



**На пути к себе:  
драматические  
миниатюры В. Казакова**  
On the Way to Oneself:  
Dramatic Miniatures  
by V. Kazakov

✂ **ВАСИЛИСА ШЛИВАР** ▸ [vasilisa.sljivar@yahoo.com](mailto:vasilisa.sljivar@yahoo.com)

SLAVICA TERGESTINA  
European Slavic Studies Journal

ISSN 1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)

VOLUME 25 (2020/II), pp. 168-204  
DOI 10.13137/2283-5482/33393

Начиная с попытки определить место «языкового» театра В. В. Казакова в русском и в мировом контексте, статья на примере драматического цикла «Врата» освещает проблему утраты и поисков идентичности, как стержневую для абсурдистских пьес Казакова. Рассматривание данной проблемы сквозь призму нескольких тем, существенных для поэтики автора в целом: двойничество, отражение, исчезновение, взаимозамещение, имя, отождествление, приводит к анализу тем времени и смерти, тесно сопряженных с проблемой идентичности, и отчасти находящих свое отражение в оппозиции тела (распадающегося) и души (вечной). Преодоление абсурдного существования, то есть преодоление проблемы идентичности, видится в идее становления, подразумевающей постоянный метаморфоз в метаною: утрату себя ради встречи с собой.

В. В. КАЗАКОВ, ВРАТА, ТЕАТР  
АБСУРДА, ИДЕНТИЧНОСТЬ,  
МЕТАМОРФОЗ, СМЕРТЬ

Beginning with an attempt to determine the place of V.V. Kazakov's "language" theater in Russian and in the world context, the article using the example of the dramatic cycle "Gate", illuminates the problem of loss and the search for identity as a pivotal one for Kazakov's absurdist plays. Consideration of this problem through the prism of several topics that are essential for the poetics of the author as a whole: duality, reflection, disappearance, substitution, name, identification, leads to an analysis of the subjects of time and death, closely associated with the problem of identity, and partly reflected in the opposition of the (decaying) body and (eternal) soul. Overcoming absurd existence, that is, overcoming the problem of identity, is seen in the idea of becoming, which implies constant metamorphosis in the metanoia: the loss of oneself for the sake of meeting oneself.

V. V. KAZAKOV, GATE, THEATER  
OF THE ABSURD, IDENTITY,  
METAMORPHOSIS, DEATH

Драматическое творчество Владимира Казакова, несмотря на свое призрачное существование в русской литературе, не раз становилось предметом размышлений и литературоведческих исследований: «Стекланный рыцарь» И. Кукулина (1996), «Зеркала и окна Владимира Казакова. Поэтика творчества» Г. Л. Нефагиной (2003), «Драматургия Владимира Казакова» Е. Г. Красильниковой (1999), «Долгожданный Годо» (1994) и «Двойная игра Владимира Казакова» (1995) И. В. Левшина, «Третья слава Владимира Казакова» (2014), «О языке драматургии» (2018), «Владимир Казаков: писатель-призрак» (2019) А. Рясова. Перечисленные тексты, хотя бесспорно являются хорошим введением в трактовку драматического наследия Казакова, все же не занимаются тщательным прочтением текстов, и тем самым, отнюдь не исчерпывают данную тему.

Вопрос, с которым сталкиваемся уже в самом начале размышления о драматическом творчестве Владимира Казакова совершенно простой, однако существенный — что такое драматическое произведение для Казакова? Даже при поверхностном знакомстве с книгами Казакова становится понятным, что тексты, определяемые автором, например, как проза, вовсе не являются типично прозаическими. Вспомним хотя бы романы «Ошибка живых» (1970), «В честь времени» (1973), «От головы до звезд» (1973). Это прозаическо-драматические гибриды, ничем, кроме авторского определения, не соответствующие классическому пониманию прозаического произведения, то есть романа, видимо, излюбленного жанра Казакова. Данный, сугубо диалогизированный бессюжетный текст, зачастую с четко выделенными персонажами, как это бывает в драмах, с ремарками, то обладающими привычной функцией, то отождествляющимися с основным текстом, с неожиданными стихотворными репликами

персонажей, с эпистолярными пассажами, на всех уровнях ломает традиционный роман. Отталкиваясь от хармсовских «Слуचाев» (особенно в миниатюрах в первой книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым», 1970), Казаков погружается глубже в эксперимент. Он выходит за пределы данного жанра, взрывает его форму и на оставшихся руинах<sup>1</sup> строит свою радикальную концепцию, основывающуюся на, казалось бы, совершенно немотивированном смещении многожанровых фрагментов текста. Тем не менее, мотивация для сотворения таких текстуальных конструкторов налицо: Казаков фрактальностью и гибридностью своих абсурдистских произведений вторит такому же миру, пытаясь одновременно отобразить и преобразить его в своем творческом акте. Именно поэтика абсурда диктует жанровую плавность и гибридность структуры к ней примыкающих текстов: «Тексты абсурда обнаруживают стремление к жанровым и сюжетным трансформациям-метаморфозам, к непрерывной подвижности жанровых границ» (Буренина 73).

Помимо такой прозы, явно обладающей многими характеристиками драматического текста, в творческом наследии Казакова особенный пласт составляют драмы. Но в какой степени эти хармсовские антидиалоги, неустанно дискредитирующие логику, можно воспринимать как драмы в традиционном смысле? Драмы Казакова настолько редуцированы, что в них от драматических характеристик остается только форма диалога, с действующими лицами и ремарками, причем не во всех случаях. Лишенные конфликта и сюжета — стержневых элементов драмы — они почти полностью лишены и драматической структуры, как ненужной. Это сугубо сжатые тексты, умещающиеся на всего лишь нескольких страницах, и представляющие собой

**1**  
Ср. у М. Ямпольского, определившего именно так прозаические миниатюры Д. Хармса: «[...] сам распад романной формы — это не конец литературы, а именно аллегория распада Истории. Роман предстает в виде аллегорической руины собственной, когда-то целостной (исторической) формы» (Ямпольский 10).

2

Все цитаты из В. В. Казакова приводятся по следующему изданию: Казаков В. В. Избранные произведения. Врата, Дон Жуан, т. 2. М.: Гилея, 1995. Далее в тексте приводится название драматического произведения с указанием номера страниц.

непрерывные абсурдистские диалоги, не имеющие четкого начала и конца, не обладающие особой мотивацией, не передающие конкретные пространственно-временные отношения. Это сценические миниатюры, в которых единственным событием становятся мышление и его языковое воплощение. Такая форма, хотя экспериментально свертывает жанр драмы почти до его отрицания, в своей сути не совсем чужда театру абсурда, поскольку он не что иное, как пространство для конфликта мышлений, для рефлексии. А думает Казаков о темах, ключевых для его поэтики в целом: жизнь, смерть, самоубийство, метаморфоз, время, язык, отражение, отчаяние, одиночество, история и т. д., причем через мотивы и приемы, постоянно задействованные в его творчестве. Это не маловажно, поскольку именно данные циклические повторы сохраняют текст от окончательного распада, заодно позволяя рассматривать эти условно драматические и условно прозаические произведения как одно целое, что делает творчество автора сугубо герметичным. Такой установке способствует, с одной стороны, ряд кочующих персонажей, встречающихся, как в романах, так и в драмах (Владимир, Пермьяков, Эвелина, Витковский, Мелик-Мелкумов, Анна, Острогский и др.), чем создается впечатление, что сценические миниатюры являются своеобразным продолжением прозаических антидиалогов, или наоборот. С другой стороны, драматическим сценкам тоже свойственна жанровая плавность, находящая свое отражение в стихотворных репликах (ср. реплику акробата в «Небесных телах»: АКРОБАТ И чешуя как тихий плач / От глаз струится скорбной рыбы / Как обезглавленный палач / Гранитным туловищем глыбы» («Небесные тела» 81),<sup>2</sup> а также в пространственных прозаических фрагментах, вставленных в текст в качестве реплик или ремарок. Вспомним,

например, начало сценки «Восклицание» и сценки «Окна», или вторую реплику Львова в сценке «Изваяния»:

*ЛЬВОВ Это не случай, а просто редкость. Я вот тоже: иду недавно по Москворецкому мосту, рассеянно смотрю поверх своих мыслей и вдруг ни с того, ни с сего — бултых в воду! А выплыл в гостиной Ольги Александровны Витковской. Вот вам и происшествие! Ммда... Полна гостиная была народу, одни стояли, другие лежали от удивления. Я кое-как подсох, извинился за беспокойство и остался. Среди гостей была и Эвелина. Вы ее знаете? Так я ее вам еще раз опишу. Представьте себе женщину, ряд окон и лучи стремящегося к ней света. Это — она. Я подошел к ней, любезно поздоровался и стал вести беседу о выставке рисунков Чекрыгина, не переставая при этом выдыхать... О, этот Москворецкий мост! Вечно на нем со мной происходят либо чудеса, либо что-нибудь им противоположное. Эвелина заметила мне: «Вы, оказывается, не только отличный пловец, но и рассказчик», Я замер: в месте пересечения оконного луча и ее улыбки сверкнула моя судьба. Я ее сразу узнал по причудливо изогнутому лезвию. Слова любви с грохотом замерли на моих устах... Пауза была длинной и обоюдоострой... Какая удивительная вещь — любовь! Она начинается и не проходит, кончается и не воскресает... [...].*  
(«Изваяния» 91–92)

Своими гибридными абсурдистскими текстами Казаков вступает в диалог и с западным театром абсурда, и с абсурдистскими пьесами Обэриутов. С пьесами Э. Ионеско и С. Бэкетта драматическое творчество Казакова роднит, прежде всего, проблематизация коммуникативной составляющей общения, шире, вопрос языка,

**3** Ср. у Эсслина определение театра абсурда, в которое поэтика Казакова полностью вписывается: «Театр абсурда выражает страх и отчаяние, возникающие из осознания, что человек окружен непроницаемой тьмой и никогда не сможет понять свою истинную природу и цели, и никто не предложит ему готовых рецептов» (Эсслин 436).

**4** Единственная не-мысленная, физическая встреча с А. Крученых состоялась в 1966 г.

затем, опустошенность человека, вопрос одиночества, времени, бренности, отчаяния, страха, смерти и т. д.<sup>3</sup> Эти же темы являются предметом размышлений и обэриутов, чьим прямым преемником Казаков стал благодаря Н. Харджиеву, устраивавшему в 1960-е гг. для начинающего автора преимущественно<sup>4</sup> мысленные встречи с жрецами «реального» искусства и их творчеством. В манифесте обэриутов читаем:

*Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов. [...] В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. [...] Может быть вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства? [...] У искусства своя логика и она не разрушает предмет, но помогает его познать. Мы расширяем смысл предмета, слова и действия. (Манифест ОБЭРИУ)*

К познанию собственной поэтической а-логикой, к обэриутской первичной (поэтической) реальности взывает своим радикальным языковым экспериментом и сам Казаков, причем эксперимент этот он в большой мере строит на синтаксическо-семантическом сдвиге, на соединении несоединимых слов и тем самым на расширении смысла в сторону «широкого непонимания» в духе А. Введенского: «Если расшифровать до конца, то получается в результате

— видимость бессмыслицы. Почему — видимость? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов» (Манифест ОБЭРИУ). В 1970–80-е гг., почти полвека спустя, Казаков своим творчеством возрождает лучшие традиции русского авангарда, этим показывая, что вопросы и поиски футуристов и обэриутов всевременны и бесконечны, а это значит, фундаментальны.

Примыкая к жанру драмы для чтения, Казаков дальше раздвигает границы, уходя в сторону деконкретизации и дезинтеграции в лоне мышления, погруженного в абсурд как в онтологическую ситуацию неустрашимых противоречий. В отличие от западного и обэриутского театров, все еще сохраняющих драматическую структуру, действие и сюжет, он творит языковой театр, чья «интенция — преодоление непонимания путем уплотнения, овеществления слова, придания ему онтологического статуса» (Нефагина 212). В таком театре, лишенном какого бы то ни было стержня, на всех уровнях царит апофатическая условность, а пьеса предстает «как событие языка, как прибежище образов, способных раскрыться только на этой жанровой территории, как повествование о метафизике драматургии» (Рясов 2018: 7–8). Этот, по сути, философский (мета?)театр, воплощающийся в бессмысленных репликах персонажей-призраков, произнесенных или непроизнесенных в условных пространственно-временных рамках мышления, лишь изредка происходящих на фоне той или иной вечно повторяющейся ситуации-обрубка сюжета (встреча гостя в салоне хозяйки, разговор во время прогулки, отблески сюжета о Дон Жуане), восходит к античным формам познания мира через диалог, и даже к египетскому папирусу «Беседа человека,



утомленного жизнью со своей душой» — одному из первых философских трактатов. Антиреплики казаковских персонажей, беспредельно сгущающие смысл, суть не иное, как его попытка постичь бытие, вернуться в лоно мира через бессмысленный шизоидный автодиалог. Бессмысленный, поскольку средством познания абсурдного мира и существования в таком мире становится бессмыслица, понимаемая однако не как отсутствие смысла, а, наоборот, как его полнота, «обратный смысл» (Р. Барт), а шизоидный, так как авторское Я неоднократно расщепляется, порождая полифоническое звучание собственных призрачных ипостасей — мнимых героев. Ибо «чистое мышление не выходит ни к какому иному вне себя, — все иное сосредотачивается в нем же самом, с которым оно одновременно и тождественно и различно. [...] Ни в чем ином вне себя не нуждаясь, мышление возвращается на себя, как бы *вращается в себе*. Вот почему древние любили говорить о круговращении ума вокруг себя самого» (Лосев 673).

К новой драматической форме абсурдистских произведений, наделенной гносеологической функцией, цель которой — преодоление абсурда существования в воссоединении отчужденного человека с отчужденным миром, Казаков приходит опосредованно, через творчество А. Введенского, тоже выдвигающего принцип разговора. Такой установке способствует возможность полностью применить к текстам Казакова категоризацию творческого наследия Чинария авторитета бессмыслицы, проведенную Я. Друскиным. В статье 1973 года «Коммуникативность в творчестве Александра Введенского» Я. Друскин, подчеркивая тот факт, что у А. Введенского «почти всегда встречаются разговоры», условно разделяет его произведения на четыре категории. Данную

категоризацию он проводит в зависимости от степени коммуникативной драматизированности текстов, преимущественно определяемой (не)обозначением действующих лиц, а также наличием ремарок и им отведенной функцией. Таким образом, Я. Друскин отличает лирические, условно драматизированные, драматические произведения («хотя и не соответствуют обычному понятию драмы» (Друскин 82) и драму («Елка у Ивановых»). Все категории, кроме четвертой, в определенной степени находят отражение в творчестве Казакова (он же писал и стихи). Драматические произведения Казакова преимущественно тяготеют от третьей — «вещи с указанием действующих лиц и с авторскими ремарками, противопоставляемыми словам действующих лиц, но неотделимыми от текста: они предназначены не для режиссера или актера, а для того, кто читает эти произведения, или, если они могут быть поставлены на сцене, для зрителя» (82)<sup>5</sup> — к более зыбкой второй категории, подразумевающей «вещи с указанием действующих лиц, но без или почти без авторских ремарок, противопоставляемых действующим лицам». Примечательно, что Я. Друскин не забывает сохранить разницу и в употребляемой терминологии, лишь «Елку у Ивановых» называя драмой, а остальные произведения, неопределенно, «вещами». Попытке прочтения нескольких казаковских «вещей» и посвящена данная статья.

\*

Сценические миниатюры, являющиеся предметом настоящего исследования, объединены под названием «Врата», по типичному для Казакова хронологическому принципу (в предисловии автора читаем: «Материал в этом разделе расположен хронологически.

5

Ко третьей категории Я. Друскин относит пять «вещей» А. Введенского: «Кругом возможно Бог», «Куприянов и Наташа», «Некоторое количество разговоров», «Потец», «Где. Когда».

6  
 Ср. у В. Библихина:  
 «Человек в своем  
 существе, в основной  
 мелодии своего присутствия — не другое,  
 чем мир. Человека  
 называли микрокос-  
 мом. Человек микро-  
 косм, малый мир,  
 не потому, что в нем  
 как в миниатюрной  
 модели заложены  
 все те детали,  
 из которых выстроен  
 большой мир:  
 человек микрокосм  
 потому, что он в це-  
 лом мире узнает себя,  
 а нигде кроме себя  
 не узнает» (Биби-  
 хин 2016: 59–60).

Здесь собраны драмы, написанные в 1970–1974 гг. в Москве»), и опубликованы во втором томе гилейского трехтомника избранных произведений Казакова (1995). Из тринадцати сценок, сколько насчитывает данный раздел книги, шесть уже были опубликованы раньше, при жизни автора («Врата», «Окна», «Отражения», «Тост», «Изваяния», «Случайный воин»), в рамках тамиздатской книги «Случайный воин», выпущенной в Мюнхене в 1978 году.

Уже в названиях сценических миниатюр просвечивают главные темы и мотивы поэтики Казакова, моментально погружающие читателя во мнимый мир автора: отражение, призрачность, смерть, время, язык, неподвижность, воскрешение; окно, гость, рыцарь-всадник-воин, небо. Если исходить из предположения, что этот мир является продуктом автокоммуникации шизоидного сознания Казакова, осуществляемой в творческом акте в целях самопознания, то можно сделать вывод, что одной из важнейших тем выступает тема идентичности. Данное предположение оправдывается уже названием первой книги автора «Мои встречи с Владимиром Казаковым» (1970), а также еще несколькими соображениями, среди которых самое весомое — философско-экзистенциальная направленность творчества Казакова, уходящего в абсурд в попытке преодолеть кризис в бытии и, следовательно, в языке, в попытке воссоединиться с миром, то есть со своей дружостью.<sup>6</sup> Тот факт, что проблема идентичности предстает стержневой для Казакова (как, впрочем, и для поэтики абсурда вообще), усматривается уже в первых репликах сцены «Врата», открывающей одноименный, условно говоря, драматический цикл: «Сцена: Вы кто? Витковский: Я? Сцена», «Пожарник: А где Витковский? Витковский: За ним послали специальный отряд. Должны привести живого или мертвого» («Врата» 11).

Потеря и поиски себя, прочитывающиеся за вопросами, сверкающими во всех сценических миниатюрах: «Сергеев: Кто я? и зачем я? — вот два вопроса, на которые не могу найти двух ответов» («Отражения» 65), «4-й гость: Кто? Что? Кому? Чему? Кого? Чего?» («Окна» 53), «1-й гость: А мы все еще мы, или не только мы?» («Тост» 74), порождают тему двойничества. Расщепление персонажей, неотделимое от вопроса идентичности, в текстах Казакова осуществляется через несколько тем: отражение, взаимозамещение, исчезновение, имя, отождествление.

Принцип отражения существенен для философской поэтики Казакова, исходящей из предпосылки самопознания, поскольку оно, как, впрочем, любое познание, предполагает узнавание себя в рефлексии собственного сознания. В сугубо субъективном взгляде, человек везде и постоянно замечает лишь собственные отражения, воспринимая таким образом окружающее пространство как свое, узнавая его и сам одновременно будучи не чем иным, как своим же мысленным отражением. Это же «закон природы», то есть человеку присущий способ самоидентификации.

Как показывают сценические миниатюры Казакова, в попытке (само)познания человек направлен на себя, так или иначе являясь главным инструментом данного процесса. Процесс этот, следовательно, чреват одиночеством, усугубляющимся вплоть до отчаяния при осознании отчуждения от себя самого: «Дайте мне меня» восклицает 4-й гость в сцене «Окна» (57). Видимо, Казаков предметом своего поэтического мышления делает именно (само)познание человека, потерявшего способность узнать свое отражение: «Пермяков: Мое отражение в зеркале не мое» («Отражения» 68). Потеря данной способности не есть другое, как потеря себя-мира, то есть точка зарождения двойника, заостряющая и выдвигающая

7

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

в первый план текста проблему идентичности и ее поиски в образе самоотчужденных персонажей, пытающихся вернуться к себе.

В основе невозможности узнать себя в своем же отражении находится отсутствие способности объективироваться, посмотреть на себя со стороны, из угла себя-другого, другости, при этом понимая, что эта другость тоже является неотъемлемой частью «себя». Такое застревание, говоря словами Ж. Лакана,<sup>7</sup> в «стадии зеркала» из одного субъекта делает двух равноправных, несмотря на неоспоримую бесплотность другого, а также расшатывает вплоть до взаимозамещаемости восприятие реального и воображаемого, ибо потеря визуальной идентичности — то есть тождества между я и телом — обретаемой как раз в отражении, влечет за собой потерю воображаемой целостности, в том числе целостности опыта фрагментированной реальности. Туда уходит корнями необходимость Казакова пересмотреть понятия реальности, существования и идентичности в своем сугубо фрактальном словесном мире, в том числе, через вопрос телесности, выдвинутый в призрачности (бестелесности) и опустошенности его бледных и неподвижных персонажей, существующих по принципу «*praesentia in absentia*», в неопределимом мире на грани между рациональным и иррациональным, между жизнью и смертью: «Витковский: О, мое конное, о, мое пешее детство!... Вы?! Призрак: Я. Витковский: Как? И вы, и я одновременно?! Призрак: Нет, вас нет. Только я» («Врата» 17); «Львов: Позвольте воскреснуть из живых, воскликнуть: “О, как я вас люблю!”... [...]» («Изваяния» 93); «Эвелина: Минута состоит из 60 вопросительных знаков... Но что с вами? Львов: Пустилки! Я жив, но не всегда. Эвелина: Зато всегда загадочны, когда живы» (94); «ХВИЮЗОВ: Дома, покинутые своими обитателями. Обитатели, покинутые своими душами» («Окна» 52); «Хозяйка:

Послушайте, что говорит ваше отражение в зеркале! [...] Хвиюзов: Зеркало галлюцинирует» (60).

Механизм (не)существования в рефлексии в творчестве Казакова реализуется через наличие-отсутствие отражения персонажей в зеркале, окне, стене. Этими мотивами, ключевыми для поэтики автора в целом, поскольку на их фоне сбывается его раздробленный хаосмос, активизируется семантика порога. Его преодолением посредством приемов оживания и антропоморфизации, амбивалентное пространство казаковского мира погружается в зазеркалье, становится чужим. Тема отражения и вытекающая из нее проблема самоидентификации в сценических миниатюрах изображены также в невозможности персонажей узнать свое отражение в часах. Таким образом проблема идентичности посредственно, через тему (бес)телесности, связывается с темами времени и смерти — вечным предметом поэтических размышлений автора: «Пермяков: Боже! Взглянув на эти часы, я не узнал себя! У меня никогда не было такого выражения лица, такой без четверти полночи!» («Отражения» 64).

В часах персонажи стараются узнать свою судьбу: «Хозяйка: Посмотрите на ваше отражение в часах! Вы увидите свою судьбу с точностью до одной минуты» («Тост» 75). А «жестокая судьба», о которой вещают часы, заключается в дезинтеграции, в телесном распаде, в итоге ведущем к смерти. И это не мудрено, если учитывать дуальное восприятие времени в поэтике Казакова. Есть время часов — прямолинейное, обладающее началом и концом, и есть время собственное — цикличное, мифологическое время, не обладающее темпоральностью. Часы отражают уязвимость человеческого существования, его бренность, смертность, а время, наоборот, вечное пребывание человека в неизведанных просторах

**8**  
 Ср. у М. Хайдеггера: «Но нигде на часах, показывающих нам время, мы не найдем времени, ни на циферблате, ни в часовом механизме. Равным образом мы не найдем времени на современных технических хронометрах. Направляется правило: чем техническое, т. е. точнее по результатам измерения и эффективнее хронометр, тем меньше повод задуматься кроме того еще и о собственном существовании времени. [...] настоящее в смысле присутствия настолько резко отличается от настоящего в смысле Теперь, что настоящее как присутствие никоим образом не поддается определению из настоящего как Теперь. Скорее возможным кажется обратное. Окажись это верным, настоящее как присутствие и все принадлежащее к такому настоящему должно было бы называться собственно временем, хотя непосредственно оно не имеет в себе ничего от привычно представляемого времени в смысле исчисляемой последовательности Теперь» (Хайдеггер 397–398).

космоса.<sup>8</sup> Данная оппозиция прослеживается и в этом драматическом цикле. Связь часов со смертью и их отождествление с человеком, прочитываются в мотиве башни в сценке «Воскрешение»: «ВАЛЕРИЯ: 3-я сторона: я игла... Отец, мой разум подсказывает мне жестокое сравнение. На башенных часах большая стрелка указывает направление ветра, а другая, мертвая, — направление смерти» («Воскрешение» 101), а также в мотиве черной повязки, полностью перенимающей функцию часов: «Прохожий: Скажите, здесь не проходил человек с черной повязкой вместо часов? Витковский: Да, здесь что-то тикало. Что-то звучало довольно мрачно» («Врата» 14). Время явно отделено от часов, стрелок, минут, секунд, то есть от рационального измерения, которое его убивает. Однако оно пытается воскреснуть из «черных могил циферблата» в событии — «призрачном шестивии» — внезапно вовлекающем читателя в обстановку ритуальности: «темные поводыри» и «темные одежды» времени принимают обличье призраков, чье медленное восхождение из потустороннего наводит ужас на персонажей и зеркала в сценке «Извращения».

Отражение персонажей в часах непременно ведет к их уподоблению, вследствие чего сами персонажи (преимущественно их лица, но не только), воспринимаются в качестве циферблатов: «Екат. Вас. Он так бледен, что числа на циферблате кажутся еще чернее и зловещее» («Отражения» 67), «3-й гость: Часы бьют половину меня» («Гости» 42), «ДЯДЯ: Уже половина двенадцатого, негодный! Отдай топор! ВЛАДИМИР: Дядя, отдайте топор! Уже половина старухи. Уже половина всего» («Драма» 26). Этим метаморфозом, основанным на рефлексивном начале, данный мотив не исчерпывается. Отождествляя с часовыми стрелками разные части тела персонажей, и при этом подчеркивая, что каждая часть

показывает свое время, Казаков усугубляет телесную брэнность призраков вплоть до их дезинтеграции:

2-й гость: Странно у меня одна нога без пятнадцати семь, а другая — без шестнадцати левая! А сам я — сегодня.

3-й гость: Ничего странного нет.

4-й гост: Все странное есть.

МЕЛИК-МЕЛКУМОВ: Часы бьют полночь, а ее волосы — половину второго.

ЭВЕЛИНА: А его усы?

1-й гость: А я весь бью разное время. Приставьте ко мне лестницу! Ночь или день? Дайте фонарь!

2-й гость: На Острогском — 4 часа. Я отстаю.

ОСТРОГСКИЙ: Эвелина, позвольте вас спросить! Я определяю время по мостовой, по бульжникам.

1-й гость: Так вот почему я хромаю! Время-то разное!  
(«Гости» 46-47).

Телесный распад призраков, напоминающий композиции кубофутуристических полотен, видимо тесно сопряжен с трагическим распадом связи времен. Ведет ли распад к смерти? Ведет.



Это подтверждается исчезновением — последним этапом деструкции, окончательной потерей телесности: Другие: [...] А что касается нас, то мы исчезаем. Мы и не появлялись, берем в свидетели всех. Проща...» («Врата» 11); «АНАСТАСЬЯ: Где старуха?! Пока вы говорили, она молчала и исчезала. [...] ДЯДЯ: Ни старухи, ни топора. ВЛАДИМИР: Ни меня. АНАСТАСЬЯ: Боже! ДЯДЯ: Да, вы, Владимир, исчезли. Вас нет. Это тяжелая утрата для нас [...]» («Драма» 27); «ЖЕНИХ: Кто-то позвал меня, я обернулся, но... меня уже не было. Сверкающие звезды с хрустом ломались в глаза» («Воскрешение» 106).

Однако следует ли телесное растворение непременно считать смертью? Тем более телесное растворение, обусловленное распадом времени часов, про которое уже было сказано, что является не временем в узком смысле, и что намного важнее, не временем персонажей — они не узнают себя, отражаясь в часах, и фрагментацией времени вещают о своей принадлежности к вечности? Казаков дает ответ:

1-й гость: *Подойдя к своему отражению в часах, я увидел, что нос у меня съехал на половину шестого, один глаз ослеп, а душа — вечная.* («Окна» 57)

И на другом месте, в сценке «Гост»:

2-й гость: *Мало того, что мы есть, мы еще и кто?*

3-й гость: *Мы смелые отражения в часах.*

4-й гость: *Мы гости хозяйки. Мы гости судьбы.*

1-й гость: А он?

2-й гость: Единственный и шестой призрак.

3-й гость: Достаточно только взглянуть на свечу и хозяйку.

«1-й гость: А какой у него взгляд! Вы видели когда-нибудь остановившиеся часы?

4-й гость: Он ищет в них свое отражение.

Хозяйка: Он вздрогнул! Воздух порезался о стекло...

2-й гость: О, это 6-ое молчание!

4-й гость: Эпитафия или тост? («Тост» 76-77)

Бледные тела в казаковском хаосмосе удивительным образом трансформируются, начиная с призрачности, через распад на фрагменты, и вплоть до исчезновения, улечувивания их материальной оболочки, сопровождающейся лишь звуком голосов, последним признаком их существования: «НАЕЗДНИЦА: Жаль, что я не вижу себя, только слышу» («Небесные тела» 86); «2-й гость: Я хочу слышать свой голос!.. Где мы? 3-й гость: Вы не в своем голосе» («Гости» 46); «1-й гость: Такая темень, что я нахожу себя только по голосу» («Тост» 76). Такой принцип присутствия в отсутствии свидетельствует о принадлежности персонажей к полноте времени, к вечности, которая рядом, в бессознательном. Фрагментацией времени, изображенной

9  
Следует отметить, что Казакову вовсе не чуждо отождествление времени и пространства: «ВТОРОЙ: Она молчит. Странно! Что же мы слушаем? ПЕРВЫЙ: Где? ВТОРОЙ: Вчера» («Фабричные окрестности» 33).

в картине телесного распада, Казаков не только дискредитирует возможность воспринимать время с помощью часов, но также показывает кристаллизацию времени через одновременное пребывание персонажей в нескольких мгновениях настоящего, то есть в вечности. Переход, или лучше сказать прорыв тела, предмета в соседний мир, в абсолют (который, возможно, не есть другое как достижение четвертого измерения — пространства-времени Минковского),<sup>9</sup> на уровне телесности представленный в виде исчезновения, означает отнюдь не смерть, деструкцию, а наоборот, приобретение своего конечного, словами М. Ямпольского, «истинного облика», своей завершенности, единства. На уровне объективной действительности, основывающейся на принципах актуальности, данное приобретение себя никак невозможно воспринять:

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

Тем не менее исчезнувшие персонажи Казакова уже на следующей странице вполне спокойно восстанавливают свои плотские очертания, представая перед нами в качестве игроков, гостей, прохожих, у которых свои зеркальные и прочие отражения, свои

диалоги, добавочно свидетельствующие об их хоть и частичной, но все же воплощенности: «Они возникали неожиданно; то ликующе, то сурово. Окна слепли от яркой весенней боли» («Восклицание» 111). И как оказывается, подобным метаморфозам конца нет, поскольку появление то и дело сопровождается повторным, столь же внезапным исчезновением. В контексте сказанного это можно понимать, как переход тела из одного измерения в другое, из одной реальности в другую. Если дальше рассматривать этот вопрос в плане особой обращенности Казакова к прошедшему времени, можно, вслед за М. Ямпольским, говорить «о переходе из прошлого в настоящее и уходе из настоящего в прошлое», то есть об «единовременном соприсутствии» (Ямпольский 171) персонажей Казакова в нескольких «соседних мирах» Л. Липавского и, следовательно, в нескольких временах. Такому утверждению способствуют как раз чуть ли не фантастические образы персонажей, предстающих по сути точкой калейдоскопического преломления множественных времен возможных соседних миров.

Из сказанного следует, что Казаков полностью дискредитирует понятие смерти, в смысле любой завершенности. Погружая свой мир в непрерывный метаморфоз, он тем самым примыкает к метафизике становления, выдвигая ее ключевым принципом условного существования, отвергающим конечные формы и предполагающим вечное возрождение. Смерть — это всего лишь точка прорыва за грань, момент дезинтеграции как начала трансформации. Смерть — это (воз-)рождение. Несмотря на распад тела, душа остается вечной, а человеку одновременно нужны и эпитафия и тост, поскольку он в себе соединяет и время часов и время собственное.

10

Ср. у И. Смирнова, который повторное «нахождение себя» связывает с творческим актом, что бесспорно присуще поэтике Казакова: «Тот, кто утрачивает себя в объектности, **вынужден** к творчеству, к нахождению себя в не-себе, к преодолению данного созданным, к изобретению Бога, текста и инструмента» (Смирнов 28).

\*

Далее, невозможность достижения объективации сознательным путем или, говоря словами И. Смирнова, утрата человеком «себя в объектности»<sup>10</sup> отмечена, например, в репликах персонажей сценки «Гости»:

*МЕЛИК-МЕЛКУМОВ: Вы кто?*

*ОСТРОГСКИЙ: Я? Кто.*

*МЕЛИК-МЕЛКУМОВ: Понятно. Непонятно. Почти понятно. Почти не.*

*ОСТРОГСКИЙ: Почти я. («Гости» 41)*

Подобное встречаем и в «Окнах»:

*– Кто вы? — вздрогнула она спросить.*

*На стенах висел портрет. Был изображен кто-то и его сабля, глаза которого сверкнули и давно погасли. Гость ответил:*

*– Кто я. («Окна» 51)*

Отвергая логическое мышление и ломая привычные законы общения употреблением вопросительного местоимения «кто» в качестве полноценного изъявительного предложения — ответа, Казаков показывает принципиальную неопределимость

человеком самого себя путем сознания, очевидно, не способного дать окончательный ответ, а лишь опутывающего человека бесконечными вопросами.<sup>11</sup> Сознание не достойно отведенной ему роли фундаментального средства познания, однако отчаяние, вызванное его бессилием, у Казакова не остается тщетным, а наоборот, становится стимулом к поискам более глубокой объективации, заключающейся в погружении человека в бессознательное. Другими словами, Казаков на страницах своих произведений уходит на шаг дальше, совершая попытку познать себя через отражение в бессознательном — выйти из себя, чтобы к себе вернуться.

Выход в бессознательное усугубляет проблему идентичности, (за)предельно расщепляя мир Казакова континуальным взаимозамещением субъекта и объекта, поскольку в бессознательном граница размыта и полюсы отождествляются, то и дело меняясь местами, перетекая друг в друга. Неустанный метаморфоз, порождающий смену перспектив — это главный механизм, на котором зиждется предельно условная поэтика Казакова, что позволяет сделать следующий вывод: этот мир не происходит — он сбывается в виде вереницы внезапных взрывов, то есть событий, понимающихся В. Рудневым, как «конъюнкции сходящихся рядов».<sup>12</sup> Хаосмос Казакова — это изображение единства, картина встречи соседних миров, поскольку событие происходит только там — в параллельных мирах бессознательного.

Туда, в идею о соседних мирах, уходит корнями сплошная релятивизация всех понятий и явлений в казаковском мире, его неуловимость, мнимость, сугубая фрактальность на всех уровнях, то есть столь явная неподвластность законам сознания. Оттуда постоянное взаимозамещение, всегда неожиданно осуществляемое как между персонажами: «Пермяков: Иногда мне кажется, что

**11**

Ср. «Странный год. Не было ни лета, ни осени, ни весны, ни зимы. Что же было? Был этот вопрос. ... И вот в один из дней этого вопроса я вышел из» («Окна» 51).

**12**

Если что-то произошло в одном мире, это не событие, это так, ерунда, на которую не стоит обращать внимание. Вот почему Делез (или Лейбниц) говорит о «конъюнкции сходящихся рядов». Событие имеет межмировой характер» (Руднев 2018: 67).

я не тот, за кого он себя выдает» («Отражения» 67), так и по оппозиции живое–мертвое, предполагающей уподобление персонажей сцене: «Сцена: Вы кто? Витковский: Я? Сцена» («Врата» 11), дому: «АКРОБАТ: Я дал своему лицу окаменеть и уйти. Теперь я могу отыскать себя среди этих домов» («Небесные тела» 85), картикам и окнам: «3-й гость: Когда я вошел в ту комнату, за столом сидели трое. Один из них был четвертым. 1-й гость: Карты играли в людей? 3-й гость: Я остановился в недоумении, не зная, кем мне быть: пятым или седьмым? 2-й гость: Не считая окон?» («Окна» 54) и, следовательно, антропоморфизацию данных предметов.

Соседние миры кроются за пределами сознания, а там, в бессознательном, все возможно, поскольку все равно всему. Однако, мир сознания не исчезает, он всего лишь становится в один ряд со всеми остальными мирами. Как впрочем и показано в связи с темой времени, идея становления в нескончаемом превращении осуществляется в переходе из одного мира в другой, совершаемом по принципу движущейся ленты Мебиуса, как отмечает В. Руднев, очерчивая, словно вслед за Казаковым, новую модель реальности:

*Теперь представим себе, что реальность нарративной онтологии это не круг и не шар, а движущаяся лента Мебиуса (некоторые физики полагают, что лента Мебиуса и есть модель нашей Вселенной). В чем преимущество этой модели? [...] Лента Мебиуса принципиально отличается от круга тем, что она элиминирует противопоставление внутреннего и внешнего. Это самое главное в ленте Мебиуса. А раз нет внутреннего и внешнего, поскольку внутреннее все время переходит во внешнее и наоборот, то нет не только истинного и ложного (они сливаются в этом движении), но элиминируется также оппозиция внешнего и внутреннего*

*смыслов: сейчас он внешний, а через некоторое время уже внутренний. [...] В модели ленты Мебиуса отпадает нужда в тождестве одного другому. Сейчас человек смотрит в окно, а потом, глядишь, окно смотрит в человека. Сейчас человек входит в дверь, а потом, глядишь, дверь входит в человека. (Руднев 2016: 103–104)*

Итак, из сказанного возникает вопрос: насколько вообще обоснованно говорить о поисках идентичности, если исходить из идеи, что хаосмос Казакова, а следовательно и персонажи, зиждутся на космическом начале нескончаемого превращения из одного облика в другой, совершаемого на стыке между неисчислимыми параллельными мирами? Иными словами, как многоликость сочетается с личностным началом?

Вполне обоснованно, поскольку данные полюсы соединяются именно через начало индивидуальности, которому присуща субъективность.<sup>13</sup> Через сугубо личностное человек не удаляется от всеобщего, а напротив, как учил Гераклит,<sup>14</sup> приближается к нему, так как процесс достижения идентичности, т. е. возвращение к самости, не что иное, как возвращение к своим истокам, кроющимся по ту сторону сознания. А там, в лоне бессознательного, человек приобщается к тайне всеобщего, к тайне всеединства, где многоликость неизбежна.

Вопрос идентичности, следовательно, разрешается в процессе индивидуации, достижением которой человек останавливает ленту Мебиуса. Воссоединение со своей самостью отсылает в очередной раз к вопросу о смерти: «[...] С этим связано третье свойство нашего Я. Оно может остановить ленту Мебиуса и свернуть ее в точку, так сказать, остановить круг сансары. [...] Когда в Я накопится достаточное количество информации, оно обретет

**13**

Ср. у В. Бибихина: «Цельность, единство, общее, для того, чтобы быть не абстрактным понятием, а существовать, должны индивидуализироваться — приобрести конкретность. Единство существует и проявляется только в индивидуальном; и индивидуальное, соответственно — это способ подняться до всеобщности. Приобрести индивидуальность — значит настолько приблизиться к всеобщности, насколько возможно для конкретной вещи. Благодаря индивидуальности все во всем. Индивидуальность тесно связана с субъективностью, которая — тоже всеединство», пишет Бибихин. (Бибихин 2008: 213).

**14**

Ср. у В. Бибихина: «Соответственно придется разобрат, что такое свое. Ничего бездоннее своего, если в него всмотреться, не окажется. Свое будет уводить к родному, родное к роду, в конце концов придется задуматься вместе с Гераклитом о том, что человек не может иметь у себя ничего обособленного и следует всеобщему. Родовое так или иначе пробивается через все. Хотим или нет, мы вынашиваем его» (Бибихин 2010: 36–37).



15

Ср. у М. Хайдеггера: «Человеческое присутствие означает: выдвинутость в Ничто. Выдвинутое в Ничто, наше присутствие в любой момент всегда заранее уже выступило за пределы сущего в целом. Это выступление за пределы сущего мы называем трансценденцией. Не будь наше присутствие в основании своего существа трансцендирующим, т. е., как мы можем теперь уже сказать, не будь оно заранее всегда уже выдвинуто в Ничто, оно не могло бы встать в отношение к сущему, а значит, и к самому себе. Без исходной открытости Ничто нет никакой самости и никакой свободы» (Хайдеггер 22).

Самость и остановит ленту Мебиуса. Для чего же накапливать ин-формацию в смерть? Но это не смерть в обыденном смысле, это, скорее, нирвана, точка, равная Вселенной» (Руднев 2016: 130–131). Путь индивидуации — это и есть путь спасения персонажей Казакова, то есть его самого, из опустошенности абсурдного бытия.

\*

Процесс взаимозаменяемости тесно связан с темой имени, способствующей, в свою очередь, заострению проблемы идентичности. Погружение в хаос бессознательного, потеря себя в небытии, в ничто ради возврата к себе, достижения самости,<sup>15</sup> сопровождается манипуляцией именами персонажей, в итоге ведущей к полной потере имени. Данная манипуляция осуществляется на нескольких уровнях. Первое, что бросается в глаза, это взаимозаменяемость имен, вещающая об отсутствии прочной связи между именем и персонажем и, стало быть, о непрочном существовании этих персонажей, о своеобразной незаконченности, бесформенности, позволяющей меняться местами с другим, раздваиваться: Витковский 2-й: Вы Витковский 2-й? Витковский: Нет, я Витковский 1-й. Витковский 2-й: А я Витковский 2-й. Прощайте!» («Врата» 12); «МЕЛИК-МЕЛКУМОВ: А вот и гости. Всего 4 человека. А 5-й — он же и 3-й. ОСТРОГСКИЙ: А 1-й — он же и 6-й? МЕЛИК-МЕЛКУМОВ: Да, да, вы не правы» («Гости» 41); «3-й гость: Я остановился в недоумении, не зная, кем мне быть: пятым или седьмым?» («Окна» 54).

Затем, в драматических сценках неоднократно усматривается наименование персонажей общим именем существительным, зачастую сочетаемым с порядковым числительным, чем указывается

на их принадлежность к определенной группе (это чаще всего гости, призраки, прохожие, игроки). Встречаются также персонажи, у которых неопределенные местоимения «некто» и «кто-то» приобретают функцию имени (в сценических миниатюрах «Окна» и «Врата»), что говорит об усугублении их аморфности и, следовательно, неопределимости. Персонажи утрачивают имя по мере исчезновения телесной оболочки: «Наступает ночь. 1-й голос: Что это? 2-й голос: Ночь. 1-й голос: Как все изменилось! Я был Витковским. 2-й голос: А я? Анной?» («Врата» 13). Имя теряет свой особый статус имени собственного,<sup>16</sup> отождествляясь с другими словами, при этом обозначающими, видимо не случайно, именно не-существование, отсутствие, небытие: «3-й гость: Спросим у Эвелины. 4-й гость: Ее нет. 1-й гость: Спросим у ее нет» («Гости» 48).

Наиболее заступленным и заодно наиболее радикальным способом манипуляции именем является невозможность персонажей вспомнить свое имя, а также имя другого персонажа, реже, незнание собственного имени: «4-й гость: Разрешите представиться! Не знаю своего имени» («Окна» 55); «3-й гость: Эта женщина, мною забыто ее имя, а именем забыт я» (57); «СТАРУХА: Кто я? Забыла. АНАСТАСЬЯ: Дядя? ВЛАДИМИР: Владимир? АНАСТАСЬЯ: Невеста при свете луны? СТАРУХА: Топор?!» («Драма» 25). Это и есть крайний этап данного процесса, являющегося не чем иным, как обезличением, утратой лика, поскольку «смысл имени есть живой и индивидуальный смысл личности. Имя — откровение личности, лик личности, живая смысловая энергия жизненно самоутвержденной индивидуальности. Имя — не название, не простое слово и не термин, не вывеска, не внешний знак, не условный символ. Имя — личностный символ, орудие индивидуально-личных взаимоотношений» (Лосев 821).

16

Ср. у Л. Лосева в «Философии имени»: «Имя предполагает живую, в той или иной мере одаренную сознанием индивидуальность. [...] Имя всегда есть имя одушевленной вещи. Имя есть всегда имя личности (или ее степени и модификации). [...] Имя в настоящем смысле есть всегда собственное, а не нарицательное имя. Имя есть имя живой вещи. Имя само всегда живо. Имя — порождение живых, взаимообобщающихся личностей. Имя вещи есть орудие общения с нею как с живой индивидуально-личностью» (Лосев 820).

17

Ср. у Лосева: «Имя можно назвать конститутивным признаком вещи, конститутивным смыслом вещи. Это — то, без чего вещь не может существовать как данная вещь» (Лосев 818).

Забвение имени свидетельствует о невозможности объективироваться, о невозможности узнать себя, что приводит к отчуждению человека от других и от себя, к регрессии, и в итоге к исчезновению в хаосе небытия: «В имени — какое-то интимное единство разъятых сфер бытия, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто “субъективном” или просто “объективном”, сознании. [...] Без слова и имени человек — вечный узник самого себя, по существу и принципиально анти-социален, необщителен, несоборен и, следовательно, также и не индивидуален, не-сущий, он — чисто животный организм или, если еще человек, умалишенный человек» (Лосев 642). Оттуда призрачность предельно субъективных персонажей Казакова, вернувшихся к почти что бессловесному, чисто чувствительному восприятию мира.

Об имени как ближайшей подступе к духовному существу человека, обладающему функцией сотворения личности,<sup>17</sup> вслед за Л. Лосевым писал и П. Флоренский в книге «Имена»: «[...] около него (имени — В. Ш.) оплотняется наша внутренняя жизнь, оно — твердая точка нашей текучести, в нем находит себе объективный устой и неизменное содержание наше Я» (Флоренский 61). Непрочная привязанность (к) имени, результирующая в его заменимости и конечной утрате предстает картиной расщепления сознания, полностью погружающегося в текучесть бессознательного, в беспамятство; это утрата личности, ведущая к редукции человека до идеи о человеке: «Такое Я есть чистая субъективность, подлежащее, ничуть себя не раскрывшее и невысказавшее, а потому никак не соотношенное с действительностью и следовательно начисто лишенное объективности и воплощения. [...] До имени человек не есть еще человек, ни для себя, ни для других, не есть

субъект личных отношений, следовательно не есть член общества а лишь *возможность* человека, обещание такового, зародыш» (Флоренский 62).

Если имя, вслед за П. Флоренским, понимать как грань между космосом сознания и хаосом бессознательного, между жизнью и смертью, то казаковские призраки, постоянно меняющиеся, забывающие или просто не знающие своего имени, пребывающие в неуловимом хаосмосе, не отвергающем, а наоборот, соединяющем в себе полюсы, видимо, шагнули за эту грань, в неизведанные просторы неименованного, а это значит, несуществующего. Обезличенные, они ведут свои нескончаемые антидиалоги, и своим способом существования в несуществовании, практически, иллюстрируют слова П. Флоренского: «Имя есть этот предел. [...] Не дойти до него — значит застрять в метущейся области чувственных впечатлений, несплоченных воедино; перейти за него — значило бы утратить точку опоры мысли и потребовать от мысли недоступное». И дальше: «Снять имя — это значит перейти к такому опыту, который хоть и воспринимаем, но уже не именуем — не сказуем человеческим словом, несказанен [...] — иначе говоря, к опыту чисто мистическому, а его не вместить в опыт сказуемый» (Флоренский 72). Утверждая бессмыслицу основой своего творческого эксперимента, предполагающего познание мира, Казаков как раз уходит от привычного мышления в сторону «недоступного», стремясь новыми синтаксическо-семантическими связями, то есть по сути новым наименованием, расширить границы своего языка-мира, вызвать его из окостенелого состояния небытия. Таким образом, Казаков возвращает слову его магическую функцию; он воскрешает имя, чтобы именем воскрешать мир в себе.<sup>18</sup>

18

«Но вот аморфная текучесть сознания кристаллизуется; его темная бездна расчленяется, осознается, выветляется; его непроглядная ночь слепых ощущений уходит с небосклона человеческих интуиций. И — рождается слово, загорается смысловая заря восходящих имен, поднимается солнце наименованного и все именуемого разума. Слово и имя есть расцветшее сознание, созревший смысл, осознавший себя взрослый ум» (Лосев 816).

19  
 Ср. у Эсслина: «[...] потеря имени означает обретение свободы, поскольку не имеющий имени не контролирует [...] Другими словами, личная идентификация, определяемая языком, именем — источник изолированности и несвободы действий, навязываемых нашей принадлежностью к обществу. Следовательно, через разрушение языка, через абсурдные, скорее случайные, чем зависящие от обстоятельств имена, возникает эта мистическая жажда свободы во имя единения с универсумом» (Эсслин 353–354).

Стало быть, можно сделать вывод, что обезличение посредством утраты имени вовсе не есть просто возврат в безликое месиво хаоса, регрессия, а наоборот, своеобразное освобождение,<sup>19</sup> трансгрессия, предполагающая возрождение в лоне хаоса, воспринимаемого как поле чистой творческой потенции. Стараясь черпать из небытия (или лучше сказать инобытия?), Казаков вторит первому поэту Адаму, вызывающему вещи к жизни как раз посредством имени, наименованием. Через расщепление и в итоге исчезновение личности в инобытии, он стремится раствориться в общности, чтобы достичь единосущности, т. е. чтобы в тождестве с самим собой преодолеть антиномизм человеческого бытия — вот в чем суть языкового акта Казакова, основанного на автодиалоге.

\*

Из всего сказанного становится понятным, почему смерть, самоубийство иногда видятся Казакову утешительным выходом из круговорота отчаяния и горечи, порождаемых абсурдным существованием: «— А вот другой случай тоски: когда не возможны ни смерть, ни какое-нибудь другое утешение» («Восклицание» 111). Соединяя якобы невпадет семантическое поле мотива горла-шеи с мотивами бритвы, веревки и галстука, Казаков на уровне ассоциативной и метонимической связей строит такие же, как человек, как мир, фрагментированные, распадающиеся образы, отдающие комизмом бессмыслицы, но все же заключающие в себе смысл — жажду смерти как освобождения:

«КЛОУН: В дураках. Поистине, это не так. Веревка или галстук — не важно. Все зависит от шеи. Ваши судороги вам

не нужны. Не успев полюбить одну, вы полюбили другую» («Небесные тела» 82)

«ОТЕЦ: Я весь до кончика иглы полон предчувствий. Предчувствие № 1: 1783002696013. Предчувствие № 009: не сбудется. Даю построение лица: лоб, небо, ряды морщин и шея, подпоясанная простой веревкой. («Воскрешение» 105)

Мотивы бритвы и горла напрямую связаны и с отражением и исчезновением: «Витковский: Молчите! Будьте так же неслышны, как и невидимы!... Я поранил себе горло острием во время бритья... Не мешайте мне смотреть, как зеркало истекает кровью» («Врата», 17), а также со страхом, выступающим посредником в выстраивании смысла, поскольку, как оказывается, достаточно только упомянуть это слово, чтобы вызвать волнение в хаосмосе Казакова: «Львов: О, Эвелина, Эвелина! Я вас люблю! Клянусь горлом своим и неба! Эвелина: Как окно сверкнуло при слове “горло”!» («Изваяния» 94–95).

В реализации темы смерти, как жажды самоубийства, высвечивающей из подразумеваемой метонимической связи между словами «горло» и «бритва», прочитывается строка «горло бредит бритвою». Этой «раздробленной» строкой Казаков отсылает к поэме В. Маяковского «Человек» (1917),<sup>20</sup> а именно к части «Вознесение Маяковского», посвященной самоубийству через повешение лирического персонажа, не выдержавшего тоски и страданий: «А сердце рвется к выстрелу, / а горло бредит бритвою» (Маяковский 255). Отождествление расщепленного авторского Я Казакова с бессмертным поэтом, каким является лирический персонаж Маяковского, не удивляет, поскольку в поэме Маяковский тоже делает

**20**

Примечательно, что сам Маяковский в первом издании 1918 г. жанрово определил это произведение как «вещь».

самого себя главным персонажем, чей тоске, как и у Казакова, даже смерть не утешение — она же не конец, а лишь этап на неведомом пути становления: «Ожившее сердце шарахнулось грузно / Я снова земными мученьями узнан. / Да здравствует / — снова! — / мое сумасшествие! (269) [...] Погибнет все. / Сойдет на нет. / И тот, / кто жизнью движет, / последний луч / над тьмой планет / из солнц последних выжжет. / И только / боль моя / острей — [...]» (272).

Примечательно, что строка «Горло бредит бритвою» встречается также в дневниковых записях Д. Хармса за 1925 г. без ссылки на Маяковского. Так названа и четвертая книга журнала «Глагол», посвященная прозе Хармса, и впервые публикующая его дневниковые записи.

Узнавание себя, вслед за Хармсом, в лирическом персонаже Маяковского не есть другое, как уподобление Казакова романтическому герою — одинокому изгнаннику, страдающему из-за неприемлимой противоречивости собственного бытия, стремящемуся к неизведанным просторам потустороннего. Такому прочтению способствует тот факт, что неожиданное осознание себя участником в борьбе с онтологическим абсурдом и бессилие человека побороть его и встретиться с миром, т. е. с собой (ср. в «Драме»: «ВЛАДИМИР: Чувствую, что дальше я не могу. Но и не дальше — тоже не могу. Куда же быть? Спрашивается» («Драма» 25)), Казаков передает и через образ «случайного воина». Эта ипостась автора насквозь пронизывает его поэтику, соединяя в себе несколько романтических образов, встречающихся на страницах разных произведений: образ средневекового рыцаря, всадника, образ Дон Жуана, пушкинского бедного рыцаря и лермонтовского рыцаря пленного. В данном драматическом цикле, образ случайного воина встречается не только в названии одной из сценических миниатюр, выдвинутом, кстати

говоря, в название мюнхенской книги<sup>21</sup>, и в одном из персонажей данной сценки, но также складывается на основе метонимических и ассоциативных связей из разбросанных мотивов в невпопад вставленных репликах, напрямую отсылающих, прежде всего, к стихам Пушкина и Лермонтова.

Уже в сценке «Врата», в реплике 1-го голоса прослеживаем намек на образ автора в рыцарских доспехах: «Едва увижу огонь, так сразу вспоминаю того бравого парня в блестящей каске и верхом на водяном коне. Что-то он теперь? По-прежнему пишет? Или перешел на прозу?»<sup>22</sup> Чрезмерная бледность, молчаливость, неподвижность призрачных персонажей Казакова, наряду с тоской, бессилием, напоминают черты «все безмолвного, все печального» пушкинского бедного рыцаря: «Жил на свете рыцарь бедный, / Молчаливый и простой, / С виду сумрачный и бледный, / Духом смелый и прямой» (Пушкин 114). С пушкинским рыцарем казаковского случайного воина роднят чувства отчаяния, скованности, несвободы, передаваемые через мотив решетки: «С той поры стальной решетки / Он с лица не подымал» (114). У Казакова этот мотив прослеживается в сценке «Отражения»:

*Пермяков: Мое отражение в зеркале не мое.*

*Лиза: Ваше отражение в часах смелее, чем в зеркале.*

*Екат. Вас.: Да, и появляется сходство с витязем. А стрелка защищает переносицу, как шлем.*

*Сергеев: Какая странная архитектура! Решетки не на окнах, а прямо на лицах.*

## 21

Как уже сказано, эта книга была опубликована при жизни автора, так что выбор именно данного образа для названия всей книги свидетельствует о его значимости для автора.

## 22

Комментарий о «переходе на прозу» явно отсылает к автобиографическому моменту и обыгрывает совет, который А. Крученых дал Казакову: «Держитесь прозы» (Казаков 1978: 207).



23

Ср. у Казакова в сценке «Окна»: «4-й гость: Странно глаза устроены! Куда ни поглядишь — кругом одни стены!» («Окна» 52).

24

«5-й гость: А я не вижу смысла в бесконечном перепиливании решеток, которое мы называем молчанием. 2-гость: Мне от ваших речей так странно, будто я уже на свободе. 1-й гость: Итак, слово „тюрьма“ произнесено, наконец! ХОЗЯЙКА: Итак, 1-й гость или 1-й узник?» («Восклицание» 116)

*Екат. Вас.: Забрала на лицах? О чем это он? Какой он странный! Какие мы!*

*Лиза: Он от нас еще дальше, чем мы от него («Отражения» 68).*

В ней образ рыцаря-витязя создается по принципу отражения в окне и в часах. Этим бранным обликом, развивающим тему (не) свободы, поскольку рыцарь себя, собственное тело воспринимает, как тюрьму, Казаков восходит не только к Пушкину, но даже в первую очередь к Лермонтову, к его пленному рыцарю: «В каменный панцирь я ныне закован, / Каменный шлем мою голову давит, [...] Быстрое время — мой конь неизменный, / Шлема забрало — решетка бойницы, / Каменный панцирь — высокие стены<sup>623</sup> / Щит мой — чугунные двери темницы» (Лермонтов 323). Туда уходит корнями и отождествление гостей с узниками в сцене «Восклицание». <sup>24</sup> В той же сцене Казаков выдвигает молчание потенциальным способом освобождения, «перепиливания решеток» однако тут же дискредитирует его, называя бессмысленным. Вся надежда на смерть, которая в конечном итоге и есть то соединяющее все образы, заключенные в ипостаси случайного воина. «Мчись же быстрее, летучее время! / [...] / Смерть, как приедем, подержит мне стремя, — / Слезу и сдёрну с лица я забрало» (323), читаем у Лермонтова, которому вторит Казаков в своих драматических текстах, обращаясь одновременно своим творчеством — молчаливым восклицанием — и к лирическому персонажу «Элегии» А. Введенского: «на смерть, на смерть держи равненье / певец и всадник бедный» (Введенский 69). Только смерть освобождает рыцарей от уз собственного бытия. Только смерть приведет к спасению в метанойе. ♡

## Литература

- БИБИХИН, В. В., 2008: *Внутренняя форма слова*. СПб.: Наука.
- БИБИХИН, В. В., 2010: *Слово и событие. Писатель и литература*. М.: Университет Дмитрия Пожарского, Русский фонд содействия образованию и науке.
- БИБИХИН, В. В., 2016: *Мир. Язык философии*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус.
- БУРЕНИНА, О. Д., 2015: *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*. СПб.: Алетейя.
- ВВЕДЕНСКИЙ, А. И., 1993: *Полное собрание произведений: в 2 т. Т. 2*. М.: Гилея.
- ДРУСКИН, Я. С., 1991: Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // *Ежемесячный журнал драматургии и театра Театр*, № 11. С. 80–94. М.: Известия.
- КАЗАКОВ, В. В., 1978: *Случайный воин*. Мюнхен: Verlag Otto Sagner in Kommission.
- КАЗАКОВ, В. В., 1995: *Врата // Избранные сочинения: в 3 т. Т. 2*. М.: Гилея.
- КРАСИЛЬНИКОВА, Е. Г., 1999: *Современная русская авангардная драма (М. Павлова, В. Казаков)*, Пенза: ПГПУ им. В. Г. Белинского.
- КУКУЛИН, И., 1996: *Стекланный рыцарь // Знамя*. № 6. 228–231. [[http://hylaеa.ru/kaz\\_3tt.html](http://hylaеa.ru/kaz_3tt.html) 22. 8. 2021]
- ЛАКАН, Ж., 2009: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа // *Семинар, Книга II [1954–55]*. М.: Гнозис, Логос.
- ЛЕВШИН, И. В., 1994: *Долгожданный Годо // Современная драматургия*. № 1. 216–221.

- ЛЕВШИН, И. В., 1995: Двойная игра Владимира Казакова // *Новое литературное обозрение*. № 15. 287–292.
- ЛЕРМОНТОВ, М. Ю., 2014: *Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения*. СПб.: Издательство Пушкинского Дома.
- ЛОСЕВ, А. Ф., 1993: *Бытие — имя — космос*. М.: Мысль.
- МАНИФЕСТ ОБЭРИУ: [<http://www.d-harms.ru/groups/manifest-oberiu.html> 21. 8. 2021]
- МАЯКОВСКИЙ, В. В., 1955: *Человек // Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1*. М.: Государственное издательство художественной литературы.
- НЕФАГИНА, Г. Л., 2003: *Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры рус. лит. БГУ. Вып. II*. Минск.
- ПУШКИН, А. С., 1950: *Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3*. М.—Л.: Издательство Академии наук СССР.
- РУДНЕВ, В. П., 2016: *Новая модель реальности*. М.: Изд. дом Высшей школы экономики.
- РУДНЕВ, В. П., 2018: *Что ты хочешь этим сказать? Семантические лабиринты языка*. М.—СПб.: Добросвет, Центр гуманитарных инициатив.
- РЯСОВ, А., 2019: *Владимир Казаков: писатель-призрак*. [<https://postnonfiction.org/descriptions/vladimirkazakov/> 15. 8. 2021]
- РЯСОВ, А., 2018: *О языке драматургии // Кто сломаётся первым? Языковой театр, 7–11*. М.: Опустошитель.
- РЯСОВ, А., 2014: *Третья слава Владимира Казакова // Независимая газета*. [[https://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2014-09-04/6\\_ryasov.html](https://www.ng.ru/ng_exlibris/2014-09-04/6_ryasov.html) 15. 8. 2021]
- СМИРНОВ, И. П., 1999: *Человек человеку — философ*, СПб.: Алетейя.

- ФЛОРЕНСКИЙ, П. А., 1993: *Имена // Малое собрание сочинений, Вып. 1, Архив священника Павла Флоренского.*
- ХАЙДЕГГЕР, М., 1993: *Время и бытие: Статьи и выступления, М.: Республика.*
- ХАРМС, Д. И., 1991: *Дневниковые записи // Литературно-художественный журнал Глагол. №4. 65–141.*
- ЭССЛИН, М., 2010: *Театр абсурда. СПб: Балтийские сезоны.*
- ЯМПОЛЬСКИЙ, М., 1998: *Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: НЛО.*

## Резиме

Рад је посвећен проблему идентитета, који се посматра као главна тема драмског циклуса „Капија“ В. В. Казакова. Губитак идентитета и покушај његовог поновног стицања сагледавају се кроз неколико тема кључних за ауторову поетику апсурда: кроз тему одраза, имена, узајамног поистовећивања, нестајања. Ближом анализом ових тема, највише преко мотива часовника, рад се дотиче и питања времена и смрти. Истиче се Казаковљево дискредитовање смрти као коначности, и уплив у метафизику постајања ради превазилажења онтолошког проблема апсурдног постојања то јест ради сједињења са сопством.

## *Vasilisa Šljivar*

*Vasilisa Šljivar is an assistant professor at the Faculty of Philology of the University of Belgrade. She deals with 20th century Russian literature and Russian culture. In September 2020 she defended her doctoral thesis dedicated to the literature of the absurd — the prose work of V. V. Kazakov. Her special spheres of interest are philosophy and art. She actively participates in conferences in Serbia and abroad. She is also a translator.*