолютно на тех же правах, что и роман Достоевского «Идиот», иначе – выполняет как конструктивную, так и смыслообразующую функцию.

План вторжения «Ошибки смерти» в «Ошибка живых» слишком велик для того, чтобы оставаться лишь «намеком». Прежде всего, это касается сюжетной основы целого ряда фрагментов романа, действие которых, так же как и действие драмы Хлебникова, происходит в «погребке» (у Хлебникова – «харчевня веселых мертвецов-трупов с волынкой в зубах»). Ср.: «Безумная игра шла в погребке. Алхимов и Куклин, два скелета и огарок свечи – вот участники этой игры» [глава четвертая, 39].

²⁸ Мандельштам О. Буря и натиск // Мандельштам О. Сочинения: в 2 тт. Т. 2. Проза. Тула, 1994. С. 307.

²⁹ Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК «Культура», 1996. С. 172.

³⁰ Казак В. Формы иносказания в современной русской литературе // [Электронный ресурс] <http://nivat.free.fr/livres/onetwo/11.htm>

Необходимо напомнить, что «кабачок» служил местом действия и в «Первом видении» блоковской «Незнакомки», пародийно обыгранной Хлебниковым³¹ и, как уже было показано выше, по-новому интерпретированной Казаковым. Подобно мертвецам хлебниковской «Ошибки смерти» («Они молчат, они умерли, как огонь, брошенный на снег, и лица их белы, как пятно мела на стене. Да, это харчевня мертвых гуляк» [426]³²), посетители погребка «Ошибки живых» в своей неподвижности и безмолвии также сопричастны «иным мирам»: «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. Взгляды были неподвижны, уста – безмолвны, лишь изредка из чьей-либо груди вырывался стон, примешиваясь отчаянием к лиловому месиву» [135]. Или: «Люди, стиснутые в погребке, были неподвижны. Их неподвижность пугала стены. Их неподвижность передалась стенам» [155].

Кроме того, ключевая сюжетная ситуация «Ошибки Смерти» – тринадцатый посетитель, покупающий

³¹ В литературоведении уже неоднократно отмечался тот факт, что "Ошибка Смерти" — «...антисимволистская вещь, в ней пародируются драмы Блока "Балаганчик" и "Незнакомка" и трагедия Ф. Сологуба "Победа смерти" (1907). <...> Сюжетными линиями она связана с "Пиром во время чумы" Пушкина и с новеллой нем. романтика В. Гауфа "Фантазии в бременском кабачке" (1827)» // Григорьев В.П., Парнис А.Е. Примечания // Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 690.

³² Здесь и далее драма В. Хлебникова «Ошибка смерти» цитируется с указанием страниц в квадратных скобках по изданию: Хлебников В. Творения. М., 1987.

«в харчевне мертвецов глоток кубка смерти», – травестировано обыгрывается в сне Марии:

«МАРИЯ (*не слыша*)

Мне снился странный сон. Там – продавщица газированной воды. Перед нею – красные колбы с сиропом. Она наливает его в стаканы, он липкий, красный, словно... Колбы стеклянные, их легко разбить, один неосторожный жест и... осколки, лицо, руки... А сон все снится: зеленая лошадь, как на картине Ларионова, и, неизвестно откуда взявшийся жених – весь в черном, с тросточкой, смертельно бледный, как гость живых. Он протягивает руку к стакану...» [150].

Ср. в «Ошибке Смерти»: Барышня Смерть «(*Берет соломинку и пьет вишневый сок из стеклянного стакана.*)

12 гостей делают то же. Длинный стол, крытый белым. В стаканах красное, темное» [425]. И далее:

«*Тринадцатый.* Я, тринадцатый, спрашиваю — голова пустая?

Барышня Смерть. Пустая, как стакан.

Тринадцатый. Вот и стакан для меня. Дай твою голову» [427].

С одной стороны, сниженное превращение Барышни Смерти в продавщицу газированной воды во все не выводит сон Марии из погружения в «мертвое пространство». Как отмечает Е.Г. Красильникова, «тема смерти акцентируется прежде всего включением слов «красный», «липкий» (указание на кровь), «стеклянный», «стакан», «колбы» (которые «легко разбить», следовательно, поранить ими плоть, вызвать

появление крови), «весь в черном» (похороны), «смертельно бледный», «гость живых» (мертвец)»³³.

С другой, – появляющийся именно в таком структурном оформлении сон вполне определенно воспроизводит ироничный или, скорее, фарсовый подтекст хлебниковской драмы. По этому поводу Б. Леннkvист пишет: «Главное действующее лицо пьесы — Смерть. В первых же строках поэт создает ироническую дистанцию между ней и зрителем, именуя ее барышней («Барышня Смерть»), а затем даже низводя до роли трактирной прислуги. Вместо традиционной косы при ней хлыст («укротительница среди своих зверей»). Это сообщает пьесе элементы цирка, ярмарочного аттракциона. <...> Столь же неоднородна пьеса и в тематическом плане: пир мертвецов переплетается с данс-макабр, обращаясь в пародию Тайной Вечери»³⁴.

Замечу, что хлыст как атрибут Барышни Смерти («Медленно снимает с соломинки чехол. И в белом вся бродит с хлыстом среди гостей. Укротительница среди своих зверей» [426]) будет выполнять функцию сквозной детали и в романе В. Казакова «Ошибка живых». Здесь «упругий вздрагивающий» [110] хлыст является принадлежностью сразу двух героев. С одной стороны, – неожиданно появляющейся на улицах города цирковой наездницы (ср. с хлебниковской «укротительницей»):

«Появляется цирковая наездница. В ее руке упругий вздрагивающий хлыст. Воздух вокруг нее расстужается.

³³ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 94.

³⁴ Леннkvист Б. Мироздание в слове: Поэтика Велимира Хлебникова. СПб., 1999. С. 111.

НАЕЗДНИЦА

Как? Разве вам ничего не говорит вот этот хлыст?

М

Нет, почему же, он нам говорит. Какой мелодичный у него голос!

Н

Вот это хлыст! Вот это я понимаю. Таким можно хлыстиком засечь любой фонарь насмерть» [110].

С другой же стороны, хлыст тесно связан с образом Пермякова. Хлыст, женщина-гречанка, красное, как кровь, вино – все эти образы и детали неоднократно упоминаются в его дневниковых записях:

«20 октября.

Странное ночное общество. Желтый болезненный свет плавает в табачном дыму. Женщины накрашены. Лица – белые, губы – синие, волосы – красные. Их черные брови и ночь сливаются в огромные большие пятна. Окно никуда не смотрит. Ему замазали глаза белым.

Гречанка улыбается мне, казалось – сквозь собственную смерть. Черная крашенная слеза висит на конце ее взгляда. Она тянет ко мне синие губы, возле них медленно закатывается хмельной глаз. <...>.

У другой – два страшных огромных глаза, а ниже – упираясь локтями в стол, белое с синими губами лицо. На столе граненое вино темнеет, как красные сгустки. Она улыбается мне медленной покачивающейся походкой. Я беру в руки хлыст, стены пригибаются...» [73].

Или: *«23 октября.*

Я люблю красное вино. У него – цвет. Хлыст оставляет красную полосу на белой коже.

Этот крик был душераздирающим, имейся вокруг хоть одна душа. Женщина упала, и на ее месте осталась рассеченная надвое темень. Я отбросил хлыст. Рассеченное время корчилось, как две огромные половины червя» [74].

Рассматриваемые «сцены с хлыстом» Е.Г. Красильникова совершенно справедливо возводит и к другому источнику – «эффектной сцене» романа Достоевского³⁵, «...где разъяренная Настасья Филипповна расправляется «тоненькой плетеной тросточкой» с посмевающим ее оскорбить офицером. «Кровавая обида», как говорит о ней поручик Келлер, перерастает в «Ошибке живых» в многочисленные «жестокие» моменты, когда надвое рассекается темень и под ударами «хлыстика», которым можно «засечь любой фонарь насмерть», время «корчится», как «две огромные половины червя»»³⁶.

Думается, однако, что этой аллюзией на романы Достоевского «сцены с хлыстом» не ограничиваются.

³⁵ «Офицер, большой приятель Евгения Павловича, разговаривавший с Аглаей, был в высшей степени негодования:

– Тут просто хлыст надо, иначе ничем не возьмешь с этою тварью!
– почти громко проговорил он. (Он, кажется, был и прежде конфидентом Евгения Павловича.)

Настасья Филипповна мигом обернулась к нему. Глаза ее сверкнули; она бросилась к стоявшему в двух шагах от нее и совсем незнакомому ей молодому человеку, державшему в руке тоненькую, плетеную тросточку, вырвала ее у него из рук и изо всей силы хлестнула своего обидчика наискось по лицу. Все это произошло в одно мгновение...» [290-291].

³⁶ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 130.

Хлыст, точнее «хлыстик», неоднократно упоминается в рассказе Свидригайлова о смерти Марфы Петровны («— Марфу-то Петровну вы тоже, говорят, уходили? — грубо перебил Раскольников»³⁷): «Вы вообразите: я ударил всего только два раза хлыстиком. Даже знаков не оказалось...». И далее: «Хлыст я употребил, во все наши семь лет, всего только два раза (если не считать еще одного третьего случая, весьма, впрочем, двусмысленного) <...>».

Здесь же Свидригайлов вспоминает историю о некоем господине, отхлеставшем в вагоне немку: «Ну-с, так вот мое мнение: господину, отхлеставшему немку, глубоко не сочувствую, потому что и в самом деле оно... что ж сочувствовать! Но при сем не могу не заявить, что случаются иногда такие подстрекательные «немки»», что, мне кажется, нет ни единого прогрессиста, который бы совершенно мог за себя поручиться. С этой точки никто не посмотрел тогда на предмет, а между тем эта точка-то и есть настоящая гуманная, право-с так!»³⁸. Хлыст в «Преступлении и наказании» является также принадлежностью «щеголеватого одетого» господина, преследующего на бульваре пьяную девушку, и в результате замахивающегося хлыстом на Раскольникова. В ответ на взмах хлыста Раскольников бросается на «плотного господина» с кулаками.

И в том, и в другом случае хлыст выступает в качестве знаковой детали, маркирующей страшного в своем животном облики человека, способного без

³⁷ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 тт. Т.6. Л.: Наука, 1973. С. 215.

³⁸ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. С. 216.

всяких угрызений совести «переступить» грань, взять на себя функцию «Барышни Смерти».

Открыто работает в «Ошибке живых» и автоаллюзия на прозаическую миниатюру В. Казакова «Пир», включенную в книгу «Мои встречи с Владимиром Казаковым», где образы наездницы по имени Эвелина и гречанки соединены в один на основе абсурдной контаминации: «Вся труппа была в сборе. 7 человек. Акробат, фокусник и другие. Дрессировщик. Наездница. Имя: Эвелина. Возраст: гречанка» [33]; «Дрессировщик поманил пальцем небо. Окно подошло. Свист хлыста, и... Он вытер хлыст и покосился от боли. Гречанка, шатаясь, была возле. Её страшный глаз промчался верхом по кругу» [33]; «Прыжки, фокусы и укрощённые хищники скакали вокруг хлыста, из раны которого сочилась кровь. Другой глаз гречанки, схватив себя руками, издал вопль ослепляемого. Сама она улыбалась мной какому-то не то окну, не то труппе» [34].

Замечу, что хлыст как деталь зловещего, патологически сдвинутого пространства появляется и в ряде стихотворений Казакова, например:

с лица медведя хмурый грим
язык хлыста слизать желает («Репетиции»³⁹);

о, губы! зверь ринется
приказом хлыста
усмешек зверинец
улегся, устав («Выставка мод»⁴⁰).

³⁹ Казаков В. Стихотворения. Избранные сочинения. Т. 3. М., 1995. С. 8.

⁴⁰ Там же. С. 9.

При этом действию хлыста в романе «Ошибка живых» подвергается и сам Пермяков: «Неожиданно дверь погребка отворилась, и, пошатываясь, вошел Пермяков. Дикая улыбка, словно рассеченная надвое ударом хлыста, еще цеплялась за его губы» (114). Будучи включенным в подобную ситуацию, Пермяков становится своеобразным двойником как оскорбленного Настасьей Филипповной офицера, так и героя блоковской «Песни Судьбы»: «Тихо, никем не замеченный, входит Герман с кровавой полосой на щеке. Он останавливается в самом темном углу, смотрит на Фаину сзади и слабо отражается в зеркале. Но зеркало заслонено старухой, и Фаина не видит Германа» [139]. В драме Блока бич (своеобразный инвариант хлыста) является принадлежностью Фаины как образа-символа неизбежной Судьбы: «Она в простом черном платье, облегающем ее тонкую фигуру, как змеиная чешуя. В темных волосах сияет драгоценный камень, еще больше оттеняя пожар огромных глаз. В руке – длинный бич. Не кланяясь, не улыбаясь, Фаина обводит толпу взором и делает легкий знак бичом. Толпа безмолвна. Фаина поет Песню Судьбы – общедоступные куплеты, – сузив глаза, голосом важным, высоким и зовущим. После каждого куплета она чуть заметно вздрагивает плечами, и от этого угрожающе вздрагивает бич» [127].

Эту же функцию судьбы и роковой неизбежности будут выполнять постоянно акцентированные в романе образы режущих предметов, видимых и «невидимых лезвий», отточенных до блеска секунд, а также реализующие, в результате, свое предназначение в качестве

орудия смерти трость Жениха и бритва Пермякова. Рассекаемый хлыстом человек, а вслед за ним и весь мир, погружается в расколотое, смещенное, надломленное пространство «на грани» – между жизнью и смертью, мгновением и вечностью:

«Часы разрубали темноту. Уличные фонари разрубали время. Звезды разрубали молчание – они, как ночные кровельщики, с грохотом ходили по крышам.

Отдирая куски железа и света, ветер пронесился мимо, яростно наступаемый самим собой.

Улицы со свистом пронесились, огибая каменные углы ветра. Жестяные номера домов, их черные числа отставали, не успевая. Улицы улетели, без названий и номеров, и исчезали и проваливались в закружившейся мгле под хохот и вой черного водосточного безумия труб.

Звезды. Куски и обломки лучей. Обрывки ветра и проводов. Номера, оставшиеся без домов висеть в воздухе:

№ 100

№ 1795

№ 3

№ восемьдесят три

№ 641,07

№ А, В, С

№ 17/?

№ §Кру4ех + ын % : ! =

№ и т.д.

А также ржавая вывеска:

КЛАДБИЩЕ ДЛЯ ЖИВЫХ» [83].

В результате характерная для хлебниковской драмы деталь разрастается в романе Казакова до вселенских масштабов. Хлыст «Барышни Смерти» управляет не только миром мертвых, но «кладбищем для живых», разрубая, расчлняя, искажая, гротескно деформируя и выворачивая наизнанку все возможные пространственно-временные характеристики, вплоть до полного превращения собственно словесного образа в его абсурдистски поданные визуальные обломки.

В качестве настойчиво повторяющейся интертекстуально обусловленной детали будет выступать в «Ошибке живых» и белоснежный платок, сопряженный с мотивом тревоги и угрозы: его белоснежность служит героям напоминанием о крови и ранах. Например, «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» [100]. Эта тема будет продолжена и в следующем за этой сценой диалоге гостей:

«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.

4-Й ГОСТЬ

О, эти бесконечные слова! О, это бесконечное молчание! Что из двух бесконечнее?... Таков удел человека: говорить или молчать.

5-Й ГОСТЬ

Господи! Я покосился на часы: они косились на меня!... Что будет?!

6-Й ГОСТЬ

Ничего страшного: разрубят пополам, как час.

7-Й ГОСТЬ

Ах, ради бога, не говорите о таких вещах при моем белоснежном платке!» [101]. И далее: «4-Й ГОСТЬ. Мой белоснежный платок пугает меня, а я – его» [115]. В сцене кровавого дождя за белоснежным полотенцем уходит невеста, чтобы стереть пугающие толпу кровавые струи [119].

В одиннадцатой главе белоснежный платок появится в руках Пермякова и будет предшествовать тому моменту, когда он достанет из рукава бритву: «Пермяков стоял, прижав себя к бритве, его брови нависли, сверкали края дикой улыбки, только чудом не разрезая его побелевших губ...» [113]. Два раза на белоснежный платок в руках Пермякова обращает внимание Истленьев, в первый раз отмечая его особую белизну («Какой у вас платок белоснежный!» [123]), во второй раз – узнавая в нем тайный знак, свидетельствующий о совершенном убийстве: «Пермяков вдруг вытащил из кармана белоснежный платок. Темнота сразу бесшумно заслонила окно. Пермяков заметил невольное движение руки Истленьева.

– Что? – спросил он. Его лица не было видно. Усмешка, казалось, передавалась темноте.

– Как вы платок... вдруг достали!... Я вспомнил сразу...

– Вот и она... сразу... вспомнила... – еле слышно вымолвил Пермяков и как-то странно заговорщически кивнул в сторону запертой двери» [179].

В романе Достоевского сравнение с платком употреблено по отношению к бледному цвету лица Настасьи Филипповны (ср. с репликой второго голоса «Ошибки живых»: «Мой голос побледнел, как платок» [165]), там же – упоминание носового платка Келлера, но он был «синий, клетчатый, бумажный, в состоянии неприличном-с».

В таком случае в качестве наиболее очевидного источника появления в «Ошибке живых» «белоснежного платка», в сочетании с мотивом испытываемого героями страха смерти, представляется драма Хлебникова, где носовой платок («Он еще не очень грязен и надушен (*разворачивает*)» [427]) Барышня Смерть получает от тринадцатого гостя взамен на отвинченный череп – чашу тринадцатого гостя. В результате платок, не позволяющий разглядеть, какой напиток ей предлагает тринадцатый гость – квас мертвых или квас живых («С носовым платком плохо видно. Сам налей себе» [427]), становится внешней причиной роковой для нее ошибки: «*Барышня Смерть*. Но где мой череп? Где глаза? Слушай, я знаю, ты победил (*ищет голову*). Что теперь мне подскажет мой носовой платок? Ничего! Я победила или умираю? <...>» [428].

Перекодируя систему претекстов – романы Ф. Достоевского «Идиот» и «Преступление и наказание», драматические опыты А. Блока и В. Хлебникова – В. Казаков создает абсурдистский в своей основе, устремленный к «сверхсинтезу», к совмещению разнородных дискурсивных элементов текст, полностью освобожденный от каких-либо регламентирующих правил и литературных норм. Интертекстуально заданное двоение, смещение и переворачивание сюжетных ситуаций, героев, а также «мерцание» отдельных деталей текста, вскрывает его игровую условность и литературную повторяемость на новом уровне: действие законов пародирования без пародии.

Контаминация в одном художественном пространстве множества субкодов позволяет автору балансировать не только между сном и явью, дневным существованием и ночным антимиром, но и между серьезным, трагедийным и ироничным, фарсовым. За призрачным «образом» смерти, вопреки всему, просвечивает хоть и эфемерный, но образ жизни. В том, думается, и заключается «ошибка», что любимым словом живых стало слово «смерть» – «любимая тайна мертвых» [176].

Игра с романом в прозаических миниатюрах Владимира Казакова

О специфике казаковского слова писалось уже не раз¹; о жанровой основе его творчества делались лишь отдельные наблюдения, точно ставящие проблему, однако далеко не всегда проясняющие суть вопроса. В одной из рецензий на вышедшее в 1995 году собрание сочинений И. Кукулин пишет: «То, что Казаков называет романами, на романы в привычном смысле мало похоже. Поначалу поражает, что самые яркие события происходят не столько с героями, сколько с языком <...>. Наблюдаемый мир превращается во встречи и расставания условных образов. Словарь велик, но есть опорные слова, их немного и они повторяются в различных сочетаниях так часто, что кажется, будто текст состоит только из них. Однако постепенно выясняется, что любое из опорных слов всякий раз повторяется в ином значении, это немного другое слово. Проза

¹ Красильникова Е.Г. Постмодернистские романы Владимира Казакова. М.: Прометей, 2001; Давыдов Д. Суровый долг бодрствующих // [Электронный ресурс] <http://www.book-review.ru/news/news1272.html>. Ермошина Г. Складывая слово «Вечность». Владимир Казаков. Неизданные произведения // Знамя. 2004. № 5. Уланов А. Игла пространства. Рец. на кн.: Владимир Казаков. Неизданные произведения / Составление и подготовка текстов И.Е. Казаковой. — М.: Гилея, 2003. — 456 с. // Новое литературное обозрение. 2003. № 64. [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/64/lit27.html>. Шайтанов И. «Толпятся странные виденья...». Творчество Владимира Казакова // Литературное обозрение. 1992. № 2.

эта скорее напоминает музыку, пронизанную повторяющимися темами и лейтмотивами – и не надо в ней искать, например, подробного объяснения поступков персонажей. Она развивается по иным законам»².

Эксперимент с романной формой, действительно, – один из излюбленных в творчестве В. Казакова. Причем, касается он не только тех произведений, которые маркированы самим писателем как «романы»: «Ошибка живых» (1970), «От головы до звезд» (1973), «В честь времени» (1973), «Бакатор» (1974), «Большая орда» (1979), «Дневник игрока» (1981), – но и так называемой «короткой прозы» – прозаических миниатюр, фрагментов, отрывков и сцен. И если в случае с романами можно говорить об установке автора на игру *в роман* (игровая стратегия выявляется, прежде всего, на уровне метатекстуальном), то в прозаических миниатюрах – это игра *с романом*, с его сюжетными и стилистическими ходами.

Прежде чем обратиться к собственно предмету исследования, замечу, что игровое начало поэтики В. Казакова отчетливо проявлено в одном из «программных», в контексте рассматриваемой темы, стихотворений 1968 года «роман в стихах писать я начал...». Приведу его полностью:

роман в стихах писать я начал
ну что ж начнем благословясь
закроем форточку – иначе
с подошв гремит трамваев грязь

итак роман итак в романе

² Кукулин И. Стекланный рыцарь // Знамя. 1996. № 6. С. 229.

орёл зазубренных небес
стучит в окно бездомной Мане
роня перьев медный вес

какое странное начало!
какой решительный конец!
стена в кирпичный рот кричала
вдали стоял Дюма-отец

вперед! я вздернул подбородок
и шпага голая в руке
и строй нахохленных бородок
в кровавой пенится реке

разбит испанский неприятель
ура! французское ура!
о как скрежещущ и приятен
крик королевского двора!

а в тёмном каменном тумане
блуждает птица до сих пор
и утро слепнет к бедной Мане
и крышу бьёт в железный горб³

Первая же строфа, иронично описывающая начало творческого процесса, аллюзийно восходит к строкам известного стихотворения Б. Пастернака:

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,

³ Казаков В. Случайный воин. Стихотворения 1961-1976. Поэмы. Драммы. Очерк «Зудесник». München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978. С. 64.

Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит⁴.

Пародийно обыгрывая заданную стихотворением Пастернака ситуацию: писать «пока грохочущая слякоть / Весною черною горит», лирический герой стихотворения Казакова закрывает форточку – «иначе / с подошв гремит трамваев грязь». Так, пастернаковский выход вовне, «туда», в открытое пространство живой жизни («Перенестись туда, где ливень / Еще шумней чернил и слез») сменяется уходом, своеобразным бегством в условный мир пространства книжного (знаком которого становится образ «Дюма-отца»), со «странным началом» и таким же «решительным концом»:

вперед! я вздернул подбородок
и шпага голая в руке
и строй нахохленных бородок
в кровавой пенится реке

разбит испанский неприятель
ура! французское ура!
о как скрежещущ и приятен
крик королевского двора!

Внешний по отношению к написанному тут же «роману» мир, явно мешающий сосредоточиться лирическому герою-писателю (свидетельством чему является метатекстуально оформленная строка – «итак роман итак в романе», пародийно обыгрывающая «поиски слова» пишущего героя), выведен за пределы собственно творческой игры.

И между тем, наполненное характерной для прозы Казакова зловещей образностью внешнее простран-

⁴ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М., Л., 1965. (Большая серия «Библиотека поэта»). С. 65.

ство (или внутренний мир героя) – «орел зазубренных небес / стучит в окно бездомной Мане / роняя перьев медный вес», «стена в кирпичный рот кричала», «а в темном каменном тумане / блуждает птица до сих пор / и утро слепнет к бедной Мане / и крышу бьёт в железный горб» – явно не преодолевается общим ироничным тоном стихотворения, а, скорее наоборот, подается как существующее параллельно и всерьез. Эта особенность поэтики В. Казакова будет характерна и для так называемой «короткой прозы», играющей с романом на «поле» трагедийного в своей основе мироощущения.

Практически во всех книгах Казакова «короткая проза» выполняет функцию комментария к центральному для всей книги роману, о чем автор говорит в открывающих такие книги, как «От головы до звезд», «В честь времени», «Жизнь прозы» предисловиях-предупреждениях. В таких случаях прозаические фрагменты выступают в качестве структурных единиц романов-книг, лишаясь внешней самостоятельности и выступая как часть единого художественного замысла (об этом уже шла речь в первой главе монографии).

Несколько иначе обстоят дела с первой книгой Казакова «Мои встречи с Владимиром Казаковым», включающей ряд прозаических миниатюр – фрагментов, отрывков, сцен – жанровая обособленность которых вполне очевидна. Любопытно при этом, что некоторые из них автор не только метатекстуально ориентирует на роман, но и пытается особым способом обыграть его структуру. Так, прозаическая ми-

ниатюра «Углы» открывается фразой: «Была ночь. / Я пишу роман/. В одной из московских... но, впрочем. Имя: Евгений. Он сел за стол и стал думать до половины пятого»⁵ [35]. Введенное автором уточнение – «Я пишу роман» – настраивает читателя на вполне определенные романские ожидания. Однако дальнейший текст, два раза прерванный, в одном случае, на середине слова, в другом – на середине строки многоточиями, выглядит рассогласованным, алогичным. Собственно роман превращается в его «обрывки», уместаемые на одной странице.

Открытая игра с жанром романа – игра как поэтологический прием – характерна для текста, помещенного в эту же книгу и названного «Роман в четырех». Принципиальная незавершенность заголовка, явно требующая смысловой законченности – «Роман в четырех частях», задает определенный код всему тексту, построенному на такого же рода открытости и незавершенности. Фразы, словно вырванные из разных контекстов, наслаиваются друг на друга по принципу «одновременного чтения». Автор опускает характерные для романа повествовательные элементы, оставляя лишь своеобразный каркас, пунктирно намечающий параллельное развитие нескольких сюжетных линий. Например, «Свобода? Это то, что с четырех сторон омывает тюрьмы. Шел. Она жила в верхнем этаже двухэтажного дома. Он постучал. Женщина курила. – «Войдите!» – услышал он. Он был офицером,

⁵ Kazakov V. *Moí vstreči s Vladimirom Kazakovym: Proza. Sceny. Istorickésky sceny* (1967-1969). Carl Hanser Verlag. München, 1972. Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

потом солдатом. На полу стояла кровать» [22]. Или: «Детство Виельгорского прошло в деревне. Когда пробило без четверти десять, он вышел. Женщина застыла ему вслед» [23]. В финале четвертой части романа, структурно оформленной в виде диалога «нескольких девиц», вообще остаются лишь их обозначения:

«Первая

Третья

Вторая» [24], маркирующие продолжение романа, но уже без слов. А следующий за этим «Эпилог» состоит из незаполненного графически пространства и одного слова – «Пролог», словно возвращающего читателя к началу предложенной автором игры.

Пунктирное развитие сюжета, не только открыто актуализирующее романную потенцию мини-прозы В. Казакова, но и вскрывающее условность создаваемого «романного» мира, может быть рассмотрено на целом ряде текстов, помещенных в книгу «Мои встречи с Владимиром Казаковым». Так, сокращенный до одной страницы роман (или повесть) «Путешествие в Италию» содержит практически все характерные для беллетристики эпохи романтизма сюжетные ходы и образы: графиня, любовник Буксгевден, объяснение в любви, неожиданное появление графа, отъезд в Италию, призрак старой графини, тяжелая болезнь и смерть Буксгевдена, явление призрака Буксгевдена графу и графине в Италии, обморок графини. При этом введение метатекстуальной по отношению к предшествующему тексту фразы – «Конец повести следующий: граф и графиня возвращаются в С. Петербург, но не находят там того, чего ожидали» [27] – не только

обнажает литературную условность созданного автором романного пространства, но и дает возможность вскрыть его пародийную направленность.

Этот же прием положен в основу рассказа «Игроки», фантастический сюжет которого дробится на внешние составляющие – карточная игра с призраком «известного в свое время шулера Н.», дуэль, смерть дуэлянтов, а развернутое повествование заменяется своеобразной программой сюжета, а именно, перечислением действий персонажей: «Молча играют. Вдруг Виельгорский вскакивает. Все вскакивают, шумят. Разразился скандал. Виельгорский дал пощечину призраку. Рука хлопнула по воздуху. Стало тихо. Вызов. Шаги секундантов. Лампа. Ночь. Два выстрела. Виельгорский и призрак падают мертвыми» [20]. Финал рассказа откровенно пародиен по отношению к ожидаемой романтической развязке: «Первый <игрок – С.К.>: «Куда же девать трупы? Как быть? Вот задача!» Второй: «Что там долго ломать голову! Призрака выпустим в форточку – пусть ветром унесет куда-нибудь за город. А Виельгорского... Виельгорского похороним с воинскими почестями. Он ведь, кажется, был офицером?» Полковая казна на столе: «Штабс-капитаном!» [20-21].

Обыгрывание романских штампов (и сюжетных, и стилистических) вообще свойственно прозе Казакова. В отдельных случаях это игра в рамках того текста, который сочиняет автор-рассказчик, в других – сочинение принадлежит герою произведения, либо герой произведения его читает. Так происходит, например, в романе «Ошибка живых», где в качестве объекта

литературной пародии выступают жанры «исторической справки» (о «Пароходстве в Камском бассейне», о появлении первых игральные карт), жития (история старца Амвросия, рассказанная Левицким), а также «образчик прозы Александра Григорьевича Левицкого», помещенный в виде фрагмента-вставки в пятнадцатую главу романа:

«Ну вот, – вздохнули крестьяне, – ну вот», – вздохнули, они всегда в таких случаях вздыхали, в не таких, в других, в третьих, но сейчас именно в таком случае вздохнули, как бы оправдывая ту поговорку, как бы оправдывая ту, что гласит, ту, что, ту, что не ту, что гласила, будет гласить, будет оправдывать вздохи, оправдывая тех крестьян, той деревни, где небо висит кусками, дым висит трубами, руки висят граблями, и ночь, и... тут можно было продолжать без конца, начинать без начала, без продолжения, без крестьян, вздохов и висящих кусков, с одним только одним, уповая. До первых петухов, до вторых петухов и до третьих, тоже петухов. Имена: Мария, Зинаида, Алевтина, Прасковья, Ольга, Клавдия, Надежда. Лидия смотрела на себя в зеркало, держа в руке список заслуг Михаила. А тот. Тот а. § Деревня. Редевня. Деверня. Гугурня. Прасковья. В ноздри ему ударил терпкий запах земли и неба. Он был Михаилом. Лидия, казалось, отстранилась от своих длинных темных ресниц. Несколько Михайлов стояло в углу. Один из них с топором, другие хмурили брови. Лидия молчала. Потом она отреклась от всего, о чем молчала. Сердце ее принадлежало другим. Без часов наступила полночь. На крик Лидии сбежались сбежались. Одна из сбежались, по имени

Анастасья, всплеснула руками, вопль. А было так: топор не слушался Михаила, он сам поднялся над его головой и, со свистом обрушившись, разрубил Лидию. Лидия рухнула, лицо у зеркала стало бревенчатым. В углу закачались одна лучина и две ночи...»⁶.

Пародийная основа этого «образчика прозы в деревенском стиле» подробно проанализирована в работе Е.Г. Красильниковой. Обращая внимание на разные способы выявления симулятивности языка, подчеркивающие его клишированность: использование случайных слов, разделение штампа на составляющие и их вольное комбинирование, тавтология, построение словосочетания на несоединимых элементах, перевертыши, усечение высказывания, перечисление «народных» имен, часто используемых писателями-«деревенщиками», классификация персонажей по разным признакам, – исследовательница справедливо отмечает и характерное для игрового текста «...снижение содержательного плана: иронизирование по поводу нешуточных страстей, управляющих обитателями «редевни», почти неизменных «жестоких нравов», «дикости» темной, но «могучей» глубинки»⁷. «...все эти элементы, – пишет Е.Г. Красильникова, – становятся частью всеобщей игры, которая обнажает знаковую природу текстов, подобных деконструируемому <роману Ф.М. Достоевского «Идиот» – С.К.>»⁸.

⁶ Казаков В. Ошибка живых. М., 1995. С. 148-149.

⁷ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 49.

⁸ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 49.

Подобного рода структура – роман как «текст в тексте» – свойственна прозаической миниатюре «Незаживающий рай», давшей название следующей книге Казакова. История героя, носящего фамилию Одогуров, в финале фантастическим образом («...трость случайно скрестилась с часовой стрелкой, произошло некоторое смещение во времени и в прочем» [68]) переплетается с историей, рассказанной в читаемом Одогуровым романе: «Одогуров раскрыл книгу и стал ее читать, которую купил на оставшиеся деньги у букиниста. Начало было такое:

В С. Петербурге стояла осень 1832 года. Один молодой человек двигался по направлению к 3-ей линии Васильевского острова. <...>» [46].

Сюжет книги – знакомство молодого человека по имени Владимир с Анной, дочерью тайного советника Адашёва; запрет отца на «неравный брак»; мысль Владимира о самоубийстве; его дуэль с графом; начало судебного процесса Адашёва «с соседним помещиком из-за спорной дубовой рощи», – воспроизводит достаточно традиционную схему любовного романа XIX века. Открыто пародийный характер романтических повествовательных структур вскрывается через введение прямых или нарочито заостренных стилистических штампов: «О, Владимир, я навсегда останусь вашей верной любящей Анной!» [46], «Крепостные крестьяне пели в полях свою заунывную жизнь» [47], «Коровы паслись на заливных полях /или лугах/ имения» [48], «Вдруг загредел гром, Анна и Владимир укрылись под раскидистым деревом. <...> При каждом взрыве молнии их глаза сверкали» [48-49] и

т.п. При этом отдельные детали могут быть прочитаны и как аллюзийные по отношению к роману А.С. Пушкина «Дубровский». «Мерцание» пушкинского слова – через упоминание осени 1832 года (года начала создания романа), имени героя, принадлежащего к обедневшему роду, тайных встреч героя и героини, спора вокруг дубовой рощи, анаграмматически отсылающей к фамилии пушкинского героя, появление характерной для «Дубровского» детали – «разбойничий кистень» [56] – позволяет автору создать сложно организованное, многомерное пространство на грани беллетристики и классики.

Вместе с тем, функция прямого включения читаемого Одогуровым романа в повествование далеко не исчерпывается его пародийной направленностью. Фрагменты читаемого текста, существующие сначала параллельно событиям жизни главного героя, а впоследствии как бы накладывающиеся на них, выявляют специфику авторского мировосприятия, основанного на многомерности и многослойности пространственно-временных отношений. В финале «Незаживающего рая» автор сводит своих героев, представляя их встретиться в неопределенном месте – то ли в пространстве жизни, на Москворецкой набережной, то ли в пространстве смерти – «смерти навывлет...» [70].

Для создания иллюзии мнимой реальности (реальности на грани) Казаков пользуется еще одним приемом. Это прием игры со странно звучащими и, казалось бы, условными фамилиями. Так, на реальность фамилий героев купленной Одогуровым книги непо-

средственно указывает сам текст: Владимир носит фамилию, восходящую к древнейшему армянскому роду Арцруни (к своей родословной герой обращается «в предрассветный час» перед дуэлью); а его возлюбленная Анна Адашёва – продолжательница рода, который «все считали угасшим со времен жестоких казней Иоанна!» [47]. В ответ на это восклицание Владимира Анна говорит: «– Нет, к счастью, это не так. Иначе я не могла бы любоваться этим небом и поскрипывать песком этой дорожки...» [47]. Заметим тут же, что, согласно сохранившимся историческим показаниям, от погрома, учинённого Иваном Грозным, действительно, уцелела дочь Алексея Федоровича Адашёва, носившая имя Анна. Да и вполне хармсовская фамилия Ододуров (ср.: Рундадаров в прозаической миниатюре Хармса «Одна муха ударила в лоб...»), к тому же обильная в тексте фонетически – «Ододуров. Удодоров. Додоруров. Рододоров. Удудуров. Рудуду... Ододу... Удодо... Одо-до-до-до-о-о-о-о...» [41-42], – может быть возведена к фамилии ученого, действительного тайного советника, сенатора Василия Евдокимовича Ододурова (1709-1780).

К этому же приему Казаков прибегает и в «Путешествии в Италию», давая своему герою известную фамилию русского генерала Федора Федоровича Буксгевдена (1750-1811), и в «Романе в четырех», герой которого носит небезызвестную в российской истории фамилию Виельгорский. Эту же функцию выполняют и постоянно встречающиеся в «Незаживающем рае» даты и числа, а также упоминание дарственной надписи В. Хлебникова на книге, подаренной К. Малевичу

– «Казнимиру от Велимира» – со ссылкой на слова К. Малевича («Рассказано К. Малевичем /книга утеряна/» [42], создающие необходимую автору иллюзию документальности и историчности⁹.

И самое главное: все это введено в контекст ломающегося, постоянно смещающегося болезненного пространства, в котором живет Одогуров, его хозяйка и женщина по имени Мария. Дробится и множится в «Незаживающем рае» страшный, покалеченный мир улиц, заполненных «зловещими» толпами кричащих и отчаянно смеющихся людей. Мотивы мученичества и страдания на фоне мотива воскресения создают апокалиптическую картину:

«С неба свисала толпа, доставая до площади каменными подошвами ног.

1-ый голос

Вперед, вперед и вперед! – вот мой девиз, девиз и девиз. О, как сдавили мою грудную клетку!...

2-й голос

Ваша грудная клетка сдавлена другими грудными клетками. Все мы мученики и все мы должны пострадать. Чем больше мы страдаем, тем меньше нам остается страдать...

3-й голос

Боже, для чего же нас воскресили?!

⁹ Здесь же – включенная в качестве самостоятельного фрагмента история действительно существовавшего графского рода Ауэршпергов [60-61] – мистификация, призванная маркировать присутствие не только условного, литературного, но и исторического времени.

4-й голос

Ни для чего. Вот мы и образовали зловещие толпы...

5-й голос

Осторожнее! Осторожнее! Осторожнее! Осторож...» [52-53].

При этом образ висящей «с неба» толпы перекликается и с образом стоящего на табуретке и «мастерящего» что-то под потолком Ододурова, и с образом задумывающегося о самоубийстве Владимира («Мысль о самоубийстве неожиданно тронула его за локоть» [54]). Постоянно расслаиваются и распадаются под воздействием зеркал, витрин и окружающего их воздуха и ветра сами герои: «Увидев Ододурова, Ододуров отпрянул. Зеркало усмехнулось» [44]; «Низкие окна торопливо передавали друг-другу лицо Марии. Ододуров стал похож на преследователя» [45]; «Ветер стремительно пронес мимо меня обрывки чьего-то лица, чьи-то безумные глаза, я окаменел» [46]; «Лицо Марии и пересекающие его рельсы, и темная бровь Каменного моста – он медленно показался за свою спиной» [47]; «Ододуров щелкнул каблуками и выпрямился навстречу себе» [54]; «Призрак Марии метался на нескольких улицах сразу» [56] и т.д.

В отличие от системы мотивов и образов читаемой книги, заданных топосами любовного романа и пушкинского текста, ряд мотивов, определяющих специфику странно болезненного мира Ододурова, во многом восходит к художественному пространству романов Достоевского. Двоящиеся отблески и осколки идей, сюжетных ситуаций, отдельных деталей ро-

манов «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание», «Идиот», повести «Двойник» свидетельствуют не только о внутренней диалогичности, но и трагедийности художественного мировидения автора.

Кроме того, соединяя в пределах одного текста разножанровые структуры, а именно: «Незаживающий рай», состоящий из нарративных текстов-фрагментов, включает ряд отступлений исторического характера (описание ордена святого Андрея Первозванного, история графского рода Ауэршпергов), а затем трансформируется в ряд драматических сцен, – Казаков лишает читателя возможности определить, где заканчивается один жанр и начинается другой. Характерный для романной формы синтез сменяется действием игрового приема «слияния-неразличения», делающего жанровые границы не только подвижными, но и взаимопроницаемыми.

Впоследствии этот прием будет использован автором практически во всех произведениях. Так, в романе «Ошибка живых» полифоническая структура романа Ф.М. Достоевского «Идиот» обыгрывается при помощи контаминированных жанровых форм: собственно авторского повествования, датированных записей «Из дневника Левицкого», «Из дневника Пермякова» и «Из дневника Мариин», писем героев, драматических сцен, фиксирующих смену точек зрения, а также документированных фрагментов и выдержек из дневниковых записей автора, сдвигающих как жанровые, так и пространственно-временные ориентиры. Текст «Ошибки живых» слоится, обнаруживая просвечи-

вающие друг сквозь друга пласты распадающихся, но при этом сосуществующих миров.

«Историческое сочинение» («чуть ли не роман») выполняет функцию «текста в тексте» и в коротком рассказе «Дом», включенном в книгу «Незаживающий рай». Два текстовых пространства («внешнее» и «внутреннее») четко маркированы самим автором. «Внешний» по отношению к пишущемуся «историческому сочинению» («роману») мир имеет свой сюжет, композицию, свою систему персонажей. В качестве своеобразного ключа-кода, вскрывающего специфику этого мира, выступают в рассказе мотивы и образы вполне определенного свойства. Действие сосредоточено вокруг стоящего «несколько в стороне от парка и бушующей в нём осени» старинного каменного дома: «Его четыре или три этажа смотрели своими высокими узкими окнами на север, на запад, на юг и на другие стороны света. Когда он был выстроен – неизвестно. Очевидно, в один из веков. Об этом говорили и тёмные толстые стены. И остроконечная крыша, и флюгер, указывающий направление времени в те мгновения, когда оно совпадает с направлением ветра. «Что еще?... Ах, да! – воздух, отсыревший ещё в незапамятные времена, пахнувший плесенью и мхом» [37]¹⁰.

Акцентированный уже в этом описании мотив времени («старинный дом», «когда он был выстроен – неизвестно», «в один из веков», «флюгер, указываю-

¹⁰ Здесь и далее текст рассказа «Дом» цитируется с указанием страниц в квадратных скобках по изданию: Казаков В. Незданные произведения. М., 2003.

щий направление времени», «воздух, отсыревший еще в незапамятные времена») дополнится указанием на еще одну немаловажную деталь: «Наверху этого дома была башня с часами, которые показывали словно не настоящее время, а призрачное. Почему? Потому что их чёрные стрелки, казалось, пронзали не мгновения, а пустоту» [37]. Соединение в одном контексте понятий «часы», «время», «призрачность» и «пустота», а также их появление в дальнейшем тексте в постоянной «связке» друг с другом, определяет специфику организации «внешнего» пространства на всех уровнях.

В виде странного человека, «наполовину призрака» предстает в рассказе сам главный герой («Да и был ли я?» [37]), чему одна из его реплик дает достаточно открытое объяснение: «— Да, я появился так внезапно! Не предупредив даже часы... Вы замечали? — мы часто бываем неожиданны и для себя и для других. Ведь будучи живыми — люди уже наполовину призраки...» [38].

Так же призрачны и обитатели дома: «В нём могли только странные создания обитать» [37]. Высокий худой старик, «который всегда проходил молча и исчезал за тяжёлой дверью подъезда» [37] — это действие повторится без изменений ещё три раза: «Однажды старик прошел, молча ответил на поклон и исчез за тяжёлой дверью» [39], «Старик продолжал молча исчезать за тяжёлой дверью» [38], «Он продолжал исчезать и молча отвечать на поклоны» [41]. Более развернутых характеристик и описаний действий старика в тексте нет.

Вторая обительница «странного дома» – светловолосая девушка, которая, возникнув однажды, «исчезла и долго не появлялась»: «Она так неожиданно промелькнула мимо меня, что я только после её исчезновения смог разглядеть её облик. Заоблачные светлые волосы, кроткие глаза, часы с их призрачным временем, надвигающиеся холод и осень – вот что увидел я» [37-38]. «Заоблачность» и вневременность героини передается в качестве характеристики и самому дому (или наоборот): «Внутри этот дом был таким же. Пустынные гулкие лестницы вели наверх...» [38].

В результате таинственная власть дома, призрачных часов и холодного осеннего неба подчинит и как бы «замкнет» на себе всех посетителей этого мира «на грани». Единственным выходом из присущего всем героям состояния исчезновения станет возможность перенестись «воображением в прошлое»: «Будущего я не любил – уж очень там всё знакомо!» [39]. Так герой начинает работать над историческим сочинением, «чуть ли не над романом»: «Вот некоторые отрывки:

«Прапорщик Иван Пермяков попробовал примерить на себя графский титул, но из этого ничего не вышло – слишком широки и могучи были крестьянские плечи. За этим занятием его и застала Елена. «Безумец! Что ты делаешь?!» – вскричала она. Он подошел к зеркалу, чтобы взглянуть на себя, но оно не выдержало и попятилось. Тогда вдруг рыдания сотрясли хрупкое тело Елены, а её волосы, упав, с золотым отчаянием рассыпались по плечам. Забыв про графство и зеркало, Пермяков бросился к ней с утешениями. Она не

сопротивлялась, и скоро горячие слёзы обоих слились в один искренний безудержный поток.

С наступлением ночи они сели в приготовленную для них карету и отправились, не медля, в сторону Водогды» [39-40].

В отличие от кодировки «внешнего» пространства, то есть пространства пишущего роман героя, код пространства «внутреннего» задан его жанровым подзаголовком. Собственно романное начало, пародийное по своей сути, проявится, во-первых, в концентрации характерных, прежде всего для любовного романа, сюжетных ситуаций, а во-вторых, как это уже было продемонстрировано на примере романа, читаемого Одогуровым, в обыгрывании стилистических штампов: «слишком широки и могучи были крестьянские плечи», ««Безумец! Что ты делаешь?!» – вскричала она», «вдруг рыдания сотрясли хрупкое тело Елены», «волосы, упав, с золотым отчаянием рассыпались по плечам», «Пермяков бросился к ней с утешениями», «Она не сопротивлялась, и скоро горячие слёзы обоих слились в один искренний безудержный поток».

Пародийно выстроенная игра с романом будет продолжена и в заключительном (в том числе и для всего рассказа) отрывке: «В первую очередь Пермяков приказал денщику почистить платье от покрывшей его дорожной пыли и грязи. Потом он, звеня шпорами, сделал несколько молчаливых кругов по зале. Одновременно с сумерками вошёл лакей и зажёл свечи. Тотчас же сверкнули волосы Елены и тяжёлые золотые рамы на стенах. Её глаза были обведены тёмными кругами молчания.

– Ну вот, Елена... Ну вот, мы и в Вологде.

– Да, Иван... Только ради бога... не смотри на меня так!...

И правда, взгляд его был тяжёл. Впрочем, шпоры передают тончайшие нюансы настроения их владельца. Кто замечал, тот знает, что звук шагов говорит о человеке больше, чем его голос. А Елена давно уже изучила все оттенки серебряного голоса этих шпор.

Наконец, сам не выдержав своего гнева, Пермяков бросился и сжал Елену в пылких объятиях...» [43].

Вместе с тем, пародией не только на любовный, но и на психологический роман (особенно явной является здесь аллюзия на роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»¹¹) написанный героем текст не ограничивается. Принимаясь за работу над «историческим сочинением», автор подробно изучает все, что связано с действительной историей того места, в которое он отправляет своих героев:

«Между тем, Елена и Пермяков, прибыв в Вологду, поселились в Старомонетной улице, напротив вице-губернаторского дома.

Об основании Вологды точных исторических сведений не существует. Вероятно, начало поселению на месте нынешней Вологды было положено новгород-

¹¹ Ср., например, у Лермонтова: «...белокурые волосы <Печорина – С.К.>, выщипанные от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства» (Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Сочинения. В 2 тт. Т. 2. Драммы. Проза. М., 1970. С. 620-621).

ской вольницей (ушкуйниками). Первое известие о существовании такого поселения находится в житии святого Герасима, вологодского чудотворца, который, придя на эту реку в 1147 г. из Киева, уже нашёл здесь посад Воскресение и основал Троицкий монастырь. Вологда несколько раз переходила из рук новгородцев под власть московских князей, пока в XV в., при Василии Тёмном, не была окончательно присоединена к московским владениям. При царе Федоре Алексеевиче Вологда была зачислена в число степенных наместнических городов. Пётр Великий посетил Вологду пять раз. С уничтожением наместничества в 1796 г. Вологда стала губернским городом. Городской земли числилось в 1822 г. 2137 десятин» [42].

Детальное и исторически достоверное описание истории Вологды резко контрастирует со странным, постоянно дwoящимся описанием «внешнего» по отношению к пишущемуся тексту пространства. Романый мир, несмотря на свою фрагментарность (роман так и не был закончен), клишированность и литературную заданность, оказывается более реальным и достоверным, чем мир кажимости и иллюзорности, сопровождающий его автора.

Подобного рода текстовые структуры, демонстрирующие преобразование канонической жанровой формы во фрагментарную неканоническую, многие исследователи, вслед за Томасом Венцловой, называют квазироманной формой. В одной из работ О. Д. Бурениной с этой точки зрения рассматриваются прозаические произведения Д. Хармса фрагментарного

характера, являющиеся «...негативной формой романной референции, конкретной возможностью опыта «нетождественного» в смысле Адорно»¹². «Такие рассказы, – пишет исследовательница, – представляют собой момент «головокружения» (в смысле теории игр Кайюа) романного жанра, сопровождающий страх перед романом-синтезом. Иными словами, эти короткие рассказы создают ситуацию выхода из игры в романную роль»¹³. И далее: «Роман для Хармса – чудовищный конгломерат, составленный из разных жанров, жанровых особенностей и комбинаций разных повествовательных структур. То, что в теории романа, скажем, Бахтина или Лукача трактуется как нарративная полнота, Хармсом воспринимается и передается как нарративная избыточность. <...> квазироман как один из типичных жанров поэтики абсурда <...> начинается там, где происходит полное слияние разнородных элементов и тем самым снимается различие между ними»¹⁴.

Тот факт, что рассматриваемые прозаические тексты Казакова структурно восходят к так называемым квазироманам Хармса, вполне очевиден. Не имеющая

¹² Буренина О. Д. Указ. соч. С. 66.

¹³ Буренина О. Д. Там же. «Смысл игры-головокружения, как показывает Кайюа, – в выходе из игры как из состояния завершенности. При столкновении с неприемлемыми альтернативами субъект такой игры-на-пределе выходит из состояния самотождественности, перестает считаться с установленными нормами и канонами. Моделью поведения становится демонстративный отказ участвовать в прежней игре или стремление изменить ее правила» (Буренина О. Д. Указ. соч. С. 58).

¹⁴ Буренина О. Д. Указ. соч. С. 68-69.

ни начала, ни конца «свернутая процессуальность»¹⁵, характерный для хармсовской поэтики обрыв сюжета, а вместе с ним и самих историй, эффект «обманутого ожидания», подвижность жанровых границ – становятся специфической чертой практически всех текстов, вошедших в книгу «Мои встречи с Владимиром Казаковым». Часто, лишенный сюжетного узла (пуанта) текст, превращается в свою изнанку, а в результате, в рассказ ни о чем. Так происходит, например, в рассказах-главках, центральным героем которых является «странный человек», «жених» Владимир Иванович Истленьев, – «Прохладно. Ветер...», «Две женщины...», «Всю ночь Истленьева мучили кошмары...», «Странно было жениху и невесте...», а также в следующей за ними прозаической миниатюре «Гость», ведущей читателя к несуществующей кульминации: «– «Я пришел к вам по несколько странному поводу, – блеснуло пенснэ, – я пришел к вам затем... – пенснэ исчезло, – зачем же? спросите вы... – сверкнули маленькие глаза, – что ж, я вам отвечу: низачем!» [15].

«Низачем» и «ничем» заканчивается рассказ «Поездка на Кавказ», герой которого, получивший долгожданный перевод из гвардии в действующую армию, «...сел в поезд и через двое суток был на Кавказе»: «Но там меня ждало совершенно неожиданное известие: не далее как вчера с горцами был заключен мир!» [17]. Информативность текста в таком случае или равна нулю или избыточна (вполне хармсовский прием), а тематически заданная заглавием история сворачивается, не успев развернуться.

¹⁵ Буренина О.Д. Указ. соч. С. 69.

Аналогичную ситуацию наблюдаем и в, казалось бы, обратном случае. Рассказ «Прогулка», завязкой которого служит таинственная история обнаружения в пустой комнате завещания («Прошу в моей смерти никого не винить, особенно подпоручика князя Хилкова») и трупа, тут же прерывается абсурдистской сценой. Совершавшие прогулку персонажи «ссыпают золото в четыре кармана. Остальное – в шляпу. Труп. Медлят. Труп: «Вы кто?» Они: Тс-с-с!» Тишина. Уходят. Графиня: «Ушли». Труп: «А?» А?: «Труп» [32].

Примечателен очень точный и в данном случае принципиальный вывод О.Д. Бурениной, сделанный по отношению к фрагментам 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. В конечном счете фрагмент съедает самого себя, редуцируется до размеров чистой страницы. Бросающаяся в глаза редукция формы пародирует размах формы романного жанра. Квазиroman способен уместиться на одной странице»¹⁶.

Обращаясь к структурно схожим фрагментам романа «Ошибка живых», Е.Г. Красильникова выделяет два типа «рассказа ни о чем»: «...первый изображает скучный язык героев, которым просто нечего рассказать, кроме незначительных, нелепых эпизодов»; во втором – «...отсутствие информации говорит о невоз-

¹⁶ Буренина О.Д. Указ. соч. С. 71.

возможности познать реальность посредством знака»¹⁷. Совершенно справедливо возводя первый тип рассказа к прозаическим и драматическим опытам Д. Хармса, исследовательница делает при этом принципиальное замечание: «Такой язык в модернистских произведениях дискредитирует персонажей, выполняет сатирическую функцию, но в постмодернистском романе является лишь одним из «голосов» играющего письма, а именно – «голосом» абсурдистского текста:

1-й голос

Надо же! Вчера за обедом я ел мясо, хороший кусок телятины, и вдруг несколько волокон попали в дыхательное горло. Я закашлялся, зачертыхался. Понимаете? Жена мне говорит: «Ты что, Федор, подавился, что ли?»

2-й голос

Совершенно с вами согласен. Я ведь сам был матросом. Правда, скоро уволился (с. 30)»¹⁸.

В качестве иллюстрации второго типа исследовательница приводит историю, рассказанную четвертым гостем «Ошибки живых»: «Позвольте кстати или некстати рассказать вам такой случай: ночь. Я иду по пустынной улице. Вдруг – фонарь... Вот и все, вот и весь случай. Но забыть невозможно... знаете?» [99-100]. Как замечает Е.Г. Красильникова, этот тип рассказов «...принципиально отличается от первого»: «В приведенной реплике остается только оболочка «рассказа ни о чем» Хармса. Формально Казаков следу-

¹⁷ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 82-83.

¹⁸ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 82-83.

ет за своим предшественником. Однако содержание «случая», поведенного четвертым гостем, задано словами «ночь», «пустынная улица», «фонарь», которые указывают на симулятивное схватывание наличия, что подтверждается обязательными в этих повествованиях многоточиями. Кроме того, противоположна суть приема неадекватной реакции: преувеличенное удивление персонажей в «Елизавете Бам» не имеет оснований и контрастирует с пустотой сообщенного. Слова же четвертого гостя из «Ошибки живых» вполне соответствуют значительности не-сообщенного, необозначенного, то есть того, что стоит за паузами»¹⁹. И далее: «Нарушение логической цепочки в «случаях» В. Казакова (слова указывают, что сейчас последует история, но вместо этого происходит обрыв, отказ от описания) говорит не о бессодержательности реплики – напротив, об исключительном содержании, которое не может быть представлено в знаке. <...> значительность происшедшего с персонажами выявляется не активным использованием знака, но уходом от знака (насколько такой уход возможен в тексте), обращении к категории исчезновения»²⁰.

Рассказываемые Казаковым квазиистории, подобно хармсовским, часто зависят не от внешней или внутренней логики поступков их героев, но от действия самого слова, «случайные» перестановки внутри и вне которого не только подчиняют себе их абсурдное движение, но перестраивают саму художественную ре-

¹⁹ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 83.

²⁰ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 85.

альность. В качестве примера приведу одну из таких квазиисторий, а именно «Бунт», целиком: «Император не спит. Николай I. Входит Бенкендорф. – «Ваше Величество, в Воронеже бунт!» Мимо окна с грохотом проходят тучи. – «Бунт?» – «Да, государь». – «Что ж... Позвать фельдъегеря!» Входит ельдфегерь. Николай I: «Я же приказал фельдъегеря, а не ельдфегеря!» Бенкендорф: «Ваше Величество, они все в разъездах». – «В разъездах?!... В таком случае ничего не желаю знать и еду на Миллионную к Радзивиллам! На бал!» – «Государь, но как же Ровонеж?» – «Что ещё за вонеж?!» Дорф молчит. Император скачет в Великие Луки. Радзивиллы в отчаянии. Бенкен...» [28].

В данном случае происходит не только нарушение коммуникативной целостности текста, строящегося по принципу «словесной машины», но и разрушение целостности сюжетной, что, однако, дает ему возможность раскручиваться в созданных автором условиях абсурда бесконечно долго. Возможность наращивания текста за пределами логики обыденного сознания противостоит в творчестве Казакова сформированным в сознании читателя представлениям как о синтетической завершенности жанра, так и о замкнутости и исчерпанности бытия.

Стремящийся к синтезу романый сюжет сменяется в прозе Казакова сюжетом рассеивающимся, разворачивающимся наугад, как в сюрреалистическом сне: «Ночью увидели: на улице призрак читает газету при свете призрака-фонаря. Людовик снимает с себя парик. XIV. Бьют часы. Госпожа де Ментенон – раз! Госпожа де Ментенон – два! Госпожа де

Менте... 849000! – «Что?» – спрашивает Бодоголопулос. – «Срочно пошлите за шулером! Ей плохо!» Все столпились вокруг Назаровой. Вернее, она была Бек-Назарова. Но они думали, что толпятся вокруг Назаровой. <...>» [29]. Этот фрагмент текста, абсурдистски маркированного уже самим заглавием – «Энтрансижан», открыто демонстрирует кажимость как самого текста, так и рассыпающегося, дробящегося мира.

Рассеиванию, дроблению и двоению подвергнуты не только сюжетные ситуации, но и действующие в них герои. Свойственная роману субъектно-объектная оппозиция в прозе Казакова зачастую приобретает характер абсурдистской мнимости. Субъект и объект высказывания могут не только меняться местами или подменяться другими субъектами, но и двоиться, переходя из одного текста в другой, как происходит, например, с героями, носящими фамилии Истленьев и Виельгорский. То же происходит с героем по имени Владимир Казаков. В ключевом для всей книги тексте «Мои встречи с Владимиром Казаковым» (чтобы подчеркнуть парадоксальность происходящего, автор помещает перед заглавием свое имя) двоению подвергается он сам: «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. <...>» [25]. Примечательно, что этот герой появится практически во всех последующих романах писателя, чаще всего в качестве упоминаемого в том или ином контексте героя-объекта. Напомню, его имя может быть вплетено в художественную ткань произ-

ведения, а может быть зафиксировано в многочисленных документальных вставках.

Играя с романом, с его структурой, сюжетом, стилем, Казаков не ограничивается игрой на уровне приёма. Игровая стратегия писателя направлена, прежде всего, на выстраивание особого пространства, где сон и явь, инобытие и реальность, мгновение и вечность, жизнь и смерть, призраки и люди не просто неотделимы друг от друга, но сосуществуют, просвечивают и отражаются друг в друге по принципу палимпсеста, пишущегося поверх иных текстов и неизбежно проступающего сквозь его семантику.

В этом смысле постфутуристическая (или постмодернистская) проза В. Казакова, с одной стороны, продолжает свойственную авангардному мышлению начала XX века стратегию рассеивания и сдвига, с другой – создает дополнительную установку на фокусировку и переплетение рассеянных и сдвинутых во времени и пространстве миров в единое, лишённое одномерности и линейности, целое. Внешне разведенные и во временном, и в пространственном, и в стилевом отношении ситуации оказываются странным, сновидческим образом сведены и наложены друг на друга, выявляя пульсирующую подвижность мира, постоянно балансирующего на грани реального и ирреального, пародийного и трагедийного²¹.

²¹ «Если в обычном романе читатель способен провести грань между бытовым и бытийным, бытийным и инобытийным <...>, трагическим комическим и т.д., то для абсурдного жанра такое разграничение абсолютно невыполнимо» (Буренина О.Д. Указ. соч. С. 75-76).

Подобного рода мировосприятие станет определяющим в выстраивании нарративного дискурса для целого пласта прозы второй половины XX века, представленного именами Г. Сапгира, Д. Пригова, в определенной степени В. Пелевина. Хармсовский страх «...перед состоянием синтетической завершенности, в частности, перед идеально воплощающей это состояние романной формой»²², В. Казаков преодолевает путем движения к бесконечно развивающемуся и обновляющемуся гиперквазиromanу как форме ризоматической, т.е. принципиально открытой и динамичной.



²² Буренина О.Д. Указ. соч. С. 76.

Концепт «детство» в творчестве Владимира Казакова

В предыдущих главах уже шла речь о «новом измерении» (Е. Мнацаканова) прозы В. Казакова, где в качестве доминантных выступают персонажи и ситуации совершенно особого свойства. Их способность отражать или двоиться, являться или казаться, быть или не быть – ведет к тому, что создаваемая автором модель вечности принимает очертания «продолжающихся и исчезающих мгновений», запечатленных лишь в слове и молчании. «Невидимая ткань» жизни, иначе, «вещая жизнь знаков, которыми вещая душа метит свой путь, – путь своего присутствия на земле»¹ – и составляет, по определению Е. Мнацакановой, основу творчества В. Казакова. Одним из таких знаков, едва видимым среди осколков невидимых миров – окон, стен, зеркал, крыш, фонарей, часов, чая, дождя, – является концепт «детство». Его функциональность, проявленная сквозь призму игровой стратегии Казакова, станет предметом рассмотрения в данной главе.

Концепт как многомерное образование, иначе – пучок смыслов, реализован в творчестве Казакова в виде системы концептуально значимых элементов-составляющих, закрепленных либо в слове-образе,

¹ Мнацаканова Е. Поэзии и прозы невозвратная река. Предисловие // Казаков В. Жизнь прозы. Vladimir Kazakov. Zizn' prozy. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. XLIII.

либо в устойчивых сочетаниях лексем, провоцирующих ту или иную смысловую ассоциацию. Естественно, что в одних произведениях составляющие концепта будут выполнять функцию своеобразного ключа-кода, в других – встретятся лишь в виде пунктирно обозначенного мотива, что, в условиях сориентированности творчества В. Казакова на гипертекстуальность, все же позволит рассматривать его как элемент единого смыслового поля.

Наиболее часто повторяющийся как в прозе², так и в поэзии Казакова элемент концепта «детство» можно обозначить формулой «женщина/дитя». Именно «детскость» становится знаком особенных – странных и непостижимых – женщин: «женщина с бледным, чуть одутловатым лицом, похожая на ребенка» [«Ошибка живых»: 93-94]; иногда хмурая, как ребенок, брови Мария («Ошибка живых»); Ира-Матрёшечка – «дорогое», «милое», «тихое» дитя («Жизнь прозы»); «странная, почти дитя» [29], светловолосая гостья, героиня романа «От головы до звёзд» и так далее. «Детскость», которая может проявляться, с одной стороны, во внешнем облике, с другой – в особом состоянии, приближенном к детскому, выводит женщину/дитя

² В данной главе тексты книг «Жизнь прозы», «От головы до звёзд», «Ошибка живых» цитируются с указанием в квадратных скобках их названий, книг и страниц по следующим изданиям: Казаков В. Жизнь прозы. Vladimir Kazakov. Zizn' prozy. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982; Казаков В. От головы до звезд: роман. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982; Казаков В. Ошибка живых. Избранные сочинения. Т. 1. М.: Гилея, 1995. Остальные прозаические произведения В. Казакова цитируются с указанием в квадратных скобках их названий, книг и страниц по изданию: Казаков В. Неизданные произведения. М.: Гилея, 2003.

за пределы обыденности, выполняя функцию особой метки, знака её надмирности и вневременности, например: «Лицо девушки, освещенное будущими секундами, было неподвижно обращено туда. Что-то детское было в её улыбке, во всем. И это ощущение не проходило ни потом, ни сейчас» [«Импровизация» («Жизнь прозы»): 33-34].

Особенно настойчиво сходство с ребенком акцентировано по отношению к Ире-Матрешечке, героине «Теории монолога», романа в письмах, вошедшего в книгу «Жизнь прозы»: «детские плечи», «чудесные руки, и в них столько детского» [113], «Ирочка, дорогая, этот дождь, прозрачный, как Ваши пальцы, такой же по-детски беспомощный и небесный» [130], «В Вашем облике, Ира, столько детского и столько чудесного!» [120], «Какие голубые, детские буквы» [92]. Сочетание лексем детский/чудесный или детский/небесный (иные развернутые характеристики в романе отсутствуют) станет тем смысловым ядром, которое и определит сущность отстоящей от других персонажей героини.

«Детскость», сопряженная с мотивом волшебства и струящегося света, будет сопровождать Матрешечку и в ряде посвящённых ей поэтических произведений. Например, в стихотворении «Матрешечка» – это вневременной образ, «настенный профиль», «дышащая тень», созданная на миг засвеченной свечой, где «детских дум / светящийся овал» вызывает ассоциации с нимбом, возводящим лирическую героиню к образу святой.

Замечу, что в контексте игровой поэтики В. Казакова такого рода ассоциативный ряд, лишенный всякого намека на пародию, способствует тому, что рассматриваемый концепт начинает выполнять функцию «смыслообразующей субстанции», метафизическая нагруженность которой очевидна. Так, последняя строфа стихотворения «Матрёшечке», также актуализирует отчетливо выстроенную вертикаль: соединение в струях света детского (человеческого, земного) и небесного («темная высь») начал:

пусть к плечам твоим детским струится
этот свет, эта темная высь –
чтоб дождя золотые руины
от неслыханной близости зажглись³ [189].

В стихотворении «серебряной дождя...» мотив «детского взгляда», взгляда «от окна до звезд» (ср. с названием романа «От головы до звёзд»), создает ощущение вечности и служит началом потока весенних дней:

серебряной дождя,
серебрянее шпоры
звенел весенний час,
куда-то уходя.
и встречных тополей
таинственные споры
то шепотом, то вслух
касались дитя.

³ Здесь и далее стихотворения В. Казакова цитируются по изданию: Казаков В. Стихотворения. Избранные сочинения. Т. 3. М., 1995.

казалось, что вокруг
уже настала вечность,
что от окна до звезд –
один лишь детский взгляд,
что если эта ночь
закончится беспечно,
то сразу хлынут дни
весенние подряд [151].

Выстроенная таким образом парадигма: дитя – свет – чудо – определено восходит к представлению о детстве в его христианском изводе: «...детство как дар Божий, ибо в этот чудесный миг дана благодатная возможность грешному человеку *видеть мир метафизически*, возможность, которая в будущем уже никогда не повторится»⁴.

В прозаической миниатюре «Игра» (кн. «Незаживающий рай») евангельский подтекст образа ребенка/«мудрого дитя» появляется в связи с именем Н.И. Харджиева:

«1-Й ИГРОК (после паузы)

<...>.

Но когда и какому искусствоведу могли бы покориться такие своенравные боги, как Хлебников, Ларионов, Бромирский, Кручёных и Маяковский? Никогда и никому. Они могли так вверить себя только ребёнку, только такому мудрому дитя, как Харджиев. И вот он ведет их по страницам книги, это зачарованное дитя, светлое и тревожное, слабое и всесильное... Харджи-

⁴ Варавва В. «Спасители Вселенной» (Детство в русской философской культуре) // Подъем. № 6. 2003 // [Электронный ресурс] <http://www.hrono.ru/text/podyem/varava0603.html>

ев среди них не гость, он свой. И еще: он не хочет уходить от них, возвращаться с ю д а. И вместе с этой толпой вызванных им же божественных призраков уносится и исчезает в звёздной дали... Казимир Малевич сказал когда-то о Харджиеве: «Он всё так знает и понимает, словно был тогда с нами». Можно было бы с полной справедливостью добавить к этим словам: «Да, был. И всегда будет»...

3-Й ИГРОК (*вполголоса*)

«Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них». Матфей, XVIII, 2» [30-31].

Актуализация христианского аспекта рассматриваемого концепта, основанного на противопоставлении ребенка взрослому, где мудрым оказывается не взрослый человек, а именно ребенок – «зачарованное дитя», которому открыты тайны трансцендентного бытия, позволяет определить мировоззренческую позицию Казакова. (Замечу, что сам характер дискурса, переданный Игроку, полностью совпадает с тем, который служит формой собственно авторского, лишённого всякой иронии, высказывания). «Детскость» определяется здесь как единственный способ обретения вечной жизни в Царствии Небесном, в противовес возвращению «с ю д а». Именно этот смысл заключают следующие за произнесёнными третьим Игроком слова Иисуса: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное» [Мф. 18, 3]; а открытая только ребенку (а также странному взрослому – человеку искусства, безумцу) полнота видения мира («словно был тогда с нами») противопоставлена рационалистическому сознанию,

лишенному способности метафизического восприятия бытия. Не случайно, в стихотворениях Казакова «чем остальное даль...» и «окажется ли сном...» именно «безумно-детские» глаза и «безумно-детски-бледное» чело станут знаком вечности и никогда не кончающегося пути.

Восприятие детства как еще одного мифологического образа «истока», еще одной версии мифологизации «начал»⁵ уже было свойственно поэтам-футуристам, декларировавшим возврат к истокам собственного «Я» в качестве единственно верного способа обретения индивидуального «рая архетипов». Неслучайно в одиннадцатый фрагмент (главу) романа «Большая орда», вошедшем в книгу «Клейменная ночь», автор включает воспоминание о рассказе Н.И. Харджиева: «Александр Введенский, приехав в Москву весной 1936 г., попросил Николая Харджиева познакомить его с Алексеем Кручёных. Харджиев согласился, и через некоторое время они отправились на Мясницкую улицу, где тогда жил Кручёных – в доме бывшего общежития ВХУТЕМАСа. <...> когда Введенский прочитал одну из своих работ, после прохладной паузы Кручёных сказал: «а вот послушайте стихи одной десятилетней девочки». и прочитал, и добавил: «по-моему, у неё лучше».

через некоторое время визит закончился. Николай Иванович вспоминает, что, когда они с Введенским были уже на улице, он (Александр) сказал ему: «знаете, Кручёных был прав» [278-279].

⁵ Подробнее см. об этом: Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.

В тринадцатом фрагменте (главе) романа Казаков приводит «стихотворение двенадцатилетней Марины, жительницы Москвы, написанное ею в 1977 г.

Я поняла только сейчас
Что эти быстрые моменты
Любви пустые элементы
За час до злого невезенья
В минутах быстрых упоенья
Дышали смертью и тоской
Упали в пропасть жизни сухо
и затоптали их в толпе людской» [281].

При этом, в качестве своеобразного комментария как к одиннадцатому, так и к тринадцатому фрагменту (двенадцатый фрагмент – единственная, на первый взгляд, ничем не обусловленная связка между ними) автор приводит слова Св. Исаака Сирианина: «Соразмерно с искушениями определены Богом и дарования, по Его премудрости, которой не постигают созданные Им. Не приходит искушение, если душа не примет сперва втайне величия паче меры своей, и Духа благодати, приятого ею прежде. Так угодно было Богу благому творить со всеми» [280].

В отличие от футуристов, сосредоточенных на психоаналитическом аспекте детства как процедуре воспоминания, имеющей дело лишь с индивидуальной историей человека, В. Казаков обращается к христианскому опыту аскета и пустынноика Преподобного Исаака Сирианина, согласно высказыванию которого (трактуемому исключительно в данном контексте), угодным Богу оказывается именно дарование ребенка, принявшего Дух благодати изначально, до осознания «...втайне величия паче меры своей...».

Возвращаясь к мотиву «женщина/ребенок», замечу, что «детскость» героинь не только противопоставлена тяжести и трагической надломленности героя, см., например, в одном из писем «Теории монолога»: «Милая Ира <...> в Вас столько детского и столько милого, что поневоле каждая строка окажется слишком тяжелой, а каждый смысл – слишком древним» [89] или в дневниковой записи романа «Бакатор»: «6 янв. Темные волосы Иры, опускаясь на её детские плечи, дают мне знак быть отражением, неожиданным помилованием уже потерявшему надежду зеркалу» [«Жизнь прозы»: 15], но и является толчком к проявлению его потаённой (в том числе и от самого себя) сути: «У вас такие чудесные руки, и в них столько детского, что поневоле становишься самим собой – в самом безумном смысле» [«Жизнь прозы»: 113].

Или там же: «А вчера в моей собственной комнате мне вдруг встретила изумительной красоты девочка-гречанка. От её совершенства вся моя сомнительная греческая кровь выплеснулась наружу. К несчастью, всё, что во мне есть сомнительного, считает своим водопадным долгом выплескиваться именно в Вашем присутствии, милое моё дитя» [116].

Мотив детской незащитности героини в столкновении с угрозой и жестокостью героя вообще станет сквозным, повторившись в ряде произведений-комментариев, вошедших в книгу «Жизнь прозы»: «Я стал ещё прямее от ветра. Завтра посмотрю в сторону и ничего не увижу. От съеденного железа было больно в глазах. Кто она – девушка, женщина или девочка, совсем дитя? От моих пальцев на ней остались багро-

вые следы поцелуев. Как я жесток!» [«Теория паузы»: 156].

Или: «Теперь мне хочется странным образом напомнить о какой-то древней вековой осторожности, о которой вы, дорогая О., по-детски наспех забыли. Жила-была девочка, пока, наконец, была съедена разбойниками. 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» [«Жизнь прозы»: 52].

Сюжет встречи девочки с разбойниками, имеющий в фольклорной традиции счастливый исход – девочке удастся перехитрить разбойников и спастись (ср. также со счастливым финалом сказки Л.Н. Толстого «Девочка и разбойники»), поворачивается своей страшной, оборотной стороной. Выстраивая вполне очевидную оппозицию: дитя/девочка, с одной стороны, и разбойник/серебряных дел мститель/игрок/шулер – с другой, автор создает своеобразный прецедент существованию особой системы координат, где детскому, чистому в своей естественности и беспомощности миру угрожает призрачный, двоящийся мир шулерской игры-обмана.

В стихотворении «Дитя» образ спящей лампы-дитя также включен в надломленное пространство темного в своей безысходности мира, знаками которого становятся призрачные образы исчезающего («хоть и не появлялся») старика, женщины-темноты, усталых звуков, стен, усталой фабрики:

старик исчез. темно. стена и дверь наощупь.
усталый звук шагов и скрип из темноты.

и лампа, как дитя. за нею сумрак тощий.
и женщина из тьмы спросила: «это ты? –

ее рука легла на узкие перила –
пожалуйста, молчи и лампу не буди.
ты знаешь, здесь стена во тьму глаза вперила,
и даль над головой над фабрикой гудит»

старик опять исчез, хоть и не появлялся.
я вижу темноту: она худа, бледна.
и пальцы, побелев от скомканного пляса,
сжимают свою боль, как камушки со дна.

а даль над головой, над фабрикой усталой
хотела разбудить уснувшее дитя.
и лампа, закричав, в постели биться стала
и ножками сучить, болезненно света [39].

Образы светящей лампы и проснувшегося дитя даются здесь не только как параллельные, но как взаимозаменяемые: болезненно светящая лампа есть дитя, дитя есть болезненно светящая лампа; а мотивы света, с одной стороны, и детской беспомощности, с другой, в очередной раз проявляют специфику доминантной составляющей концепта «детство».

При этом детская хрупкость и беззащитность, даже одного только голоса, способна создать мерцающий, неуловимый образ женщины-девушки-ребенка-темноты, как это происходит, например, в «Тенях» (книга «Незаживающий рай»):

«1-Й ГОСТЬ

Какой-то голос испуганно встретил меня в подворотне. Это был срывающийся, хрупкий, холодный шёпот. <...> Кто это? Женщина, девушка или темнота? Или ребенок?» [45]. Или: «Она была прекрасна: брови, детский поворот головы, мерцающие тёмные волосы. <...> И что-то трогательно надменное, словно она хотела превратиться из ребёнка во взрослую даму...» [«Основания» («Продолжение воздуха»): 164].

Состояние женщины-ребенка представляется в данном случае не только в виде существования на грани, между светом, как бы снимающим ночную маску, и тьмой как его продолжением, но и на грани между детской невинностью и женской порочностью («... словно она хотела превратиться из ребёнка во взрослую даму...»).

Неслучайно в ряде произведений свойственная ребенку хрупкость и незащищённость особенно явно акцентирована в образе обнаженной женщины, например, «Когда она раздета, я не нахожу имён, достаточно хрупких для её наготы. Спина, детский её позвоночник, темные волосы, боящиеся рассыпаться по плечам.

Её ноги окутаны временем, его белизной! Я целую её прохладную грудь, дитя, дитя! [«Основания» («Продолжение воздуха»): 115]. В данном случае детская незащищённость служит способом создания двойственного образа: с одной стороны, актуализируя его над-реальное существование («ноги окутаны временем», в следующем примере – «безумный, детский шёпот»), с другой, – наивно-детскую порочность: «Она сразу прижималась ко мне всем телом и начинала плакать сквозь улыбку и слёзы. Я слушал её безумный, детский, горячий шёпот, покрывая его поцелуями и

проваливаясь к ночным, ополоумевшим от крыш, небесам» [«Основания» («Продолжение воздуха»): 115].

Амбивалентный в своей основе образ ребенка в его ангельско-бесовском облики выступит в качестве еще одной составляющей концепта «детство» в романе «Ошибка живых». Пример актуализации такого прочтения, правда, единичный и намеченный, скорее, имплицитно, находим в двух небольших фрагментах первой же главы, описывающих встречу одного из героев романа с «девочкой-калекой» Мадлон. Фрагмент первый:

«Однажды, прогуливаясь по Швейцарии, он <Истленьев – С.К.> встретил девочку-калеку, которая сидела на скамье в сквере. Он подошел. Прошло несколько «нет» и несколько «да». Молчание длилось, то возникая, то продолжаясь. Небо над ними высылось, какой-то луч круто падал вдоль серой стены облаков. Наконец, тишина показалась невыносимой сама себе, она что-то сказала, вымолвила по-швейцарски. Но эти двое не поняли, неподвижно стояли. Девочка поднялась и медленно двинулась. Он двинулся в другую сторону следом за ней...» [13].

Фрагмент второй: «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 вдаль. Он остановился. Где-то далеко часы никак не могли сдвинуть ночь с места» [14].

Основная функция введения сцен встречи Истленьева (двойника князя Мышкина) во время «прогулок

по Швейцарии» с девочкой-калекой вполне очевидна. Это еще одна обыгрываемая писателем отсылка к тексту романа Ф.М. Достоевского «Идиот».

Вместе с тем, обращает на себя внимание трансформация, которая происходит в «Ошибке живых» с образом Мари, касающаяся, во-первых, ее переназвания (Мари – Мадлон), во-вторых, наделения героини романа Достоевского несвойственным ей признаком – «девочка-калека». Что касается первого, то здесь имя героини-двойника казаковского текста – Мадлон – французский вариант евангельского имени Магдалина, с одной стороны, закрепляет свойственный героине Достоевского евангельский подтекст – раскаявшаяся блудница. С другой, – пародийно его снижает. Замечу, правда, что это снижение проявится лишь при условии обращения к творчеству В. Казакова в целом. Так, девушка по имени Мадлон появится в одноименном стихотворении, основанном на характерном для поэтики Казакова действии принципа травести:

мы вышли из пивной она чуть не упала
споткнувшись о порог прекрасная Мадлон
мы шли мимо окон грохочущего бала
где от огней взлетал и ахал небосклон

казалось у Мадлон слеза в руке сверкнула
прекрасное лицо устало от ресниц
и мимо темноты прогорклой и сутулой
оно легло в толпу иссиня-белых лиц

прощай моя Мадлон! – я свой услышал шелест
булыжные глаза слезились из-под ног

фонарные огни в воде кривясь кишели
и где-то под мостом о сваи охал бог [41].

Иронически преодолевая заложенный, в том числе в имени, евангельский подтекст (блудница, но не раскаявшаяся), Казаков открыто апеллирует к, достаточно очевидному здесь, блоковскому подтексту. «Прекрасная Мадлон» выступает в качестве травестированного двойника Прекрасной Дамы, меняющей свой облик в пространстве темного, кривящегося мира, где «под мостом о сваи охал бог».

При этом, называя девочку, встреченную Истленьевым в Швейцарии, «калекой», автор вызывает дополнительные ассоциации с милой и одновременно пугающей Лизой Хохлаковой, «девочкой-калекой» из романа Достоевского «Братья Карамазовы», «бесёнком», откровенно проявляющим свое порочное, бевсовское существо не только по отношению к Ивану Карамазову, но и к Алеше.

Эта составляющая может быть отмечена и при проецировании рассматриваемой ситуации на одну из сцен «Преступления и наказания», герой которого также «сходится» с молоденькой девушкой «у самой скамейки»: «...дойдя до скамьи, она так и повалилась на нее, в угол, закинула на спинку скамейки голову и закрыла глаза, по видимому от чрезвычайного утомления. Вглядевшись в нее, он тотчас же догадался, что она была совсем пьяна. Странно и дико было смотреть на такое явление. <...> Раскольников не сел и уйти не хотел, а стоял перед нею в недоумении»⁶.

⁶ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 тт. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 40.

В результате, текст «Ошибки живых», ведущий открытую игру с произведениями Ф.М. Достоевского, предлагает еще один трагедийно осмысленный извод «детства» в его амбивалентности. Однако даже эти сюжетные ситуации, никак не развернутые впоследствии, акцентируют открыто соположенную детству сущность героини. Это существо, молчащее или говорящее только *«по-швейцарски»* <выделено мною – С.К.>, предстает как знак вынесенного за пределы реальности призрачно-иллюзорного мира. Именно к этому ребенку применимы слова Ивана Карамазова: «Дети <...> страшно отстоят от людей: совсем другое существо и с другою природой»⁷.

Кроме того, соединенные в единое целое фрагменты рождают еще одну, в какой-то степени зеркально перевернутую, евангельскую аллюзию, подчеркивающую «инакость» героини. Способность девочки укрощать знаком руки испуг («Возле отшатнулось было в испуге, но девочка сделала знак рукой – все успокоилось») воскрешает в памяти читателя эпизод укрощения Христом бури на Генисаретском озере: «И когда вошел Он в лодку, за Ним последовали ученики Его. И вот, сделалось великое волнение на море, так что лодка покрывалась волнами; а Он спал. Тогда ученики Его, подойдя к Нему, разбудили Его и сказали: Господи! спаси нас, погибаем. И говорит им: что вы так боязливы, малoverные? *Потом, встав, запретил ветрам и морю, и сделалась великая тишина* <выделе-

⁷ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 тт. Т. 14. Книги 1-Х. Л.: Наука, 1976. С. 217.

но мною – С.К.>. Люди же, удивляясь, говорили: кто это, что и ветры и море повинуются Ему?» [Мф. 8: 23-27].

Следующий устойчивый элемент концепта «детство» представлен в виде производного от предложенной в творчестве Казакова транскрипции таких философско-метафизических понятий, как «рождение» и «смерть».

Образ ребенка, еще хранящего память о небытии⁸, становится тем ключом, который дает право героям Казакова приоткрыть таинственную дверь, ведущую как в этот мир – пространство жизни, так и в тот – пространство смерти. С одной стороны, появление ребенка служит своеобразным сигналом перехода из пространства смерти (небытия, ночи) в пространство живых: «Вдруг всем им одновременно почудился плач ребёнка. Он послужил сигналом для остальных звуков. Они хлынули на город неудержимым дневным потоком» [«Неподвижность («Незаживающий рай»): 15]. В ряде случаев функция знака пространства живых, существующего параллельно с отстраненным пространством героев-призраков, реализована, в частности, в лексеме «детвора», как это происходит, например, в прозаической миниатюре «Стена»: «Одна из женщин вновь показалась в конце галереи, от при-

⁸ «Но вот, несколько прямых линий, соединявших эту минуту с другими, обозначились в воздухе настолько отчётливо, что нельзя было не подумать о контурах времени, прочерченных некой невидимой твёрдой рукой, как о детском рисунке, сила которого зиждётся на еще слишком свежих воспоминаниях ребёнка о небытии» [«Отторжение» («Незаживающий рай»): 69].

зрака её отличала только ещё большая призрачность и невесомость. Она торопливо миновала шум детворы, её улыбка мгновенно пересекла воздух

– Здесь никого нет! Здесь никого нет! Ах, шаги вечно ведут в сторону!» [«Стена» («Продолжение воздуха»): 124].

Как в первом, так и во втором примере мотив шумящей детворы (плачущего ребенка) сопряжен с мотивом нарушения целостности призрачного существования. Детский плач и шум вторгаются в пространство молчания как знаки реального, но при этом практически всегда негативно окрашенного мира. В стихотворении «Рисование» садящаяся на плечи рисовальщика детвора поставлена в один ряд с вскружившимся роем старух, заслоняющим чистый образ девушки «с волнистой светлой прядью / волос в которые вонзало солнце свет» [44]. В таком случае образ «детворы» (но не «дитя») включается в еще один ряд отрицательных характеристик, входящих в виде составляющих в концепт «детство»: непослушание – коварство – обидчивость – жестокость:

«Замечали ли вы, что в числах есть что-то детское? (задумчивое непослушание и жестокость?)» [«Отторжение» («Незаживающий рай»): 61];

«– Эта игра не для детей – они слишком коварны» [«В честь времени»: 178];

«– Какая-то детская обидчивость свойственна толпам, – донеслось до неё.

– И жестокость» [«От головы до звёзд»: 149].

С другой стороны, детский образ служит напоминанием о присутствии смерти в человеческой жизни,

а рождение и смерть воспринимаются при этом как инварианты одной сущности: «Девочка бежит, стуча подошвами по улице, по окнам, по тишине. О, белокурая головка, мелькнувшая послезавтра! о, смерть, удаляющаяся и прекрасная!» [«Жизнь прозы»: 49-50]⁹. Специфику этой составляющей концепта «детство» достаточно наглядно проявляет механизм действия характерного для казаковской поэтики приема запущенной в обратную сторону киноленты.

Замечу, что идея возможности свободного движения во времени как вперед, так и назад, восходит к хлебниковской теории «двоякодвжимости». Именно этот принцип лежит в основе его поэмы «Мирсконца», где, как пишет А. Кобринский, «...образуются два временных потока, идущих навстречу друг другу: личное время героев (движущееся вспять) и время нарратива, векторно совпадающее с обычным»¹⁰.

Обращаясь к подобному приему в «Гербовнике» (книга «Незаживающий рай»), В. Казаков концентрирует внимание на характерной как для хлебниковской, так и для хармсовской (пародийно им обыгранной, в частности, в рассказе «Отец и дочь»), теории обратимости необратимого процесса. Граница между жиз-

⁹ Парадоксальное, казалось бы, соединение образа ребенка и смерти появится в прозе Казакова неоднократно. См., например, в характеристике, данной Северянину: «Северянин – это тихий таинственный бог, заключенный в шумного капризного играющего ребенка. Его стихи будут жить столько, сколько будет существовать смерть» («Теория паузы» («Жизнь прозы»)): 148).

¹⁰ Кобринский А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. – М., 2000. Т. 1. С. 105.

нюю и смертью оказывается открытой и легко преодолимой в обе стороны:

«ОТЕЦ (*один*)

«Прощайте» или «здравствуйте» – не всё ли равно! Какое из этих двух слов уместнее произнести, умирая?... <...>.

ДОЧЬ (*появляясь*)

Уж поезд близко, а я ещё не родилась! Боюсь, что будет поздно» [71].

И далее:

«3-Й ГОСТЬ

Попробуйте-ка вот это средство. Если оно вас не воскресит, значит вы живы.

ОТЕЦ

Моё спокойствие меня настигает по всюду: то возле окна, то на улице во время прогулки, то на краю могилы.

ДОЧЬ

Откуда я взялась в этот час? Я смутно помню детство, небо... Как одиноко дышится!

<...>

ОТЕЦ

Мы дважды бываем застигнуты врасплох: рождением и смертью» [75].

Мотив рождения/воскресения, с одной стороны, выступает в качестве аналога мотива смерти, трактуемой как жизнь в ином измерении; с другой стороны, смутное воспоминание еще не родившейся героини

о детстве свидетельствует о наличии разорванной и спутанной цепочки смертей и рождений, погружающих персонажей Казакова в своеобразное «минус-пространство» и «минус-время», выходящее за грань обыденного представления об их линейности и однонаправленности.

Одна из реплик персонажа романа «От головы до звёзд» – «17-ый игрок. Не будьте ребенком так рано» [78] – также демонстрирует его наличие в рамках «минус-пространства», «пустой» территории, где смерть может предшествовать жизни, а старость – детству и последующему за ним рождению. Ср. также с репликами действующих лиц «Неоконченной поэмы» («Надземелье»):

«1-Й

<...>

и смерть как чудо молодое: её внезапный разговор.

2-Й

она невинна до сих пор [333].

Открыто проявленная в данном случае архетипическая модель «смерти-возрождения», декларативно выраженная в статье В. Хлебникова «Наша основа»: «... мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия»¹¹, подвергается в творчестве В. Казакова определенной трансформации. Движущееся в обе стороны – в направлении

¹¹ Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 631.

прошлого и будущего – время размывает границы бытия и небытия, реальности и иллюзорности, причины и следствия: ««Бесконечность в обе стороны» <...> – так охарактеризовано время человеческого сознания, которое есть только интерпретация Времени реального мира, переводение его в последовательность-во-времени и одновременность-в-пространстве»¹².

При этом в ряде поэтических произведений Казакова представление о «двоякодвижимости» времени оказывается тесно связано с мотивом вязания, аллюзийно восходящим к мифологическому образу богинь судьбы, прядущих и обрезающих нити человеческой жизни. Так, в стихотворении «Ночное вязание» роковая неизбежность перехода лирической героини из «этих дней» в «те» дни («ее шаги, себя не слыша, / вперед задумались? назад ли?») отчетливо намечена в последней строфе:

для этих дней – она устала,
для тех – она еще дитя.
лишь ночь, скрестясь с лучом из стали,
вязанье трогает, летя (97).

Образ «луча из стали», вторгающегося в сплошную неподвижность ночного времени и управляющего как жизнью, так и смертью человека, появится и в стихотворении «Осеннее»:

деревья черные и воздух светло-белый,
ее шаги звучат все лиственнено-нежней,
ни ночь, ни темнота сегодня не посмели
продлиться навсегда, чтобы остаться с ней;

¹² Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 138.

и возле быть всегда, чтоб звездными углами
касаться юных лет и юного чела,
пока при свете спиц забывшееся пламя
в вязальной тишине не вздрогнет до бела;

чтоб временем ночным – сплошным и
неподвижным –
окутать и не знать отторгнутых секунд...
но слишком луч суров, отточен и неслышен –
которым эту прядь золотую рассекут (100).

И в том, и в другом случае именно образ ребенка («дитя», «юных лет», «юного чела») служит знаком своеобразного «входа-выхода» в новое измерение, а рассекающий «золотую прядь» луч («суров, отточен и неслышен») выполняет функцию судьбы и роковой неизбежности. Именно в таком значении образы режущих предметов (бритва Пермякова, трость Жениха, хлыст «цирковой наездницы»), видимых и «невидимых лезвий», отточенных до блеска секунд будут акцентированы, например, в романе «Ошибка живых»:

«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: разрубят пополам, как час»
[101].

Наконец, еще одна составляющая рассматриваемого концепта основывается на сочетании детского (в очередной раз выраженного значимой в творчестве Казакова лексемой «дитя»), с одной стороны, и чугунного, каменного – с другой. Соединение указанных лексем (замечу, что определения «чугунный» и «каменный» – одни из наиболее часто повторяющихся в описании городского пространства «на грани» практически во всех романах Казакова) позволяет выстроить достаточно ясную оппозицию, сталкивающую и, возможно, примиряющую при этом два мира, просвечивающих, как это характерно для эстетики Казакова, друг сквозь друга. Приведу ряд примеров:

«– О чём вы думаете?

– Эта мысль всегда возле меня: дитя в чугунной кровати, день, оторванный от мостов» [«Основания» («Продолжение воздуха»): 112];

«А вот и нужный мне дом – трёхэтажный старинный, с колоннами. Хотелось назвать его как-нибудь – мысленно – словно каменное дитя» [«Короткая проза» («Надземелье»): 369];

«Ночь.

Каменное дитя.

Ангелы с чугунными крыльями бесшумно парят, не задевая мгновений» [«Построение» («Продолжение воздуха»): 130].

Функция сведения таких, казалось бы, внутренне разнонаправленных категорий достаточно отчетливо проявлена в «Образце прозы № 3» романа «Бакатор» (книга «Жизнь прозы»): «Милый Саша <...>. Мне до роги Ваши строки, их чугунная кровь, приливающая в

виде прозрений к. Я не мог не ощутить необыкновенной мощи, локтя, давящего суровым углом на поверхность стола. Я иногда начинаю считать Вас ребёнком – по той легкости, с которой Вы разделяете /разделяете/ будущее на буквы и строки. У Петра Бромирского есть гипсовая скульптура, где мальчик сидит, подперев голову кулачком. Сидит задумчиво вот уже миллионы секунд» [20-21].

Гипсовая скульптура мальчика служит своеобразным образом-символом вновь обретенного бессмертия, знака субстанциальной природы вне времени и пространства или во времени и пространстве вечности. Именно твердость гипса (в предыдущих примерах чугуна и камня) позволяет сохранить детство в его изначальном свойстве, физически закрепить ускользящую во времени метафизическую субстанцию¹³.

Неслучайно в финале одного из стихотворений Казакова лишь скульптурно маркированные образы «чугунного локона» и «детского плеча» создают ощущение устойчивости и незыблемости, вечности, противопоставленной отраженному в ночном окне, и потому колеблющемуся и дрожащему, миру:

в окне свет тусклый болен,
свеча бледна сквозь сон.
с бродячих колоколен
летит усталый звон.

¹³ Ср. также с определением поэзии, данным одним из героев «Ошибки живых»: «Поэзия, по-моему, то же ночное кладбище, где *тяжелые каменные плиты* <выделено мною – С.К.> незыблемы, а над ними все – мираж, и воздух полон призраков, готовых растаять каждое мгновение, и все это облито мерцающим светом звёзд...» [158].

в стекле дрожат соборы,
туман грозит перстом,
темно закрыв собою
златой порыв крестов.

бредет окно далеко
с погасшею свечой.
отлит чугунный локон
и детское плечо [«Окно»: 16]

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что в творчестве В. Казакова концепту «детство», в ключевых его составляющих, придается особый статус, метафизическая нагруженность которого очевидна. Адекватно распознаваемая лишь в христианском контексте «детскость» героя («женщины/дитя»), сохраняющего детское сознание безумца, художника) прочитывается, прежде всего, как знак его избранности, свидетельство его изначальной бытийной полноты и сверхбытийной сущности.

Только ребенок («дитя»), стоящий на грани между жизнью и смертью, бытием и небытием, мгновением и вечностью, способен обрести полноту вечной жизни, минуя «минус-пространство» неизвестности и холодного мрака, в которое погружены практически все верящие в смерть призрачные персонажи произведений В. Казакова. Вместилище бессмертия можно только бессмертному, то есть не верящему в смерть ребенку. Неслучайно именно «дитя», которое «лениво и грозно ворочается во сне», противостоит времени, которое «...спокойно ходит по человеческим лицам, тяжело продавливая носы, оставляя синие, исчезающие к ночи, тени» [«Жизнь прозы: 47].



Заключение

Как показало проведенное исследование, проза Владимира Казакова вполне определенно вписывается в игровое, ставшее впоследствии магистральным, направление развития русской литературы второй половины XX – начала XXI вв. Изначально работая в условиях своеобразного «подполья», писатель словно предугадывает, «расшифровывает» время, полностью оставаясь при этом в рамках своей самобытности и в этом смысле непревзойденности.

Выбирая в качестве ведущей художественной стратегии игру – как в роман, так и с романом, писатель раздвигает границы литературы, не просто вводя в сферу эстетического анализа сам художественный процесс, но обнажая саму природу создания текста, открывая читателю свое лицо – лицо странного и непостижимого в своем восприятии мира человека.

Метатекстовый пласт, перемежающийся с нарративом, а чаще всего выделенный в качестве самостоятельного компонента практически во всех произведениях Казакова (свои и «чужие» письма, дневниковые записи, записи-воспоминания историй, рассказанных реальными людьми – знаковыми фигурами XX века, стихотворные произведения неизвестных или малоизвестных в то время широкому кругу читателей поэтов и так далее) выполняет, в результате, функцию той «оправдательной проволоки», которая заставляет разглядеть за пародийно обыгрываемым иллюзорным миром героев-призраков абсолютно непародируемый мир сверхреальной творческой потенции.

Этой же цели служит игра с интертекстуально заданными кодами, дающими возможность «рассеивания» нарративов и вообще любых «твердых» смыслов. Перекодируя систему претекстов – романов Ф.М. Достоевского, драматических опытов А. Блока и В. Хлебникова, повестей Н.В. Гоголя, прозаических и драматических произведений Д. Хармса, поэм В. Маяковского – В. Казаков создает абсурдистский в своей основе, устремленный к «сверхсинтезу», к совмещению разнородных дискурсивных элементов текст, полностью освобожденный от каких-либо регламентирующих правил и литературных норм. Интертекстуально заданное двоение, смещение и переворачивание сюжетных ситуаций, героев, а также «мерцание» отдельных деталей текста, вскрывает его игровую условность и литературную повторяемость на новом уровне: действие законов пародирования без пародии.

В этом смысле романы В. Казакова могли бы быть возведены, правда, с одной оговоркой, к так называемому пастишу, представляющему собой программно эклектичную конструкцию семантически, жанрово и аксиологически разнородных фрагментов, столкновение которых в содержательно и стилистически различных «текстуальных мирах» неизбежно ведет к квази-пародийному эффекту, в рамках которого каждый фрагмент «иронически преодолевает» все другие и, в свою очередь, «иронически преодолевается» каждым из них. Все это позволяет автору балансировать не только между жизнью и смертью, сном и явью, дневным существованием и ночным антимиром, но и

между серьезным, трагедийным и ироничным, фарсовым.

Исключением в данном случае является лишь та творческая реальность, собственно «творческий хронотоп» (М.Н. Липовецкий), сценарий которого задан жизнью самого автора, составляющего «...из множества предметов своей жизни маленькую модель вечности»¹. Именно этот сценарий служит той поддерживающей скрепой, которая соединяет в единое целое призрачный мир заново (и бесконечно) разгрызаемых (чаще всего по законам драмы) сюжетов-инвариантов.

Именно эта мысль очень точно выражена в предисловии к «Неизданным произведениям» писателя: «... 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»².

Так рождается заданное игровой стратегией гиперпространство прозы В. Казакова – формы принципиально открытой и динамичной, не только размывающей жанровые границы, но смещающей акцент с нарратива на сам акт наррации как самоценное событие текста.

¹ Мнацаканова Е. Поэзии и прозы невозвратная река. Предисловие // Казаков В. Жизнь прозы. Vladimir Kazakov. Zizn' prozy. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. XXVII.

² От составителя // Казаков В. Неизданные произведения / Сост. и подготовка текста И.Е. Казаковой. М., 2003. С.6.

Светлана Леонидовна Константинова

**«Быть веселым, не теряя отчаяния...».
Игровые стратегии прозы
Владимира Казакова**

Монография

В книге использованы рисунки В. Казакова

Подписано в печать 30.11.2010.
Бумага офсетная. Формат 60X90/16. Усл. печ. л. 9.
Гарнитура Times New Roman.
Тираж 100 экз. Заказ № 1211.

Отпечатано в типографии ООО «ЛОГОС Плюс».
180004, г. Псков, Октябрьский пр., 50; тел. 79-37-23.