

О поэзии и поэтике Владимира Казакова:

ЗАМЕТКИ К ОПИСАНИЮ

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_289

В литературе о творчестве Владимира Казакова, весьма небольшой по объему, его поэзии, разумеется, уделено определенное внимание, однако характерно то, что все три вышедшие монографии о писателе посвящены прозе¹. Возможно, свою роль здесь сыграло мнение таких медиаторов между историческим авангардом и послевоенной независимой культурой, как А. Кручёных и Н. Харджиев, чье мнение было принципиально важным для Казакова; сторонясь центров неподцензурной литературной жизни, Казаков явственно ориентировался на прямое наследование прерванной линии радикального футуризма и ОБЭРИУ (при всей ныне понятной принципиальной разнице между первым и вторым). Мнение Кручёных и Харджиева легитимировало его не как подражателя, а как продолжателя, поэтому диалог этот самим Казаковым постоянно подчеркивался: имя Кручёных (как и главного «символического предшественника», Хлебникова, и других представителей авангарда, от Д. Бурлюка и Н. Пунина до Алика Ривина и Хармса) возникает в казаковских текстах неоднократно, а Харджиев выводится там под фамилией Вологдов; оба они (как и иные деятели исторического авангарда) активно цитируются Казаковым, причем приводятся как письменные тексты, так и сообщения об устных высказываниях². Сам Казаков в посвященном памяти Кручёных очерке «Зудесник» писал: «Он сказал мне о моих стихах: “Я пишу такие же, но рву их”³»

- 1 *Красильникова Е.* Постмодернистские романы Владимира Казакова. М.: Прометей, 2001; *Константинова С.* «Быть веселым, не теряя отчаяния...». Игровые стратегии прозы Владимира Казакова. Псков: ЛОГОС Плюс, 2010; *Шливар В.В.* Картины абсурдного мира в прозе Владимира Казакова. Белград: Изд-во филол. фак-та в Белграде, 2022.
- 2 Этот элемент монтажной документальности позволяет считать такого рода вставные конструкции не только элементами художественного целого («Для Казакова характерно напряжение между пульсирующим монологом автора и документами, вставленными в текст» (*Кукулин И.* Стекланный рыцарь. [Рец. на кн.:] Владимир Казаков. Собр. соч.: В 3 т. М.: Гилея. 1995 // Знамя. 1996. № 6. С. 229), но и, насколько это вообще возможно в такого рода гибридном жанре, достоверными свидетельствами.
- 3 Вероятно, здесь можно усмотреть некую общую установку на диалог с младшими представителями авангардной линии: ср. знаменитый эпизод встречи Введенского и Кручёных, описанный Н. Харжиевым (*Харджиев Н.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М.: РА, 1997. С. 380) и подробно проанализированный в статье: *Кобринский А.* Об одной странной полемике. Введенский и Кручёных // Поэт Александр Введенский: сборник материалов / Сост. и общ. ред. К. Ичин, С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 223–229. Также и в воспоминаниях Андрея Сергеева, пытавшегося передать манеру речи старого футуриста: «Нас слушать не стал: /— Йа знайу, как тэпэр пышут маладдыё пайэты» (*Сергеев А.* Omnibus: Роман, рассказы, воспоминания. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 313). Впрочем, Геннадий Айги отмечал: «...Кручёных будировал и раздражал, всех “выводил из себя” (при этом в быту, в своем кругу, он был на редкость миролюбив)» (*Айги Г.* «Творцы будущих знаков»:

<...> Он написал мне на подаренной книге: «Держитесь прозы!»⁴; в свою очередь, как отмечал Р. Дуганов, Харджиев «внимательно вчитывался в стихи Геннадия Айги и в прозу Владимира Казакова»⁵, — но не потому ли, что именно прозу ему показывал Казаков? Этот жест актуализации прозы за счет поэзии оказался действенным; во всяком случае, по мнению Алексея Конакова, на переход от поэзии к прозе Евгения Хартинова среди всего прочего сподвиг «даже, вероятно, почти парадигматический пример нового харитоновского товарища Владимира Казакова (в 1966 году решительно отказавшегося от поэзии в пользу прозы по совету Алексея Кручёных)»⁶. Если эта догадка верна, то жест отказа от поэзии одного автора под влиянием другого оказывается тем более замечательным, что на деле основной поэтический корпус того, кто оказал влияние, создан как раз после 1966 года.

Механизмы выдвижения прозы на первый план в общем корпусе сочинений Казакова могут и должны быть проанализированы отдельно, однако нельзя не отметить первичность стихотворного начала в этом корпусе не только с хронологической точки зрения, но и со структурной. Ю. Орлицкий, рассматривая драматургические тексты Казакова, отмечает, что он «распределяет стихи и прозу между персонажами не только в своих драмах, но и в поэмах, прозаических миниатюрах и даже в романе “Ошибка живых”»⁷, — и не только в этом романе, но и в других крупных прозаических текстах; вообще значительная часть формально прозаических текстов является текстами прозиметрическими. Не касаясь метризации, в том числе случайной, казаковской прозы (это требует отдельных подсчетов), на более очевидном уровне стихотворные вставки, различные по объёму, мотивировке введения их в текст и функции в тексте: это могут быть относительно независимые элементы монтажной композиции; прямо продолжающие высказывание или разворачивающие его переходы к иному (стихотворному) способу организации речи; сюжетно мотивированные вставки (ср. «Дневник» из книги «Жизнь прозы»: «Наконец прозвучали стихи. Это было обыкновенное стихотворение»⁸, — и несколько позже: «Снова прозвучали стихи, но на этот раз совсем другие»⁹; наконец, стихотворная речь может оказаться предъявленной непосредственно, перформативной, что особенно характерно для диалогов:

— Окно отворилось с безоблачным стуком...

— Откуда эта строка? Вы ее так тихо и так странно прочитали!.. Что с вами?

Вы живы?

— Жив только голос.

Русский поэтический авангард. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2011. С. 79). Можно предположить, что, войдя в «свой круг», во многом именно от Кручёных Казаков перенимал позицию отстраненности от происходящего в текущем литературном процессе (кстати, именно в середине 1960-х решительно разделившегося на официальный и неофициальный).

- 4 Казаков В. Случайный воин. Стихотворения 1961—1976. Поэмы. Драммы. Очерк «Зудесник». München: Verlag Otto Sagner, 1978. С. 207.
- 5 Харджиев Н. Указ соч. С. 12.
- 6 Конаков А. Евгений Харитонов: Поэтика подполья. М.: Новое издательство, 2022. С. 157.
- 7 Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 639.
- 8 Казаков В. Неизданные произведения. М.: Гилея, 2003. С. 229.
- 9 Там же. С. 234.

— Так вот почему! А я весь превратился в слух, да так и остался, окаменел...
Прошу вас, дайте еще несколько строк!

— Что ж, вот они:

Из окна упав на плиты,
Небо хладное лежит.
Графини бледные ланиты —
Их мимо светлый луч дрожит.
И с выражением на лице
Его измучившей загробной скуки
Граф протянул к бойнице платок
И вместе с ним дрожащие руки.
Стерев с стекла золотую пыль,
Он оперся на свой костыль.
Его лучи насквозь пронзали,
И стало тихо в мертвом зале...¹⁰

Аналогично вводится стихотворная речь и в драматургии Казакова. Здесь уже прямой путь к чистой прозиметрии; мотивация перехода от стиха к прозе становится практически необязательной, опираясь подчас на реализацию метафоры, каламбур или просто абсурдную сценическую ситуацию:

1-Й РАЗБОЙНИК

вчера я видел сон вчерашний —
такой несбыточно-простой,
что даже фиговая башня
покрылась фиговой листвою

2-Й РАЗБОЙНИК

Вот я никогда снов не вижу. А они меня видят.

3-Й РАЗБОЙНИК

А меня все сны видят.

4-Й РАЗБОЙНИК

И даже те, которые вы видите?

3-Й РАЗБОЙНИК

Нет, таких снов еще не бывало.

1-Й РАЗБОЙНИК

а я скажу без колебаний,
что колебаний вовсе нет,
и потому в моей гортани
гортанный чудится ответ

2-Й РАЗБОЙНИК

Что это, в самом деле! Мы все стихами говорим, а он один — прозой.

10 Казаков В. Избранные сочинения: [В 3 т.] Т. 1. Ошибка живых: Роман. М.: Гилея, 1995. С. 158.

1-Й РАЗБОЙНИК

когда ваш сон, на вас уставясь,
увидит вас не наяву,
то проза, некогда пустая,
густой покажется ему

3-Й РАЗБОЙНИК

Ответил по всей форме. Даже эхо — здешнее, барселонское.

4-Й РАЗБОЙНИК

Нет, нет, эхо приезжее. Я сам видел и приезд, и все остальное¹¹.

ПОЭТ

уж если быть дадаистичным,
дадаисточник под рукой:
пусть смысл становится частичным,
как дождь матрикульный такой

НАЛЁТЧИК

Если бы я был налётчиком, я налетел бы в первую очередь на александрийский стих... то есть, простите, на александрийский банк¹².

К драматургическому началу у Казакова еще будет повод вернуться, пока же необходимо отметить следующее: выдвигая в рамках своей творческой программы прозу (и в некотором смысле драматургию) как основу творческой самоидентификации, *внутри* прозаических и драматургических текстов он делает стихотворную речь всепроникающей, а роль поэзии и поэта (вероятно, в данном случае их стоило бы написать с прописных «П») безусловно утверждает в самом высшем из возможных рангов. Стихотворной речью спорадически овладевают все практически все акторы, но Поэт выдвигается как отдельный, выделенный персонаж («Ошибка живых», «Мадлон»), либо его функции выполняет не обозначенный так напрямую протагонист («Дон Жуан» и др.). Как тема поэзии, так и постоянное, часто произвольно мотивированное вторжение стихотворного начала в прозаическое, делают любые формально непэтические тексты Казакова метатекстами, надстроенными над собственно поэтическим текстом. Часто такого рода надстраивание выводит непэтический текст на уровень комментирования: в прозе и драматургии Казакова постоянно обсуждаются поэтические тексты, как порожденные *ad hoc*, так и независимо существующие. Границы между внутритекстовой и внетекстовой реальностью если и проводятся, то для того чтобы их немедленно нарушить, в первую очередь — с помощью резкого дискурсивного слома (яркий пример — внезапное обсуждение творчества Кручёных, Мнацакановой, самого Казакова, а также судеб русской литературы до и после 1940 года в «Обеде в Эскуриале»). Метатекстуальный характер непэтических текстов делает их одновременно экзотерическими, предъявленными, собственно же поэтическая сторона каза-

11 Казаков В. Избранные сочинения. Т. 2. Врата. Дон Жуан: Драмы. М.: Гилея, 1995. С. 180.

12 Казаков В. Мадлон: Проза, стихи, пьесы. М.: Гилея, 2012. С. 200.

ковского творчества оказывается эзотерической, хотя вроде бы не слишком скрытые намеки на ее основную и первичную роль обнаруживаются чуть ли не в каждом непоэтическом тексте¹³.

Обращаясь непосредственно к корпусу стихотворений Казакова, необходимо отметить: не вполне релевантным будет делить его поэтическое письмо на четкие и определенные периоды, но нельзя отрицать и некоторой, пускай и не универсально проявленной, динамики. Взаимопроницаемость практически всех типов письма у Казакова, построение им некоего единого континуума с универсальной системой образов и личной мифологией (об этом позже) не вырастает «из ничего» (как, например, это может показаться в случае таких диаметрально противоположных во всем прочем поэтов, как Михаил Еремин и Генрих Сапгир); парадоксальным образом, при всей ограниченности наших представлений о формировании Казакова как автора, ряд его ранних текстов, которые кажутся не вполне «казаковскими», опубликован. Иногда здесь сложно узнать Казакова: «огней — тьма / собаки сытые и злые / в ночь тюрьма / вздымает выступы крутые // решётки грозят небесам / этапы звёзд в пути заносит / отставших пуля косит — / ненужное мясо / сытым псам»¹⁴ (стихотворение, заставляющее вспомнить скорее Павла Зальцмана; ср. также: «...за спинами лютееет холод штыков, / карликовые деревья, как ветров черепа. / а за серым туманом проволочных пут / небо задумывает жуткий побег. / живые падают, мёртвые ещё идут: / человек человек человек человек»¹⁵; или «угрюмый милиционер / на стенд из красочных фанер / отбросил тень своей фигурой, / служба художнику натурой. / но вдруг, на свадебное небо / взглянув, скомандовал: “налево!” / весне, деревьям и местам / с прозрачным золотом креста. / его погоны голубели, / как две весны из колыбели. / и только кованный ручей, / по камню склизнув синей сталью, / ударил сапогом лучей / в лицо сугроб зимы усталый. / и снег (самец он или самка?) / зубами выбитыми шамкал»¹⁶ (стихотворение называется «Наступление весны»; сложно не увидеть здесь один из довольно многочисленных претекстов приговского «Апофеоза милицанера», наверняка Пригову неизвестный; как параллель напрашивается Владимир Уфлянд, хотя семантическая рассогласованность, пока что довольно робкая, уже является собственно «казаковской»¹⁷). Иногда вроде бы и набор

13 Естественна в этом смысле вольная рефлексия Елизаветы Мнацакановой, которая подчеркивает необходимость понимания общности прозаического и поэтического у Казакова: чтобы ответить на вопрос «Жизнь прозы — где она скрывается?», необходимо «отправиться за поверхность каждого слова, взвесить на невидимых весах каждое предложение», «ибо каждое из них — драгоценная крупница вещества поэзии» (Казаков В. Жизнь прозы. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. XIII). Ср. также: Бирюков С. Поэзия русского авангарда. М.: Изд-во Р. Элинина, 2001. С. 161.

14 Казаков В. Случайный воин. С. 24.

15 Казаков В. Неизвестные стихи. 1968—1988. М.: Гилея, 2014. С. 17.

16 Там же. С. 18.

17 Разумеется, тут прослеживается и не столько абсурдистский, сколько юмористический и/или сатирический мотив «неадекватной претензии на власть над природным миром», более всего известный по «Сказке о рыбаке и рыбке»; само его наличие говорит о том, что Казаков еще не пришел к тому типу алогической иронии, которая вообще для него совсем вскоре станет характерной (хотя, замечу, инвертировать такой мотив можно самыми различными способами, например создавая ироническую идилию, как вроде бы неизвестный, но типологически не самый далекий Казакову автор — А. Николев (Егунов) в реплике Унтера в «Беспредметной юности»: «Ты же,

мотивов, и способ обращения с мотивом, и способ его трансформации вполне «казаковский», но пока что гротеск служит целям исключительно юмористическим: «королева Испании молча одна / сидит у тоскливого окна / вдали Дон Педро машет шпагой / но скука ходит тяжким шагом // красавец-паж торча ушами / и в скуке вываляв лицо / взлетает на воздушном шаре / неся скрипучее крыльцо // подписан мир разбиты турки / ночь полна светом пленных звёзд / Дон Педро в кожаной тужурке / явился с войском во весь рост // и ночью казнь звенит отложенная / топор — лунатик по карнизам / и королевы дух встревожен / Дон Педры взглядами пронизан» (важнейшая для Казакова игра с перекодировкой куртуазного мифа здесь еще нацелена на само обыгрывание и абсурдизацию материала, без выхода в более сложную систему смысловых трансформаций¹⁸).

Обретение собственной манеры в первую очередь связано у Казакова с кристаллизацией нескольких устойчивых типов стихотворных текстов. Наиболее радикальные опыты создаются в 1969 году в качестве небольшой серии стихотворений, «почти каждое из которых строго индивидуально»¹⁹. Это в первую очередь «Смерть князя Потемкина» («присвоение» одноименного текста И. Дмитриева, ready-made, помещенный в рамку авторских ремарок²⁰); «Барбадосско-русский словарь» (пример «заумного словаря»²¹; заумь мотивирована непонятностью чужого — в данном случае воображаемого — языка, что лежит в русле стратегии «легализации» заумного высказывания²²); «Таблица

солнце, о друг простой, / не покидай, надо мной постой, / пусть потом, не сейчас разбуженный / за тобою пойду» (цит. по: *Маурицио М.* «Беспредметная юность» А. Егунова: текст и контекст. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 71); соответственно инвертируется и способ обращения со стихиями.

- 18 Ср. также резкое снижение «куртуазного мифа» в стихотворении «Торг»: «графиня / глазами грохоча / было к полночи / секунды мужали / я подошёл слегка насвистывая / и пачку денег перелистывая / напевая / спросил: почём ветчина ш? / спросил графиню с декольтом / вокруг стояли колонны слуги повара / форейторы / я прикрикнул: поскорейторы!» и т.д. (*Казаков В.* Случайный воин. С. 81).
- 19 *Бирюков С.* Указ. соч. С. 160.
- 20 С. Бирюков сопоставляет этот текст с четырьмя стихотворениями, озаглавленными «Набережная» и различающимися по номеру (1–4), усматривая в последних центонный принцип (Там же); по-моему, игра с цитированием пушкинского «Я вас любил...» здесь не достигает собственно уровня, когда можно говорить о центонности (в отличие, например, от «Черновиков Пушкина» Сапгира или от «Я помню чудное мгновенье...» Всеволода Некрасова). Среди иных примеров работы Казакова с ореолом метра отмечу стихотворение «сеledка как золото блещет», отсылающее не только к «Воздушному кораблю», но и к «На взморье» Козьмы Пруткина.
- 21 О заумных словарях см., например: *Левинтон Г.А.* Статьи о поэзии русского авангарда. Helsinki, 2017. С. 51–62.
- 22 Об имитации экзотизированного «чужого» языка см.: *Богомолов Н.А.* Вокруг Серебряного века: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 429–431. В отличие от классического авангарда («Кручёных свой непонятный язык мотивирует в примитивистской перспективе “то было у диких племен”»): *Ораиш Толлич Д.* Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / Под ред. Л. Маргаротто, М. Марцадури, Д. Рицци. Bern et al., [1991]. С. 175), Казаков ироничен по отношению к идее экзотизации (так, «ат-урях» переводится «с барбадосского» как «фихтеанство» (*Казаков В.* Случайный воин. С. 88)). Ср. у такого автора (находившегося в разных своих творческих ипостасях в подцензурном и непоцензурном контекстах), как Юрий Смирнов: «Завелто сидлобоки / Дугаба теримбо. / — Цени свои пороки, — / Говаривал Рембо. // Зашил он в пояс деньги / И золотой песок. / Трапази ма туэнтэ / Зимбалы посуок» (*Смирнов Ю.* Слова на бумаге. Стихотворения,

умножения» («заумная арифметика»); «Отторжение» («заумный монтаж», включающий как вербальные, так и чисто графические элементы²³); «Прекрасное зачеркнутое четверостишие» (визуальное стихотворение, в котором можно усмотреть при всем его элегантно лаконизме двоякую задачу: пародирование сакрализации всякого, пускай и «негодного» отхода от творчества классических авторов и одновременно опыт отказа от вербального элемента в визуальном тексте не с помощью его замены или изъятия, а с помощью сообщения о наличии текста, но в то же время его «зачёркивания», сокрытия²⁴) и «Стол» («минималистическое» визуальное стихотворение²⁵; тождественность означающего и означаемого здесь проявлена, если говорить в терминах Я. Друскина, как «равновесие с небольшой погрешностью», переворот стола на бок ничем не мотивирован и создает определенное смысловое «мерцание» в духе семиотических загадок Рене Магритта). Эти опыты так и остались у Казакова не просто «индивидуальными», но единичными. К разного рода графическим экспериментам он прибегал и позднее, но никогда более не делал их основой построения текста²⁶. Что касается зауми, то здесь ситуация менее однозначная. Согласно известной классификации Джеральда Янечека, заумь может быть разделена на «фонетическую», «морфологическую», «синтаксическую» и «супрасинтаксическую»²⁷. Из первых трех, «собственно заумных» типов, Казаков периодически обращается только к «синтаксической», которая растворена у него в «супрасинтаксической»:

Такие явления, как абсурд, пародия, юмор, автоматическое письмо, сюрреализм, стилистическая неуместность и так далее, вполне могут содержать в себе существенные элементы неопределенности, но они предполагают сложные суждения,

наброски, записи. М.: Культурный слой, 2004. С. 336); вторжение заумного слоя явно мотивировано мифологизированным экзотизмом африканского периода жизни Рембо. Гораздо более сложный и многоуровневый пример «заумификации» уже иноязычной лексики (не изобретенной по случаю, а отображающей искажения в предшествующем литературном памятнике) у А. Кручёных рассмотрен Ильей Виноцким (*Виницкий И.* Переводные картинки: Литературный перевод как интерпретация и провокация. М.: Рутения, 2021. С. 219–239).

- 23 Сходный прием использует Казаков в романе «Ошибка живых», однако здесь такого рода монтаж заумных элементов приводится не произвольно, это: «Номера, оставшиеся без домов висеть в воздухе» (*Казаков В.* Избранные сочинения. Т. 1. С. 83); среди прочих «номеров» прозрачно зашифрован и Кручёных («№ §Кру4ех + ын%: !=»).
- 24 Подробнее см.: *Давыдов Д.* Ободном визуальном стихотворении Владимира Казакова // Черновик. 2001. № 16. [Fair Lawn], 2001. С. 30–33. О «Прекрасном зачеркнутом четверостишии» существует еще одна отдельная статья, вызывающая множество вопросов: *Расковалова Е., Сипкина А.* Анализ «Прекрасного зачеркнутого четверостишия» Владимира Казакова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: Сб. материалов VII (XXI) Междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых, Томск, 16–18 апреля 2020 г. Вып. 21. Томск: НИТГУ, 2020. С. 505–509.
- 25 Бертрам Мюллер растерянно пишет о нем в своем предисловии: «Стихотворение *Стол* вообще-то и нельзя назвать стихотворением; оно состоит из слова “стол” и одного рисунка, изображающего перевернутый на 90° стол» (*Казаков В.* Случайный воин. С. 10).
- 26 Как пример можно привести целую страницу, заполненную словом «огромную» (предвосхищающую концептуалистские опыты), которая является частью фразы «Этот ночной притон имел огромную власть над В. Огромную, огромную <...>, огромную власть» (*Казаков В.* Жизнь прозы. С. 197–199).
- 27 *Janecek G.* Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego State University Press, 1996. P. 4–5.

основанные на взгляде на реальность, а не на прямолинейных лингвистических стандартах, и наша система не может быть успешно расширена, чтобы охватить их, хотя общий термин «супрасинтаксическая заумь» предлагается в качестве собирательного обозначения для них²⁸.

При этом заумные элементы носят у Казакова скорее острабяющий эффект («и получил звезду от царь»²⁹, «она еще мостов не слышит / и звезд вонзающихся свай»³⁰ и др.), а не служат для создания самостоятельного словесного артефакта; здесь нужно отметить и то, что синтаксическая и особенно супрасинтаксическая заумь может (думаю, что и должна) быть истолкована скорее как максимально расширенное использование тропов («съезжались гости уставая / кареты зеркалом гремя / так цокала мостовая / как полночь всадниками тремя / они один был хмур из них / другого всадника не знали / а третий вскорости жених / теперь усы и мог едва ли / так трое и мостовая лишь / дом освещенные огнями морозом лица опалишь / или фонарь закопан в яме» и т.д.³¹, и множество других примеров). Исключения крайне легки и носят пограничный характер: так, стихотворение «иззавсево кагада-та»³² представляет собой не столько образец зауми, сколько пример фонетической записи.

Специфичной для Казакова предстает форма организации текста, построенная на графическом приеме, который Игорь Лоцилов предлагает «назвать “антианжамбманом”³³: если “нормальный” анжамбман как бы “отбрасывает” конец фразы в начало следующего стиха, казаковский перенос совершает обратное: он “поднимает” в клаузульную позицию предшествующего стиха начало (анакрису) следующего»³⁴:

даль с ними и со мной, с собой — дожд
ливой.
оттуда приходят осенние дни, чтоб этот
холод справедливый коснулся тех, кто
не одни.
вы ночь? — спросил я глухо.
она ответила: всегда.
стальным плечом коснувшись слуха, словно
клейменная звезда.
скажи мне рой твоих мечтов, твои про
зрачные педели, пусть сваи гордые мос
тов и ветер напрочь опустели.

28 Ibid. P. 5.

29 Казаков В. Избранные сочинения. Т. 3. Стихотворения. М.: Гилея, 1995. С. 31.

30 Там же. С. 72.

31 Там же. С. 34.

32 Стихотворение подробно разобрано в работе: Нефагина Г. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. Минск: БГУ, 2003. С. 201—218.

33 В иной трактовке перед нами «пародия на enjambement» (Бирюков С. Указ. соч. С. 158).

34 Лоцилов И. Об одном стихотворении Владимира Казакова // Поэтика исканий, или Поиск поэтики: Материалы междунар. конф. фестиваля «Поэтический язык рубежа XX—XXI веков и современные литературные стратегии» (ИРЯ им. В.В. Виноградова Москва, 16—19 мая 2003 года). М.: Азбуковник, 2004. С. 274.

кто, как безмолвный и каменный вид, себя
дает воде чугунной?
ссутивши очи, он молчит для отражений
семиструнных.
час подошел к облакам, к полночи, зла
том сверкнув, холода вогнутый храм в
воздухе водном разув.
пусть смысл уйдет в какую-нибудь даль:
там ему место.
вот случай: если утра сталь запнется
судороги вместо³⁵.

Сергей Бирюков (подозревая здесь влияние сдвигологии Кручёных) отмечает, что Казакова

привлекала странность сочетания регулярного стиха с необычными приемами, внезапность появления странных слов. Видимо, это стихи все-таки «для глаза», ибо при чтении их вслух, если мы будем учитывать не концы строк, а явно слышимую рифму, то невольно приведем строки в «нормальное положение». Тут приходится выбирать, читать ли эти стихи как обычные или донести ощущение «сдвинутости», заумности³⁶.

О необходимости перестройки стиховой системы при чтении пишет и Лоцилов: «Разумеется, у Казакова это — провокация читательской комбинаторной <...> активности: перевести строки в “нормальное” состояние всё же необходимо, как того настоятельно требуют и “пустые” сонеты Л. Аронсона и А. Волохонского <...>»³⁷. Со всем этим сложно спорить, однако необходимо отметить следующее. Далеко не все тесты Казакова, построенные на смещении или «антианжамбмане», поддаются столь простому переводу, как цитируемые Лоциловым, Бирюковым и мной. Далеко не всегда за графическим острашением вскрывается вполне регулярный стих, что создает дополнительную сложность при «переводе». Особенно это касается крупных произведений, таких как поэма «Кавказский корпус»: состоящая из диалогов, она вроде бы особенно взывает к «переводу», но соотношение реплик семантически нагружено, и здесь всякое приведение стиха к норме будет разрушительно для ткани текста. Возникает аналогия с «мнимой» (по М. Гаспарову) или «метрической прозой» (по М. Шапиру и Ю. Орлицкому), то есть прозаической записью, в которой опознается как метрический регулярный стих (могущий обладать и разного рода вторичными стиховыми признаками: рифмой и т.д.). Так, Шапир говорит о неудачности термина «мнимая проза», поскольку он

снимает неопределенность: противоречие между фонетикой и графикой однозначно решается в пользу фонетики. Лирическая проза Шкапской действительно окажется мнимой, если, напечатанная как проза, будет произнесена как стихи, мысленно восстановленные и выделенные с помощью интонации и орфоэпии, —

35 Казаков В. Избранные сочинения. Т. 3. С. 61. Привожу стихотворение, не рассматривавшееся И. Лоциловым, но построенное по тому же принципу.

36 Бирюков С. Указ. соч. С. 157—158. В данном случае С. Бирюков, с нашей точки зрения, трактует «заумность» слишком широко.

37 Лоцилов И. Указ. соч. С. 274.

вероятно, именно так читала их сама Шкапская. Но у нас есть законное право озвучить ее текст как прозаический — право, предоставленное поэтессой, записавшей свои «стихи» *in continuo*. Очевидно, один и тот же текст может быть то стихами, то прозой... но чего он никак не может, так это быть стихами и прозой одновременно³⁸.

Точно так же и примеры «антианжамбмана» у Казакова возникают не просто так; мерцающий статус записи не позволяет сделать однозначный вывод в пользу фонетики или графики, «мерцающий» статус высказывания оказывается собственно основой деавтоматизации регулярной поэтической речи³⁹.

Возникновение у Казакова стихотворений, построенных на «антианжамбманах»⁴⁰ как деавтоматизирующей практики, не отменяет того, что параллельно им создается множество других, в которых их метрическая природа не требует реконструкции. Примеры свободного стиха («Предсказатель», «пока я лонировал...»), белой вольной тоники («Алеше Казакову») или гетероморфности («вот поцелуй на мосту...») единичны; преобладают силлаботоника либо дольник, представленные в некотором ряде ситуативных жанров и устойчивых форм. Среди поэтических текстов 1960-х годов довольно важное место занимают поэтические нарративы (фабула которых вряд ли предназначена для связного пересказа), очевидно отсылающие к большим стихотворениям Хармса и Введенского («Беглецы», «Импровизация на тему: отцы и дети», «Провинциальный бал», «Паровоз», поэмы «Монастырь», «Горшки», «У окна»), позже практически исчезающие. В то же время (1967—1968) создаются и «Исторические сцены», в отличие от прочих образцов драматургии, не содержащие стихотворные вставки, а практически полностью стихотворные. Будучи частью авторской квазиисторической мифологии, они одновременно отсылают и к различным обэриутским (хармсовским по преимуществу) анахронистическим «вторжениям в историю». Как в нарративных стихотворных текстах, так и в поэтических сценках действие заведомо дискредитировано тем, что происходит в первую очередь как ряд событий языка. Акторы, вне зависимости от того, поименованы они как-то конкретно или нет, подвижны то изящным, но поверхностным каламбуром, то сложным многоуровневым сдвигом речевых пластов. Подобный способ организации действия (как кратко отмеча-

38 *Шапур М.* *Universum versus.* Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX в.: В 2 кн. Кн. 1. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 62.

39 Несколько иначе, но примерно об этом же пишет и Лоцилов: «В результате авторского “вторжения” в область графики возникает тройственный (триединый) образ Автора — как 1) того, кто *слышит* “нечто”, 2) того, кто *воспроизводит* услышанное, испытывая при этом определенные затруднения, связанные с артикуляцией смысла, и, наконец, 3) того, кто думает о том, как *записать* произнесенное, сохранив при этом усилие удержания ‘смысла’ в ‘бессмысленном’ (‘обесмыслившемся’). Думается, что решающая роль принадлежит именно этой, третьей, ипостаси» (*Лоцилов И.* Указ. соч. С. 279).

40 Довольно частый в 1960—1970-е, в стихах 1980-х такого рода прием практически исчезает. Совсем иначе, хотя и схоже на первый взгляд, устроен, к примеру, текст 1984 года «однажды некий герцог-малоросс...», в котором в финале регулярный стих сменяется в финале фрагментом непонятной природы: это переход то ли к прозе (и тогда перед нами прозиметрическая композиция), то ли к свободному стиху (и тогда перед нами полиметрия). В пользу второго говорит наличие двойной сегментации, в пользу первого — знаки переноса, по необходимости возникающие в конце строк.

лось несколько выше) характерен для поэтики Казакова вообще, а не только для его стихотворных текстов, но, учитывая особую, базовую роль поэтической речи в его творчестве (о чем опять-таки уже говорилось), именно в стихотворениях, поэмах и стихотворных сценках языковая мотивация действия проявляется максимально концентрированно; пожалуй, с экспликацией языковой игры как главного, если не единственного, движителя казаковского сюжета обычно поэтика Казакова и ассоциируется.

При этом начиная со второй половины 1970-х (но есть и более ранние примеры) в поэзии Казакова все большее место занимает «собственно лирика», то есть тексты, не выделенные никакими специфическими (пост)авангардными рамками, что не делает их более «простыми» или менее соотносенными с авангардной установкой. Речь скорее идет об отказе от маркеров принадлежности к определенной традиции, но не от нее самой. Так, важнейшей формой для Казакова становится восьмистишие, которое я склонен описывать как своего рода «твердую форму в становлении», усеченный аналог сонета, в котором первая и вторая строфы являют тезис и антитезис, а синтез (за отсутствием терцетов) предполагается искать в соотношении первой и второй строф⁴¹. К восьмистишиям примыкает, хотя и не достигает такой композиционной твердости, другая излюбленная Казаковым форма: восьмистишия (объединенные в двух-, трех- и четырехстрофные стихотворения), которые по сути представляют собой «раскрытые» на цезуре четверостишия (на это намекает и отсутствие рифм в четных стихах восьмистишных строф).

У Казакова восьмистишия подчас обретают формульную четкость при всей многозначности и даже загадочности: «любимое слово — однажды. / любимое время — сейчас. / мне будущим кажется каждый / вечерне-законченный час. // и если бы время не знало / не знающих времени стен, / оно бы стремилось к началу / сквозь каждый небудущий день»⁴². Важнейший казаковский «иероглиф» (об этом понятии чуть ниже), «время», здесь, как и во многих других текстах, вполне самодостаточно. Из абстракции, вызывающей рефлекссию (по поводу явленности лишь уникального настоящего, «однажды», «сейчас») у лирического субъекта в первой строфе, во второй строфе время само становится актором: сослагательное наклонение предполагает, что стремление времени к первоначальному истоку, «к началу», которое бы сделало будущее «небудущим», ограничено лишь некоторыми вневременными преградами, «стенами», «не знающими времени» («стены» — это еще один «иероглиф»). Герметичность казаковских восьмистиший поддается расшифровке, поскольку здесь игра слов часто оказывается лишь способом репрезентации многозначности того или иного понятия, которое олицетворяется Казаковым.

Такого рода олицетворение (опять-таки характерное для поэтики Казакова вообще, но именно в стихах становящееся системообразующим) порождает основной фонд казаковской метафорики. Поэтический мир Казакова заселен активно действующими нечеловеческими агентами (в то время как люди часто или сводятся к абстрактным голосам или теням, или же предстают в нарочито гротескных одеяниях пародийного квазиисторического мифа). Авангардная развернутая метафора становится основным способом говорить

41 Чуть подробнее см.: *Давыдов Д.* Поэт вне мифа // Горбаневская Н. Избранные стихотворения. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. С. 5—16.

42 *Казаков В.* Избранные сочинения. Т. 3. С. 128.

о мироздании, но применяется она именно по отношению к природным явлениям или абстракциям («пусть ветер трогает века // своею ощупью стальнойю, / еще не вспомнила река, / была ли темень остальнойю»⁴³; «деревья приближались к ночи, / дул ветер северо-ночной, / был каждый миг небрежно-точен, / взлетая искрой голубой. // был воздух младше на мгновенье / железных крыш и куполов, / и свежесрубленные тени / своих не ведали стволов. // тогда, разбужен краткой смертью, / где звезд горящие черты, // ударом медленным измерил / лучи ночные высоты. // и молнии, которых нет, / и свет, который есть напрасно. / листва с ее прохладой ясной — / среди колышущихся лет»⁴⁴; «в первом же сумраке, когда споткнулся луч / и мигом засверкал расшибленным коленом, // еще не знали даль, стоявшую в углу, / вернувшуюся вдруг из варварского плена. / то есть она была уведена / каким-то родом туч неправых, / чья до сих пор ли седина / зияет в летучих провалах?»⁴⁵; «едва закончатся и день и то, что после, / едва погаснет ночь на мартовском ветру, / настанет некий час и молча станет возле — / тебя оберегать, как младшую сестру. // твой облик отделив ото всего, что будет, / ото всего, что есть, ото всего, что бы, / он следующий миг таинственно разбудит / как бы одним лучом мерцающей трубы. / когда и временам с их бронзовой длиною / лучисто суждены и посох и сума, / так трудно уберечь виденье неночное, / так трудно не сойти с весеннего ума!»⁴⁶; и мн. др.). Мироздание самозамкнуто, автономно, ему не нужен воспринимаящий субъект: «ночь прекрасна — особенно в полночь: / когда время лежит в полутьме, / и его серебристые волны / для себя шелестят о себе, // и не длится ничто — даже это, / ибо в этот недлящийся миг / полосой бледно-белого света / призрак полдня к деревьям приник»⁴⁷. Объяснить такого рода постоянное обращение Казакова к одному и тому же типу тропов можно лишь увидев за ним не просто структуру образного строя, но фундаментальный антиантропоцентризм всей казаковской картины мира, в поэзии получающей наибольшее выражение.

Не противоречит этому выводу и та сторона казаковского творчества, которую я ранее неоднократно обозначал как квазиисторический миф. В самом деле, Казаков постоянно обращается к расхожим образам, отсылающим к куртуазному ли, галантному ли векам (прекрасные дамы, титулованные особы, элементы одеяния или обмундирования минувших эпох, кареты и экипажи). Этот костюмный фетишизм, разумеется, не является чистой стилизацией, пусть даже и пародической, как у Игоря Северянина и «сатириконцев» (у которых, к слову, он тоже был устроен вовсе не одноуровнево). Разумеется, квазиисторический миф Казакова автопародиен. Ранее я показал, как он явственно деконструируется в некоторых ранних текстах; в более поздних деконструкция происходит менее явно, иногда она почти скрыта. Стихия пародии всегда готова проступить в самых возвышенных контекстах (ср. такие стихотворения, как «у берега воды — бескрайней и суровой...», «дождь присылает секунданта...», «чем треугольной шляпа...» и др.). При этом миф этот проецируется на лирическое «я» и является его неременной частью (так, образ Матрешечки — это,

43 Там же. С. 72.

44 Там же. С. 94.

45 Там же. С. 108.

46 Там же. С. 156.

47 Там же. С. 154.

как известно, сеньяль возлюбленной и жены Казакова Ирины — предстает естественной частью костюмного мифа). Представляется, что помимо всех игровых моментов (которые требуют, разумеется, дальнейшего рассмотрения, в том числе в биографическом аспекте), этот миф предстает для Казакова таким же эскапизмом, как и экспансия нечеловеческих агентов (и даже, возможно, мортоновских гиперобъектов) в образное пространство казаковских текстов.

Принципиальным, смыслообразующим уровнем казаковской поэтики (вновь повторю, в наиболее концентрированном виде обнаружимым именно в поэзии) я полагаю некоторую систему «иероглифов». Это понятие «чинарской»⁴⁸ версии семиотики, предложенное, по-видимому, Леонидом Липавским⁴⁹, Яков Друскин толкует так:

Иероглиф — некоторое материальное явление, которое я непосредственно ощущаю, чувствую, воспринимаю и которое говорит мне больше того, что им непосредственно выражается как материальным явлением. Иероглиф двузначен, он имеет собственное и несобственное значение. Собственное значение иероглифа — его определение как материального явления — физического, биологического, физиологического, психо-физиологического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, то есть антиномией, противоречием, бессмыслицей.

Иероглиф можно понимать как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное⁵⁰.

Друскин (преимущественно в трактате «Звезда бессмысленности») использует понятие «иероглифа» при анализе текстов Введенского. Представляется возможным применить его и рассматривая творчество Казакова, сделав, од-

48 Прекрасно понимая, что понятие «чинари» в применении к поздним обэриутам — это во многом позднейший конструкт Я.С. Друскина, использую его здесь условно.

49 См.: «...Сборище друзей, оставленной судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. / Сост. В. Сажин. Т. 1. <2-е изд.> М.: Ладомир, 2000. С. 810.

50 Там же. С. 324—325. А. Шадрин пишет по поводу «чинарских» иероглифов: «Мое существование лишено индивидуального знака, поскольку ни имя собственное, ни имя нарицательное не выражают моей самости (или индивидуальности) и изначально мне не принадлежат... Если (вслед за Друскиным) придерживаться тезиса о том, что знаки образуют порядок реального, то плану воображаемого будет соответствовать представление о существовании самости, моего “внутреннего”, или — в терминологии Ж. Лакана — *das Ding*. Воображаемый порядок реального выстраивается *символически*. Т.е. между реальным и воображаемым происходит своего рода *символический обмен* (термин Ж. Бодрийяра), который с необходимостью должен быть выражен в знаке. Но уже не в простом, а в некоем особом знаке, способном выразить символическое отношение как таковое. Следовательно, он нуждается в имени. У чинарей такой знак получает имя иероглифа...» (Шадрин А. Сопредельные миры чинарей. Герменевтика концепта «Теории слов» Л. Липавского. Ижевск: Изд. центр «Удмуртский университет», 2016. С. 26—27). В свою очередь, Д. Шукров так определяет «иероглифичность» в применении к поэтике Введенского: «Фигуративность асемантических связей, которые свободны относительно звуковой инструментальной фактуры традиционного стиха и независимы от фоноцентрической природы поэзии в целом» (Шукров Д. Иероглифическое слово в дискурсе ОБЭРИУ // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 3 / Отв. ред. В. Бычков, Н. Маньковская. М.: ИФИ РАН, 2008. С. 143).

нако, некоторое принципиальное замечание. Казаков, по всей видимости, может быть назван поздним представителем «авангарда-3»⁵¹, как его понимает И.П. Смирнов:

Для поколения, предшествовавшего постмодернистскому... память — ловушка, из которой нельзя выбраться... По воззрениям авангарда-3, человеку, коль скоро тот не хочет стать пленником неплодотворной, безысходной ретроспекции, предоставляется единственная опция — жить настоящим, не питая иллюзий насчет предстоящего инобытия, в каком бы обличье — историческом или религиозном — оно ни мыслилось⁵².

Казалось бы, это не вполне релевантно по отношению к Казакову, учитывая фразы, завершающие его автобиографию: «В июле 72-го года я был крещен по обрядам Русской Православной Церкви. Считаю это самым важным и самым светлым событием своей жизни»⁵³. Не думаю, однако, что мысль Смирнова нужно соотносить с личной религиозностью и даже уверенностью в наличии трансцендентной инстанции. Что же касается ощущения «большого времени», то, как я пытался показать, рассматривая стихотворение «ночь прекрасна — особенно в полночь», для казаковского лирического субъекта единственное время — время наличное (это можно продемонстрировать и обратившись к целому ряду других текстов). Для Казакова не характерны ни демиургизм «авангарда-1» (футуризм), ни апокалиптичность «авангарда-2» (ОБЭРИУ), несмотря на то что он ощущал себя прямым наследником этих движений и собеседником — реальным или заочным — их ведущих деятелей.

Смирнов отмечает:

Поскольку подстановка искомого взамен известного затруднена и в идеале не допустима там, где значимо одно настоящее, постольку поэты третьего авангарда обращаются к тавтологическим градациям, как, например, Сапгир... В других случаях к нарастающей тавтологии прибавляется минус-троп — буквалистская констатация естественного замещения одного другим (Приводится цитата из Вс. Некрасова. — *Д.Д.*). Не стремясь исчерпать набор всех приемов, вызываемых буквализацией стихотворной речи, назову еще один: если тропы, несмотря на наложенный на них запрет, все же проникают в поэзию, они берутся назад, обретая статус нереализуемых метафор. Баня в провинциальной глубинке, сопоставленная было Борисом Слуцким с раем (по образцу баптистерия — “бани пакибытия”), становится в концовке посвященного ей стихотворения (1955) самой собой⁵⁴.

Согласиться с генерализацией И.П. Смирнова крайне сложно, но ее стоит учесть. Отказ от тропов возможен и характерен для лианозовцев «барачного» периода или для такого последовательного прозаизатора, как Слуцкий, но, конечно, это совершенно не применимо к Сергею Кулле, Михаилу Ерёмину, Станиславу Красовицкому, Леониду Аронзону, Иосифу Бродскому и мн. др.

51 О Казакове, впрочем, пишут и в постмодернистском контексте (см., например: *Красильникова Е.* Указ. соч.), что нам кажется несколько сомнительным, однако разговор этот увел бы далеко в сторону.

52 *Смирнов И.* Авангард-3 // И после авангарда — авангард / Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Изд-во филол. фак-та в Белграде, 2017. С. 122.

53 *Казаков В.* Избранные сочинения. Т. 1. С. 188.

54 *Смирнов И.* Указ. соч. С. 133—134.

Как можно было увидеть, Казаков не отказывается от тропов, а радикально их расширяет, развернутая метафора главенствует в его текстах. Но Смирнов, по-видимому, прав в том смысле, что образный строй послевоенных авторов принципиально не может быть рассмотрен как естественное продолжение постсимволистского общемодернистского языка, определенный слом и/или трансформация самих механизмов текстопорождения очевидны. Казаков, безусловно, предстает продолжателем исторического авангарда, но его картина мира иная. Иными оказываются и «иероглифы» Казакова в сопоставлении с «иероглифами» Введенского. Важнейшие казаковские «иероглифы» — «время», «ночь», «день», «дождь», «облако», «тень», «окно», «всадник», «дуэль», да, кстати, и «Матрешечка» (каждый из которых может быть подробнее рассмотрен во всех своих функциях) и др., — обозначают привязку к одномоментному и в тоже время повторяющемуся/длящемуся событию. Друскин писал:

Положим, в течение некоторого времени я наблюдал огонь. Это зрительное ощущение, но его нельзя отделить и от некоторых слуховых, от ощущения тепла, может быть от некоторых мыслей и т.д. Весь этот промежуток был целым и простым, все эти сложные ощущения и мысли я воспринимал как одно простое качество, я назову это частным случаем, и только потом я разделил его на составные части. Это простое качество было первым обозначением или знаком, разделение на части — дальнейшее обозначение. Если я стану дальше думать и вносить дальнейшие разделения в это простое состояние — наблюдением над огнем, я в конце концов забуду о реальности, которая была, потеряется связь с ней⁵⁵.

Возвращение к «тождеству знака означаемому»⁵⁶, собственно, и оказывается иероглифом. Но для обэриутов/чинарей утверждение такого рода тождества подразумевает отказ от всех имеющихся в наличии форм выражения⁵⁷. Для Казакова не существует возможности отказаться от «прежней системы связей», поскольку она им избрана как единственно живая и осмысленная на фоне разрушенного языка — что быта, что легальной культуры. То, что самая эта система (принадлежащая историческому авангарду) при всем своем блеске является руинированной, не может остановить Казакова, который проживает ее судьбу заново здесь и сейчас. Поэтому «иероглифы» Казакова оказываются прежде всего метками на полях авангардной истории. Что не отменяет, впрочем, и их самостоятельной порождающей силы, и свидетельство этому — поэзия Казакова.

55 «...Сборище друзей...». С. 612.

56 Там же. С. 397.

57 Введенский говорит в «Разговорах» Липавского: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием “здание”. Может быть, плечо надо связывать с четьре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то, значит, разум не понимает мира» (Там же. С. 186).