

**Достоевский и Казаков:**

## ПОПЫТКА ПАРАЛЛЕЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_183\_5\_277

В поэтике Казакова, верно вторящего своему учителю Достоевскому<sup>1</sup>, принцип неожиданности распространяется на восприятие и изображение мира в целом, в частности категории времени. Следовательно, время Казакова можно трактовать в качестве так называемого вдруг-времени, характеризуемого Подорогой как «время, больше похожее на заостренное орудие, пробивающее плотный покров видимости бытия. Вот что делает читательское внимание уязвимым. Все неожиданно, все вдруг, и изменения настолько внезапны, что происходящее не может не казаться катастрофой. Весь мир вдруг и разом — как если бы мы в качестве тайнозрителей были способны созерцать картины апокалиптических времен — грозит превратиться в обломки»<sup>2</sup>. Рассуждая в данном контексте о поэтике Достоевского, философ словно протягивает нить к творчеству Казакова, поскольку этот распад мира на обломки, эту катастрофу, на которую Достоевский лишь намекал, Казаков как раз делает стержневой темой своего творчества. Именно туда уходит корнями интерес писателей к навязчивому повторению слова «вдруг», делающему его практически лейтмотивом, что вполне вписывается в казаковское «точечное переживание времени»<sup>3</sup>.

Проводя, вслед за Подорогой, четкую границу между неожиданным и случайным как двумя ипостасями «вдруг-времени» Достоевского, воплощающимися в тексте в качестве события или же простого происшествия, можно прийти к выводу, что абсурдистский хаосмос Казакова строится как раз посредством накладывания неожиданного на случайное и наоборот и, что самое главное, лишь в частичном присутствии линейного времени. Текст Казакова не оставляет возможности ожидать, то есть оттолкнуться от него к антиципации продолжения, так как ломает любую наметившуюся логику развития. «Вдруг зачеркивает то, что ожидается, что мы готовы принять за время жизни; обрывает ход длительностей, этих неопределенных и автоматических не-вдруг»<sup>4</sup>. Линейное время замыкается в круг, в котором взрыв вечно возвращается, не успевая автоматизироваться, перейти, пользуясь словами философа,

- 
- 1 О том, что Казаков считал Достоевского своим учителем, он сообщал в письме Петеру Урбану от 1972 года: «Вот кого я считаю своими учителями и вдохновителями: Гоголь, Достоевский, Хлебников, Кручёных, Ларионов, Малевич, Бромирский, московские улицы» (Гос. музей истории российской литературы им. В.И. Даля; архив В. Казакова в обработке, учетных номеров нет); также об этом писала его мать Т. Авальян в дополнениях к автобиографии 1974 года: «Своими учителями и вдохновителями считал Достоевского и Гоголя, Хлебникова и Кручёных» (*Казаков В.В. Ошибка живых*. М.: Гилея, 1995. С. 189).
  - 2 Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. С. 587—588.
  - 3 Там же. С. 586.
  - 4 Там же. С. 592.

в «не-вдруг»; «вдруг» и «не-вдруг» отождествляются. Тем самым изображается постоянное выпадание из мнимой темпоральности, характеризваемое лишь в пределах неожиданности в широком смысле, никак не вне ее. Иными словами, казаковское время — это непрерывное маятникообразное перемещение между событием и случаем.

На основе этого «вдруг», по сути неожиданности, ломается привычная логика организации текста, разрушаются любые предполагаемые соотношения фрагментов в прозе Казакова. Каждая реплика неожиданна, каждый фрагмент, каждая реакция; высказывания немотивированны, обособлены, и тем самым полностью лишены возможности объединиться в осмысленный сюжет. Это резко усугубляет шаткость структуры текста, его зыбкость, неуловимость, почти призрачность. Текст строится по принципу всевозрождающегося взрыва, покоящегося на оппозиции появление — исчезновение и тем самым блокирующего развертывание смыслового пространства. Взрыв, как писал Лотман, «может реализоваться и как цепь последовательных, сменяющих друг друга взрывов, придающих динамической кривой многоступенчатую непредсказуемость»<sup>5</sup>. Это определение несомненно присуще тексту Казакова: мотивы и темы постоянно вспыхивают ниоткуда, моментально выводятся на сцену, но об их разворачивании, то есть продолжительности, почти невозможно говорить. Их развитие происходит скорее вследствие навязчивых повторов в таких же или различных контекстах, за которыми следует их исчезновение.

В силу всего сказанного становится более понятным, почему в связи с творчеством Казакова невозможно говорить о континуальном, классическом типе каузального повествования. Гибридная проза автора составлена преимущественно из диалогов. Разбитость текста на реплики способствует его фрагментации и соответствует принципу взрыва — главному механизму ретардации повествования и трансгрессии смысловых структур языка. Ставя в основу диалог, Казаков бесспорно вторит Достоевскому, усугубляя до крайних границ его полифонию, превращая ее в пизоидный разговор с самим собой. Проза держится на чередовании ситуаций, типичных для романов классика: встреча и разговор персонажей в салоне хозяйки, блуждание по городским улицам, внезапный визит загадочного неподвижного гостя<sup>6</sup>, поиски трехэтажного дома и т.п. Однако

5 Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. С. 106.

6 Ср. хотя бы прозаическую миниатюру «Гость» из книги «Мои встречи с Владимиром Казаковым» со следующей сценой из «Идиота»: «Я думаю, что уже был час первый в начале; я совершенно не спал и лежал с открытыми глазами; вдруг дверь моей комнаты отворилась, и вошел Рогожин. Он вошел, затворил дверь, молча посмотрел на меня и тихо прошел в угол к тому столу, который стоит почти под самую лампадкой. Я очень удивился и смотрел в ожидании; Рогожин облокотился на столик и стал молча глядеть на меня. Так прошло минуты две-три, и я помню, что его молчание очень меня обидело и раздосадовало. <...> Между тем он продолжал все сидеть и все смотрел на меня с тою же усмешкой. Я злобно повернулся на постели, тоже облокотился на подушку и нарочно решился тоже молчать, хотя бы мы все время так просидели. Я непременно почему-то хотел, чтоб он начал первый. Я думаю, так прошло минут с двадцать. Вдруг мне представилась мысль: что, если это не Рогожин, а только видение? <...> Я не помню наверно, сколько времени это продолжалось; не помню тоже наверно, забывался ли я иногда минутами или нет? Только наконец Рогожин встал, так же медленно и внимательно осмотрел меня, как и прежде, когда вошел, но усмехаться перестал и тихо, почти на цыпочках, подошел к двери, отворил ее, притворил и вышел» (*Достоевский Ф.М. Идиот*. М.: Эксмо, 2010. С. 574—576).

все эти ситуации нейтрализуются автором приемами поэтики абсурда, преломляются сквозь призму постоянного метаморфоза и чувственного восприятия, и такие, предельно условные, становятся универсалиями казаковского хаосмоса.

В мерцающем мире, абсолютно лишенном «плотного покрова видимости бытия»<sup>7</sup>, в мире непрерывного, вечно возвращающегося взрыва, атмосфера наполнена страхом уязвимых призраков, пугающихся стальных секунд, часовых стрелок, холода, дождя, словом всего окружающего. Испуг — это и есть естественная реакция на неожиданное, на взрыв.

Внезапное имеет еще качество: оно пугает. Внезапное резонирует в самом миге, мы вздрагиваем, наша реакция настолько быстра, насколько внезапное застает нас врасплох. Другими словами, на прикосновение другого времени к нашему мы отвечаем, как мертвецы на удар тока, — сокращением мышц, судорожно-тоническим трепетанием плоти, в которую вторгается время, которым мы не живем<sup>8</sup>.

А если взрыв оборачивается основой существования, то страх становится главным или даже единственным ощущением все взрывающегося мира. Такой трактовке способствует ряд мотивов, среди которых мотивы стены, хлыста, бледности и молчания отчасти вводятся под влиянием поэтики Достоевского.

Толстые, массивные, «галлюцинирующие создания из камня» постоянно окружают персонажей. Стены представляют собой границу, очерчивающую шаткий хаосмос. Персонаж подчеркивает, что для него самое дорогое — его четыре стены, пространство, ими огороженное, его собственный мир: «1-Й ГОЛОС. Мне больше всего на свете дороги четыре вещи: мои четыре стены»<sup>9</sup>. Но это пространство внезапно оборачивается тюрьмой, из которой невозможно выбраться: «Разговор со стенами был обычно короток и неслышен. Давно уже установились те доверие и неугасающая настороженность, которые обычно бывают между узником и сторожами»<sup>10</sup>. «Запертая насквозь полоса стены»<sup>11</sup>, на первый взгляд, закрывает пространство, обособляет его своей тяжестью, непроницаемостью, окаменением. Однако через одушевление и отождествление стен с далью Казаков пытается преодолеть восприятие стены как границы: «Каждая из этих четырех стен соответствует какой-то удивительной, невидимой дали»<sup>12</sup>. Принимая стену за непостижимую даль, персонажи рассматривают ее в другой перспективе и поэтому вполне справедливо находят в ней «первый намек на бесконечность»<sup>13</sup>: «Когда В. однажды заметили, что стены загораживают собою даль, он со скованной живостью возразил: — Наоборот — приближают. Вот она, даль — с четырех сторон возле меня»<sup>14</sup>. Они смотрят очень пристально, не отводят взгляда. Прозрачные, внезапно раскрывшие дальние просторы стены являются лишь «замурованной заживо далью»<sup>15</sup>, временно оцепеневшей в ожидании своего воскрешения.

7 Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. С. 587.

8 Там же. С. 589.

9 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 126.

10 Казаков В.В. Мадлон. М.: Гилея, 2012. С. 10.

11 Казаков В.В. Неизданные произведения. М.: Гилея, 2003. С. 57.

12 Казаков В.В. От головы до звезд. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. 117.

13 Казаков В.В. Неизданные произведения. С. 82.

14 Казаков В.В. Жизнь прозы. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. 195.

15 Казаков В.В. Неизданные произведения. С. 119.

Примечательно, что расшатывание стен-границ зависит в том числе и от самых персонажей: «Лицо его было освещено отраженным светом, стены окружали его просторнее и прозрачнее, чем остальных»<sup>16</sup>. Видимо, Казаков продолжает бунт человека из подполья и отчасти Ипполита из «Идиота» (Мейерова стена в углу умирающего), не смиряющихся с рациональным восприятием непреодолимости каменной стены, по сути с абсурдом жизни: «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило»<sup>17</sup>.

Страх вызывает и мотив хлыста, разрезающий и лица, и воздух: «Появляется цирковая наездница. В ее руке упругий вздрагивающий хлыст. Воздух вокруг нее расступается»<sup>18</sup>. Введение этого мотива, тесно связанного с наездницей-гречанкой и Пермяковым — персонажами романа «Ошибка живых»<sup>19</sup>, с одной стороны, навечно произведением Хлебникова «Ошибка Смерти» (1915) и героиней Барышней Смертью. С другой стороны, это явный намек на суровость и непредсказуемость Настасьи Филипповны<sup>20</sup>. По ее внешним признакам Казаков создает и свою типичную героиню — вздрагивающую, бледную, с длинными ресницами, сверкающими глазами. Это не удивляет, поскольку его призраки постоянно отражают героев Достоевского. Рассмотрим данное утверждение подробнее.

Прибегая, в духе Гоголя и Достоевского, к говорящим именам, Казаков в «Моих встречах с Владимиром Казаковым» и в «Ошибке живых» фамилией Истленьев явно намекает на характеристику самого героя. Довольно прозрачная фамилия бесспорно ведет происхождение от глагола «истлеть», в значении: «тлея, сгнить совершенно, обратиться в труху»; «тлея, сгореть, обратиться в пепел». Видимо, выбором данной семантики автор делает упор на тело и, следуя выявленному значению, на его бренность, гниение, распад. И действительно, перед нами живой мертвец (не Ипполит ли?), хрупкий, слабый человек, неподвижный, присутствующий в отсутствии, совершенно внезапно исчезающий в никуда, и столь же внезапно ниоткуда появляющийся. Его *modus vivendi* как нельзя лучше отражает казаковский хаосмос, поскольку его присутствие зачастую никак невозможно определить: его облик не отделить от темноты, его молчание не узнать на фоне тишины.

16 Казаков В.В. От головы до звезд. С. 5.

17 Достоевский Ф.М. Записки из подполья. М.: Эксмо, 2012. С. 525.

18 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 110.

19 Мотив хлыста прослеживается и в других контекстах и всегда является метафорой жестокости и боли. Стоит выделить следующий пример из романа «Ошибка живых»: «Вокруг него было вокруг него. Нищий протянул руку. Монета угрожающе засвистела и вдруг, вспыхнув, словно золотым хлыстом ударила нищего по глазам. Рука отдернулась, лохмотья вскрикнули, он завертелся волчком, ловя в черном воздухе свои невидящие глаза» (Там же. С. 148).

20 Ср. со сценой из «Идиота»: «— Тут просто хлыст надо, иначе ничем не возьмешь с этой тварью! — почти громко проговорил он. <...> 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» (Достоевский Ф.М. Идиот. С. 491).

ДАМА <...> Истленьев странный. Однажды я сидела возле и слушала в течение часа его молчание.

ЛЕВИЦКИЙ И что же вы услышали?

ДАМА 3600 секунд.

ЛЕВИЦКИЙ Ровно? Какой старинный час!... А Истленьев?

ДАМА Для зеркал он неуловим, как призрак. Для часов он неуловим, как вечность. Для меня и для вас — как что?

ЛЕВИЦКИЙ Странно! Я как-то коснулся его случайно, мне показалось, что он — из плоти.

ДАМА Вам показалось...<sup>21</sup>

Почти постоянно безмолвный, задумчивый, всегда растерянный, он отвечает невпопад, все время сторонится других персонажей, тем более толпы, спасаясь от стыда, неловкости, наподобие гоголевского Акакия Акакиевича или же Голядкина Достоевского. Прозрачность, невесомость, неожиданные переходы из одного в другой мир, столь присущие персонажу, заодно делают его взаимозаменяемым с сумраком и молчанием. Станный, никем не узнаваемый, мало что понимающий, не вписывающийся в окружающую его среду, он усаживается в свой заветный угол, чтобы, никому не мешая, исчезать и появляться: «Они входят. Большая гостиная полна народу. Одни стоят, другие сидят, третьи — просто гости. Истленьев настолько невидим на фоне прозрачного воздуха, что хозяйка не решается представить его гостям»<sup>22</sup>. «Сумрак в том дальнем углу гостиной зовется Истленьевым»<sup>23</sup>; «Истленьев пробрался в самый отдаленный и темный угол, сел там и думал, что он присутствует»<sup>24</sup>. Связь с произведениями Гоголя и Достоевского усматривается в переносе целой ситуации (как уже было сказано, стержневой для казаковской прозы, поскольку континуальный повтор в более или менее редуцированном виде как раз этой обстановки во многом бережет текст от окончательного распада). Несмотря на то что проза Казакова разворачивается на сугубо чувствительном уровне, преемственность обстановки все же налицо<sup>25</sup>.

---

21 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 33–34.

22 Там же. С. 98.

23 Там же. С. 74.

24 Там же. С. 182.

25 Ср. с цитатами из произведений классиков: «За стеной был слышен шум и говор, которые вдруг сделались ясными и звонкими... Видно, что уж чиновники давно собрались и выпили по первому стакану чаю. Акакий Акакиевич, повесивши сам шинель свою, вошел в комнату, и перед ним мелькнули в одно время свечи, чиновники, трубки, столы для карт, и смутно поразили слух его беглый, со всех сторон подымавшийся разговор и шум передвигаемых стульев. Он остановился весьма неловко среди комнаты, ища и стараясь придумать, что ему сделать. Но его уже заметили, приняли с криком, и все пошло тот же час в переднюю и вновь осмотрели его шинель. Акакий Акакиевич хотя было отчасти и сконфузился, но, будучи человеком чистосердечным, не мог не порадоваться, видя, как все похвалили шинель. Потом, разумеется, все бросили и его, и шинель и обратились, как водится, к столам, назначенным для виста. Все это: шум, говор и толпа людей, — все это было как-то чудно Акакию Акакиевичу. Он просто не знал, как ему быть, куда деть руки, ноги и всю фигуру свою...» (Гоголь Н.В. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1959. С. 625); «Всё, что ходило, шумело, говорило, смеялось, вдруг, как бы по мановению какому, затихло и мало-помалу столпилось около господина Голядкина. Господин Голядкин, впрочем, как бы ничего не слышал, ничего не видал, он не мог смотреть...

Это существо мерцающее — вот механизм его (не)бытия. Существо, парящее на грани параллельных миров и при этом погрязшее в отчаянии из-за отчужденности, из-за невозможности узнать себя, преодолеть абсурд собственной жизни, найти себе место. Тень, все дрожащая перед суровостью глухонемого мира, крадущаяся по пустым ночным улицам, исчезает в себя, полностью погружается внутрь, опустошаясь, становясь до того одинокой, что в каждой прогулке отчетливо слышит лишь свои собственные шаги. Стало быть, символика фамилии Истленьев отсылает не только к телесному, но и к духовному пласту персонажа, чье опустошение ведет к полному безволию, к непрерывному страданию, что сопровождается постепенным устранением имени — в других текстах есть такие же герои, но фамилии Истленьев уже нет.

Спасение от слишком тяжелых цепей уныния персонаж-автор, по сути, ищет в чуде, которое в его понимании сбывается или в творческом, или в религиозном акте, или же в любви. Обращение к сфере религиозного возрождения души прочитывается в молчании — одной из ключевых тем в творчестве Казакова, которую стоит понимать между прочим и в ключе исихазма. В многочисленных экскурсах, представляющих собой цитаты из Святых Отцов и письма духовника самого Казакова, отца Кирилла, говорящие о любви Бога, проявляющейся именно в искушениях, которые посылает, об уединении, молитве, о борьбе и смирении с духовными испытаниями, со слабостью воли, тоской, отчаянием прослеживаются схожие поиски. Это отрывки из святого Григория Паламы, святого Исаака Сирианина, аввы Пимена, из Первого послания к коринфянам, аввы Исаии Отшельника, Палладия Мниха, Кирилла Александрийского, о старце в Скиту, святого Варсонофия Великого, киевского чудотворца и древнейшего русского иконописца Алимпия. Возможно, они параллель религиозным поискам Достоевского и его персонажей.

«...Я пишу, чтобы не умереть. Именно поэтому я должен быть краток»<sup>26</sup>, — отмечает Казаков. И чуть позже записывает схожую мысль: «Я пишу, чтобы не сойти с ума — вот моя исповедь в семи словах»<sup>27</sup>, в очередной раз выявляя тождество и взаимозависимость творческого акта и самого существования, прозы и жизни. Или точнее сказать — языка и жизни. Однако суть творческого

---

он ни за что не мог смотреть; он опустил глаза в землю да так и стоял себе, дав себе, впрочем, мимоходом честное слово каким-нибудь образом застрелиться в эту же ночь. <...> Начал господин Голядкин поздравлениями и приличными пожеланиями. Поздравления прошли хорошо; а на пожеланиях герой наш запнулся. Чувствовал он, что если запнется, то всё сразу к черту пойдет. Так и вышло — запнулся и завяз... завяз и покраснел; покраснел и потерялся; потерялся и поднял глаза; поднял глаза и обвел их кругом; обвел их кругом и — и обмер... Всё стояло, всё молчало, всё выжидало; немного подальше зашептало; немного поближе захохотало. <...> Конечно, он бы дорого дал за возможность находиться теперь, без нарушения приличий, на прежней стоянке своей в сених, возле черной лестницы; но так как это было решительно невозможно, то он и начал стараться улизнуть куда-нибудь в уголок да так и стоять себе там — скромно, прилично, особо, никого не затрагивая, не обращая на себя исключительного внимания, но вместе с тем снискав благорасположение гостей и хозяина. Впрочем, господин Голядкин чувствовал, что его как будто бы подмывает что-то, как будто он колеблется, падает. Наконец он добрался до одного уголка и стал в нем как посторонний, довольно равнодушный наблюдатель, опершись руками на спинки стульев...» (*Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 1. Л.: Наука, 1988. С. 176—179).

26 Казаков В.В. Неизданные произведения. С. 1.

27 Там же. С. 154.

акта для Казакова заключается не только в ницшеанской попытке эскапизма от чудовищной реальности, но и в попытке эту реальность изменить, творя новый мир. Спасение — это не выход в «живую жизнь», понимаемую в ключе Достоевского. Спасение — это, наоборот, исчезновение ради воссоединения с собой, с миром, находка себя. А себя, согласно Казакову, можно искать лишь в себе-языке, как главном инструменте для освобождения от цепей страдания, то есть от уз рационального миропонимания, до того момента, бескомпромиссно навязывающего свои гнилые истины. Это освобождение не есть другое, как отрешение от бремени сознания, оно же опустошение. Другими словами, опустошение воспринимается Казаковым амбивалентно, по большей части и в положительном смысле — как неотъемлемая составляющая процесса погружения в бессознательное, возврата к себе, индивидуации. А отчаяние, уныние, порождаемые данным процессом, в таком случае следует трактовать в ключе хайдеггеровского «настроения», как свидетельство о приобщении к тайне, и, стало быть, спокойно принять, поскольку персонаж-автор истлевает, чтобы вновь возродиться<sup>28</sup>.

В попытке представления этого кажущегося, многоликого казаковского героя вполне стоит опереться на творчество Достоевского. Помимо уже выявленной связи с Голядкиным из повести «Двойник», призрак Казакова, скорее всего, соединяет в себе черты Рогожина и князя Мышкина. Проведенная параллель отнюдь не произвольна, так как напрямую прочитывается в самом тексте — казаковский человек словно вылит из этих двух героев; словно его двойственность порождена именно соединением их двух характеров, уходящим корнями в развитие темы двойника у самого Достоевского. Такому прочтению в свете «мышкинско-рогожинской» модели личности прежде всего способствует довольно сложная транскрипция романа «Идиот», представлен-

---

28 «Сколь бы расколотой, однако, ни казалась повседневность, она все-таки, пусть лишь в виде тени, еще содержит в себе сущее как единство “целого”. Даже тогда, и именно тогда, когда мы не заняты непосредственно вещами и самими собой, нас захватывает это “в целом”, например при настоящей скуке. До нее еще далеко, когда нам просто скучна эта книга, или тот спектакль, та профессия или то безделье. Она врывается, когда “берет тоска”. Глубокая тоска, бродящая в безднах нашего бытия, словно глухой туман, смещает все вещи, людей и тебя самого вместе с ними в одну массу какого-то странного безразличия. Этой тоской приоткрывается сущее в целом. <...> Подобное настроение, когда “все” становится каким-то особенным, дает нам — в свете этого настроения — ощутить себя посреди сущего в целом. Наше настроение не только приоткрывает нам, всякий раз по-своему, сущее в целом, но такое приоткрытие — в принципиальном отличии от того, что просто случается с нами, — есть в то же время и фундаментальное событие нашего бытия» (*Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 20). Вслед за Хайдеггером о данном понятии читаем и у В. Библихина, в книге «Мир»: «Настроение — помеха для работы сознания. Настроение — не помеха для мысли, а ее звездный час, ее праздник, ее событие, начинающееся со спутывания карт сознания. Разные настроения сливаются в одно. Человек ими захвачен, заморожен. Их пугаются как безволия. Оттого, что пугаются, от страха самих себя делают все то безрассудное, что делают, чтобы справиться со своим “нет настроения”, и винят настроения, вместо того, чтобы винить свой страх. Безволие подлинного настроения — не потеря себя, наоборот, находка. Оно впервые только и позволяет человеку выйти на волю — выйти на улицу, выйти в мир. Только в замороженном безволии глубокого настроения приходит мир. Только тогда, и не раньше, мысль имеет шанс; имеет шанс выйти из опутавших ее сетей собственной стратегии и тактики. Опомниться» (*Библихин В.В.* Мир. Томск: Водолей, 1995. С. 58).

ная Казаковым на страницах «Ошибки живых», в которой персонаж-автор, через ипостаси Истленьева и Пермякова, бесспорно строится по оппозиции благородства и страсти и, как известно, кончает столь же трагично.

С одной стороны, это довольно суровый «Человек из подполья», никем не узнаваемый то ли бывший военный, то ли игрок, во всяком случае призрак-проходимец, думающий о самоубийстве, остро переживающий трагизм существования, заключающийся в неузнавании себя, непонимании мира. Он предстает холодным, нередко надменным, навязчивым, грубым. Но с другой стороны, перед читателем одновременно слабое, почти бестелесное существо не из этого мира; «случайный воин», оказавшийся в чудовищной реальности, которая ему не по силам, вновь и вновь стремительно бросающийся в поиски непонятно чего — возможно, как раз пустоты Ничто, как выхода из круговорота страдания? Принадлежащий к другому миру, он не справляется с окружающим, утопая в прошлом, в воспоминаниях. Неуверенный в себе, терзаемый постоянными колебаниями и сомнениями, неподвижный, он прибегает ко внезапным реакциям, совершенно экзальтированным репликам, восклицаниям. Его не понимают, над ним то и дело смеются, называя его странным, ни на кого не похожим, чужим — каким он, впрочем, предстает и в собственных глазах. Обладая, наподобие пророка, какими-то лишь ему ведомыми тайнами, он погружается в загадочное и завораживающее молчание, парит между мирами, мысля заодно свой собственный, и оставаясь его «рыцарем бедным». Здесь уместно процитировать отрывок из размышлений князя Мышкина, сплетенных с размышлениями Ипполита, поскольку эти слова как нельзя лучше характеризуют казаковского персонажа, видимо являясь его основой:

Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая «маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива»; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и все знает свой путь, с песней отходит и с песней приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш<sup>29</sup>.

Непреренно следует подчеркнуть, что призраки Казакова обладают также чертами других персонажей Достоевского, по сути и между собой переплетенных. Стоит особо выделить Раскольникова. Данную связь нетрудно проследить в сценах встречи Пермякова с «хрупкой», «мерцающей» Соней, явно перекочевавшей к Казакову из романа Достоевского, а также в изображении Истленьева, встречающего по пути девочку-калеку Мадлон. На более отвлеченном уровне, где прототекст из Достоевского преломляется сквозь призму сугубо чувственного познания, казаковские призраки сохраняют главные внешние признаки персонажей классика: бледность, неподвижность, молчание, сверкающие глаза, исполненные страха и ужаса. Все эти особенности подчерки-

---

29 Достоевский Ф.М. Идиот. С. 594.

вают овнешнение внутреннего мира человека, у Казакова достигающее крайних границ, нередко в пародийном и даже сюрреалистическом ключе.

Одной из ипостасей казаковских персонажей являются игроки, вестники взрыва, вечно гонящиеся за случаем. Пребывая в постоянном напряжении (не это ли тот же страх, о котором уже шла речь?), они выпадают из обыденного времени, погружаясь полностью в сиюминутное, разорванное на отдельные, то и дело взрывающиеся мгновения. Они, по сути, тоже призраки, соединяющие в себе двойственное восприятие времени. Игра — это не только, говоря словами Подороги, вторжение маленького времени в большое, это и наоборот, вторжение большого времени в маленькое; игра — картина не только случая, но и события. И даже этим не исчерпывается, поскольку игра мыслится Казаковым не во взрыве одного из напряженных мгновений, а именно в напряженности, то есть в ощущении времени, его полноты, которая есть не что иное, как абсолютная пустота, дрожащая атемпоральность. Время в игре замедляется, резко сжимается вплоть до остановки во мгновениях, готовых вот-вот взорваться, чтобы снова вернуться к началу. Оттуда постоянный повтор сцен, в которых игроки уже играют, или же снова садятся за стол — ситуации, призванной усугубить ощущение напряжения, страха и распада мира, с одной стороны, и одновременно сущности времени — с другой: «Готовились к игре, рассаживались, хмурились и смотрели»<sup>30</sup>; «Между тем игра начиналась и гости рассаживались в боевом порядке»<sup>31</sup>; «призраки уже оказались возле стола, и игра, готовая было навсегда прерваться, возобновилась — почти навсегда»<sup>32</sup>; «Сдвинутые в беспорядке карты и деньги, бледные лица игроков, исчезнувшие за тонкими бескровными улыбками, тяжелый сдвинутый край стола»<sup>33</sup>; «Карты, тяжелый угол стола, изломанные углы локтей, бледные лица — все это, не исчезая, грозило возникнуть вновь, но с еще большей отчетливостью, неумолимо»<sup>34</sup>.

Карточная игра в тексте Казакова имеет функцию связующей сюжетной нити. Безумная, всеночная игра проходит чаще всего в салоне-гостиной хозяйки, или же в погребке, и в ней участвуют многочисленные персонажи, составляя своеобразный фон обстановки в целом. Безликих персонажей, принимающих участие в игре, автор преимущественно так и именует «игроками», но нередко усматриваем и обращение автора к стержневому для его поэтики началу метаморфоза, находящего свое отражение в трансформации гостей, призраков в игроков, что дальше имплицитно подразумевает возможность отождествления этих трех групп персонажей: «Игрок, гость, призрак — вот три последовательно сменяющиеся ремесла, и каждое из них почти имя»<sup>35</sup>; «Гости, становясь игроками, медленно теряли свои прежние очертания»<sup>36</sup>; «Лица гостей, став лицами игроков, не изменились и не остались прежними»<sup>37</sup>.

Легко узнаваемые по своему ночному прошлому, предельно бледные, неподвижные, скованные, словом исчезающие, казаковские игроки очевидно

30 Казаков В.В. Неизданные произведения. С. 107.

31 Там же. С. 232.

32 Там же. С. 436.

33 Казаков В.В. Жизнь прозы. С. 29.

34 Там же. С. 38.

35 Там же. С. 13.

36 Казаков В.В. От головы до звезд. С. 51.

37 Казаков В.В. Жизнь прозы. С. 88.

принадлежат к другим сферам существования. В тексте неоднократно подчеркивается их прозрачность, способность неожиданно возникать, их причастность к молчанию, или же общению через переглядывание, что одно и то же. Всегда в черной, темной одежде, эти «выходцы с того галантного света»<sup>38</sup> сохраняют свое могильное спокойствие и мертвенную скованность, причем не только движений, но даже глаз: «Игроки оглянулись, чтобы невидящим взором окинуть невидимую паузу, сумрак и лицо женщины»<sup>39</sup>. Однако этому «невидящему взору», судя по словам автора, ничто не ускользнет, а также их всегда присутствующим рядом теням, еще более бессонным и ночным.

Изображение игроков как персонажей, принадлежавших потустороннему, как вестников inferнального мира бесспорно связано с определенным восприятием темы карточной игры, затрагиванием которой Казаков вторит своим учителям, в первую очередь Пушкину и Достоевскому. Вслед за ними Казаков продолжает развитие одного из ключевых вопросов своей поэтики — вопроса случая, на котором карточная игра, как, впрочем, все азартные игры, собственно, и коренится. Вторжение случая в жизнь можно трактовать двояко: с одной стороны, как деструкцию, хаос, ведущие к неумолимому распаду мира, и далее к выявлению абсурда существования в таком фрактальном мире, тем самым порождающие отождествление игроков и карточной игры — как оказывается, своего рода ипостасей случая — с inferнальными силами. Не мудрено тогда, что «один из игроков вдруг выронил из рук лицо. Оно бледным пятном беспомощно повисло в воздухе. Остальные на него взглянули и холодно вернулись к своему спокойствию»<sup>40</sup>. Отнюдь не мудрено, поскольку перед нами в малевичевских штрихах вырисовывается картина внезапного распада отчаявшегося человека, смывания его лица-лика-личности, ощутившей всю трагедию своего блеклого, абсурдного и беспомощного существования в отчужденном мире.

Тем не менее казаковский текст позволяет рассматривать выделенный эпизод и из совершенно противоположного угла. Обратим все-таки внимание на пару существенных деталей: выроненное лицо, во-первых, «беспомощно повисло в воздухе», и во-вторых, оно повисло не просто так, а как раз «бледным пятном»<sup>41</sup>. Выбором именно этих мотивов для описания типично хармсовского случая, Казаков напрямую обращается к хармсовской псевдофилософской трактовке круга, а еще конкретнее — шара («повисло в воздухе»), как совершенства, уходящей корнями в учения Парменида и Эмпедокла: «Шар — воплощение наиболее совершенной геометрической фигуры, ее труднее всего разделить на составляющие части и связать с другими фигурами. Шар в этом смысле — автономный предмет, “мир”. <...> Шар, круг до такой степени самодостаточны, их смыслы настолько свернуты внутрь их самих, что о них как бы нечего говорить, достаточно просто повторять: шар, шар, шар»<sup>42</sup>. Преemptивность в конкретном случае усугубляется и словно дополнительно подчеркивается, употреблением прилагательного «бледный», отсылающего, наряду с яв-

38 Казаков В.В. Мадлон. М.: Гилея, 2012. С. 39.

39 Казаков В.В. Неизданные произведения. С. 213.

40 Казаков В.В. Жизнь прозы. С. 41.

41 Курсив в цитатах мой. — В.Ш.

42 Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 197.

ным намеком на шаровидность потерявшегося лица, к опять-таки хармсовской теме исчезновения при достижении собственной целостности, то есть совершенства, которое авторам видится в воссоединении с собой-миром: «Исчезновение человека может описываться как его превращение в шар, то есть в чистую умозрительность, в “предмет”, так сказать, погружение в себя самого»<sup>43</sup>.

Оттуда, с другой же стороны, данное событие — вторжение случая, то есть того неожиданного, внезапного, немотивированного — можно одновременно воспринимать не чем иным, как попыткой острашения, попыткой вернуть эту обыденную мертвую жизнь к жизни как таковой, деавтоматизировать ее. Деструктивную силу случая можно интерпретировать в качестве знаменателя деконструкции — разрушения ради сотворения. Стало быть, это не только инфернальная сила, не энтропия, а, наоборот, жизнетворящая энергия, побуждающая к зарождению нового мира — *suī generis* рождение в смерти. Именно поэтому 3-й ГОСТЬ в одном месте четко отмечает, что «игра — это отличительный признак существования»<sup>44</sup>.

Случай, взрыв — допущенный через столь востребованную тему карточной игры — это та самая точка, в которой все застывает, цисфинитум, та самая маленькая все улетающая частица настоящего времени, понимаемая в качестве выхода в докосмогеническое, которое не есть другое, как стимул к сотворению нового мира. Не мудрено тогда, что восприятие Казакова, основывающееся на начале обратности, внезапно позволяет игре влиять на время, в итоге на Солнечную систему: «Наконец, игра подходит к концу. От этого свет окон становится утренним, белым»<sup>45</sup>. Становится более понятной и столь явная причастность игроков к трансцендентальному, к соседним мирам, постоянно подчеркивающаяся в тексте через характеристику персонажей, через выявление их пребывания «на пороге»: их присутствие связано с ночью, причем бессонной; они то и дело цепенеют, отдают холодом; они как будто существуют в некотором бреду, поскольку неоднократно особо отмечается, что игроки подняли головы и очнулись от игры, как от сна. «Он? Игрок от головы до звезд»<sup>46</sup>.

Примечательно, что подобное толкование темы азартных игр находим и у Лотмана: «один и тот же механизм — механизм азартной игры — может описывать и кошмарный мир бытового абсурда, и эсхатологическое разрушение этого мира, за чем следует чудесное творение “новой земли и нового неба”»<sup>47</sup>. И в итоге, ссылаясь на Достоевского и иллюстрируя свои мысли его романом «Игрок» — бесспорно, очередным прототекстом прозы и жизни Казакова, — Лотман воспринимает человеческую жажду азартных игр, необходимость риска, чего-то внезапного, неконтролируемого, по сути жажду случая, обращенностью к чуду, как единственному возможному спасению. Отчаявшиеся персонажи Казакова существуют в непрерывном ожидании, на первый взгляд, непонятно чего. Но это как раз есть ожидание спасения, жажда чуда — неведомого, непонятного, внечеловеческого, и тем самым непредставимого,

43 Там же. С. 207.

44 Казаков В.В. Неизданные произведения. С. 108.

45 Там же. С. 190.

46 Казаков В.В. Жизнь прозы. С. 81.

47 Лотман Ю.М. Пиковая дама и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство, 1995. С. 786—814.

остающегося в сфере молчания — которое и Казакову вслед за Достоевским видится «в немотивированном и внезапном перерождении мира»<sup>48</sup>.

Рассмотренные характеристики прозы Казакова, хотя и не исчерпывают заданной темы, подтверждают, что автор создавал свой необычный, условный мир, отталкиваясь от лихорадочного и мощного мира Достоевского. Текст классика претворяется в неузнаваемый хаос, лишенный связей, погруженный в бессмыслицу. Главным механизмом такой транскрипции поэтики Достоевского видится рассыпание: в столкновении с абсурдом мир рассыпается, как рассыпаются память и сознание, оставляя за собой лишь осколки освобожденного слова<sup>49</sup>. Сцепляя эти осколки, Казаков творит свою случайную прозу-жизнь.

---

48 Там же.

49 Ср. в письме Казакова Петеру Урбану от 7 июня 1972 года: «Меня интересует только свобода /творческая/ и, как ее составные части, образы, абсурд и все, что угодно, вплоть до стояния на собственном носу» (Гос. музей истории российской литературы им. В.И. Даля).