

Василиса Шливар
Филологический факультет
Белградского университета
iolanthe.v@gmail.com
ORCID 0009-0004-3356-6411

Vasilisa Šljivar
Faculty of Philology
University of Belgrade
iolanthe.v@gmail.com
ORCID 0009-0004-3356-6411

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ — СВОЕНРАВНЫЙ БОГ ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА

VELIMIR KHLEBNIKOV — VLADIMIR KAZAKOV'S WILFUL GOD

В статье рассматривается преемственность Владимира Казакова Велимиру Хлебникову. Органическое продолжение ключевых идей Хлебникова и механизмы их репрезентации в поэтике Казакова прослеживаются на нескольких уровнях. Прежде всего, исследуется многожанровость как главный принцип построения текста у обоих поэтов, делающий структуру произведений коллажной или монтажной. Затем, связь между будетлянином и абсурдистом выявляется на уровне ситуативности, тем и мотивов, затрагивающих центральный вопрос — смерти: прослеживается транспонирование ситуации встречи в салоне Барышни Смерти, героини хлебниковской пьесы *Ошибка Смерти* в роман Казакова *Ошибка живых*, толкуются мотивы бритвы/лезвия, горла, белоснежного носового платка, крови, напрямую унаследованные Казаковым от Председателя Земного шара. Стержневым моментом статьи предстает обращение к языку, в том числе к языковым модуляциям поэтов — от зауми до ее пародирования и далее к бессмыслице — призванным расшатать окостенелые формуляции и шагнуть за пределы ума в неизведанные просторы. Автор приходит к выводу, что попытка взглянуть со стороны, извне, из нового поэтического слова — это и есть поэтическая трансгрессия в духе Мартина Хайдеггера, чье понятие языкового измерения дает иную оптику на сопологаемые творческие акты, позволяя понять суть и развитие авангардного эксперимента Хлебникова и Казакова — отрешенность слова, преодолевающего время и пространство, размывающего смерть.

Ключевые слова: многожанровость, сверхповесть, драма, языковое измерение, языковой эксперимент, языковой театр, время-пространство.

маете?/— О чем вы думаете?/— О чем вы думаете?.. (и т. д.)» (Там же: 34). «И вот в один из холодов мы снова встретились с ней:/— И вот в один из холодов мы снова встретились.../— И вот в один из.../— И вот снова.../— В.../— Холод.../— Встретились.../— Из...» (Там же: 40). «Тут входит Тидохв» (Казаков 1972: 29). «До(ночь)ждь» (Казаков 1995: 143). «Я замечаю, что мой род с каждым годом ста/открывает та/подарок императрицы/бакерку и нюхает /новится древнее» (Казаков 1972: 26), вплоть до обращения к графическому и концептуальному пластам в «Прекрасном зачеркнутом стихотворении» или в стихотворении-стуле¹.

Среди подобных приемов текстуальной и словесной манипуляций, характерных для футуристов вообще, и перекочевавших к Казакову в том числе через А. Крученых, весьма близкими к поэтике Хлебникова предстают те, касающиеся капитального замысла будетлянина — выявить значение определенных согласных звездного языка. В частности, это невопад вкрапленные, ничем не мотивированные цепочки слов на одну согласную: «Слова на “б”: бучиться, бороздник, биандрия, бабувизм, бесперечь, бормотун, бланфикс, бленда, бейшлот, баиньки, бекар, безуханный» (Казаков 1982б: 72), и пародия на побуквенное истолкование имени возлюбленной — Зиглинда:


«Есть только одно имя — З И Г Л И Н Д А.
Жесткие звездные ночи отделяют букву от буквы.
З-з-з-з-з — это Крученых, зудесник.
И — блестящая неумолимая прямизна крыш.
Г — горло.
Л — это Л.
Н — первая буква в ржавом алфавите ливней.
Д — последняя.
А-а-а-а-а! — срывается прямизна крыш...
И — ... и рассекает пространство насмерть» (Казаков 2003: 160–161).

Также встречаются примеры, где знак препинания заменяет вопросительное (говоря словами самого Казакова, вопрошательное) или восклицательное высказывание в целом: «вот самый краткий ответ: !» (Там же: 432), в чем прослеживается намек на хлебниковское эпатажное стихотворение, состоящее только из знаков препинания, прочитанное на заседании Цеха

¹ Ср. еще: «Как видите, повеяло вертикальными тенденциями. Что ж, эти столбики слов не так уж плохи. Скажу больше, они п

р
е
к
р
а
с
н
ы
!» (Казаков 2003: 247).

поэтов 10 января 1914 г. Этот ряд можно продолжить стихотворением «Таблица умножения», напрямую восходящим к хлебниковским числовым истолкованиям возможностей познания механизмов репрезентации мира.

Словоновшество такого типа присуще как раннему, так и позднему творчеству Казакова. Однако если сперва заумь воспринималась автором одним из ключевых средств остранения текста, постепенно она доводится до крайности в пародийном ключе, свидетельствуя об уходе в сторону бессмыслицы — главного фактора отрешенности казаковской поэтики, постигающей мир абсурдом. В некоторых случаях отдельные обобщенные слова неожиданно берут на себя функцию целого высказывания: «Вот в нескольких чертах описание моего тогдашнего состояния: черта, черта, черта, черта, черта, черта...» (Там же: 41). Трансформация усугубляется — местами слова и реплики превращаются в иконические знаки, практически сворачиваясь до графического изображения вербального содержания, обладающего той же функцией: «Вообще, если кто-нибудь займется изучением моей жизни, то столкнется с массой загадочного и таинственного. Ключ к разгадке: » (Там же: 40), или же полностью лишённого смысла: «— Тп069Б2%ЖыФ, «юОА4=9И §§ = = Т%25СьБдлы9щТПИ%:::%Е и а : ьът-РАМ, Аьч, 3-3+§N*9107! = Эо/н/ь/ — Что вы! Что вы! Совсем наоборот!» (Казаков 1995: 153). Усугубление прослеживается в уподоблении слова-знака персонажу: «Гречанка: “Любит?” Да: “Нет”» (Казаков 1972: 33). Следует обратить внимание и на скользкие примеры овеществления знака-слова, возникающие на ассоциативном уровне, порожденном графическим обликом знака: «3-Й ГОЛОС. Господи! Где же твое милосердие??*/4-Й ГОЛОС. Милосердие??*/ Из этих вопросительных знаков выйдут превосходные крюки для пыток» (Казаков 1995: 175). Далее Казаков смещает языковой эксперимент с словообразовательного и фонетического уровней на уровень синтаксическо-семантический, что результирует в уходе от пласта буквы и звука к катахрестическому соединению несоединимых слов. Сдвиг этот не без корней — они в творчестве Хлебникова, именно таким образом работающего над расширением значения слова, над его освобождением: «Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки» (Хлебников 1986: 624)². Преломленное сквозь призму поэтики обэриутов, а это значит сквозь призму абсурдного мировоззрения, казаковское слово подчас претерпевает более радикальную деконструкцию, лишаящую его смысла.

Новое отношение к слову порождает новые отношения между словами, посягающие на устойчивые когнитивные процессы, требующие выхода из окостеневших смысловых формуляций. Со слов сняты оковы и оно теперь, действуя, запускает процесс преумления, метанойи, тем самым

² Ср., к примеру, в произведении *Зангези*: «Я, волосатый реками! / Смотрите, Дунай течет / У меня по плечам!» (Хлебников 1986: 495).

позволяя взглянуть на мир по-другому, «голыми глазами». Заумное, или точнее сверхумное слово раскрывает некое сверхумное, прежде неизведенное пространство, взгляд из которого нуждается в особой форме выражения. Туда уходит корнями совершенно своеобразная текстуальная организация Хлебникова, получившая свое определение в понятии сверхповести, и осуществленная в наибольшей мере в произведении *Зангези*, а также в *Детях Выдры*, *Воине в мышеловке* — произведениях особо чтимых и не случайно цитируемых наследником: именно сверхповести вторит Казаков своими гибридными текстами.

Фрагментарность, ассоциативность, акаузальность, прерывистость, алогизм — вот главные особенности обоих поэтик, диктуемые живым, перформативным словом. И если перечисленные характеристики обнаруживаются и у других представителей авангарда, предшествующих Казакову, то многожанровость выступает наверно самым ярким и самым наглядным аргументом преемственности Казакова Хлебникову. Такой трактовке дополнительно способствует тот факт, что многожанровости у обоих поэтов отводится существенная роль.

Наподобие сверхповести *Зангези*, в которой заумные фрагменты чередуются со случайными диалогами, выполненными в игриво-шуточной манере, с пассажами ремарочной прозы и псевдо-научного трактата, Казаков «собирает решает»³ свои произведения нестандартным соединением различных прозаических, поэтических и драматических текстуальных кусков. Но на этом его эксперимент не исчерпывается. В основную, принципиально абсурдистскую, сугубо ремарочную прозу автор неожиданно, без какой-либо мотивировки, вставляет документальные и автобиографические экскурсы разного рода, еще пуще расшатывая структурные связи: дневниковые записи, письма возлюбленным Тане и Ире-Матрешечке, письма близких людей — сестры, брата Алексея Казакова, духовника о. Кирилла, переводчика Петера Урбана, швейцарских друзей Кати и Феликса Ингольдов; затем фрагменты, посвященные Н. Харджиеву, А. Крученых — письмам, встречам и разговорам с ними о А. Введенском, И. Игнатеве, Ю. Тынянове, О. Розановой, В. Хлебникове, К. Малевиче, М. Чердынцеве, Д. Хармсе, П. Филонове, П. Бромирском, Е. Гуро, И. Северянине, А. Ривине, И. Терентьеве; выписки из их произведений, а также из Священного писания (о Саваофе, послание Коринфянам), из речей святых отцов (св. Григория Паламы, св. Исаака Сирианина, аввы Пимена, аввы Исаака Отшельника, Палладия Мниха, Кирилла Александрийского, св. Варсонофия Великого,

³ Слова, которыми Хлебников обозначил конец работы над сверхповестью *Зангези*, отсылающие к мотажно-коллажному принципу построения текста. Об этом пишет и А. Россомахин в предисловии к книге *Сверхповесть "Зангези" Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецензия. Документы. Исследования. Иллюстрации: «В феврале-марте 1922 года Хлебников делает дневниковую запись со списком своих произведений и фразой: "'Зангези' собран решен". В этой лаконичной фразе — семантика комбинаторного расклада, коллажа, пазла»* (Росомахин 2021: 9).

киевского чудотворца Алимпия), экскурс о старце в Скиту, о любви к Богу и страдальческих слезах; энциклопедические интерполяции, например: литье стали, история игральных карт, в архиве обнаруженная статья об отряде клешненосных осликов, возможно, пародирующая ранние орнитологические исследования будетлянина. Отдельно стоят исторические экскурсии, относящиеся к историческим эпизодам, событиям, городам, где автор обращает свой взор как к национальной, так и к мировой истории: Рюриковичи, Вологда, Ташкент, установление ордена Андрея Первозванного, русско-турецкая война, венгры, Мальтийский орден, Белостокский полк, и т. д. Вслед за Хлебниковым, который в шестом парусе сверхповести *Дети Выдры* вводит исторические личности в качестве общающихся персонажей, Казаков обращается к Карлу V, Стефану Баторию, Людовику XVI.

Мистификация жанра, достигаемая организацией текста по принципу монтажа, или в случае Казакова скорее коллажа (поскольку в рамках изобразительного искусства он охотно работал в этой технике), на первый взгляд приводит вовсе не к единому, а наоборот, к предельно фрактальному тексту. Что однако удерживает текст от распада? Что объединяет? Лирический субъект, в обоих случаях предстающий явным alter ego поэта и одновременно местом происходящего. Мозг, сознание, мысль объективированного, и тем самым растворенного в мире лирического персонажа — вот главный топос произведений Хлебникова и Казакова, в чем нехотя вспоминается «мозговая игра» А. Белого. Девятая плоскость в сверхповести *Зангези* — это плоскость мысли. Действие пьесы *Госпожа Ленин* и вовсе протекает в сознании перед голой стеной. «Я в мозгу. Подмостки перенесены из мира в мозг, законы мозга более гибки, чем мира, мыслимое больше бывающего», пишет Хлебников в черновике сверхповести *Дети Выдры*, последний парус которой происходит в душе отождествляемого с поэтом сына Выдры, предстающей в виде «острова высокого звездного духа»: «На острове вы. Зовется он Хлебников. / Среди разъяренных учебников / Стоит, как остров, храбрый Хлебников» (Там же: 453). К образу острова поэт обращается и в последних строках произведения, в реплике «Голоса из нутра души»:

«Как на остров, как на сушу,
Погибая, моряки,
Так толпой взошли вы в душу
Высшим манием руки.
Беседой взаимной
Умы умы покоят,
Брега гостеприимно
Вам остров мой откроет»

(Там же: 454).

Казаков, в свою очередь, не дает подобных прямых намеков, определяющих пространство текста как пространство души, мысли, сознания.

Помимо предельной фрактальности, основывающейся в том числе на автобиографичности и восходящей к концепции разорванного сознания, отсылкой к такому прочтению может послужить весьма распространенная форма мысленных, вслух произносимых диалогов, апеллирующая к существенной для автора теме молчания.

В мысли, в сознании, в молчании — это значит в языке. «Язык мостит первые пути и подступы для всякой воли к мысли. Без слова любому действию не хватает того измерения, в котором оно могло бы найти себя и оказать воздействие. Язык никогда не есть просто выражение мысли, чувства и желания. Язык — то исходное измерение, внутри которого человеческое существо вообще впервые только и оказывается в состоянии отозваться на бытие и его зов и через эту отзывчивость принадлежать бытию» (Хайдеггер 1993: 254–255). Именно слово, язык, будучи «домом бытия», чреватые сверхпространством. Не жанр и не форма в центре внимания рассматриваемых поэтических экспериментов, а слово — живое слово, порожаемое иным отношением к языку, и тем самым способное раскрыть новые просторы, где царят законы языкового измерения.

Попыткой изобразить неведомые просторы и являются отрешенные гибридные тексты Хлебникова и Казакова, собранные не только коллажным соединением разнородных кусков текста, но также их организацией по драматическому принципу. В обоих случаях преобладают особенности драматического текста: диалогичность, ремарочность, динамичность, фрагментарность, графический облик. Насколько, все-таки, эти произведения соответствуют представлениям о драме, как театральном, зрелищном тексте? Исходя из предлагаемой концепции — мало. Если в случае Хлебникова это не так очевидно, несмотря на явные намеки, например, в сверхповести *Зангези* те же самые «плоскости слова»: мысли, птичьего, звездного и языка богов, а также утверждение: «Пространство звучит через Азбуку» (Хлебников 1986: 477), и чуть дальше: «Плоскости, прямые площади, удары точек, божественный круг, угол падения, пучок лучей прочь из точки и в нее — вот тайные глыбы языка. Поскоблите язык — и вы увидите пространство и его шкуру» (Там же: 481), то у Казакова все более наглядно. Усваивая идеи Хлебникова не без влияния рассуждений Н. Харджиева⁴ и творческого опыта А. Введенского, он развивает их вплоть

⁴ В отличие от утвердившегося мнения о зрелищности, сценичности драматургических произведений Хлебникова, Харджиев отстаивал тезис, что «Хлебников — вообще не драматург» и что «“театр” Хлебникова — выдумка Татлина, который еще в 1917 г. пытался поставить его малые пьесы. Затея, к счастью, не реализовалась. Но зато после смерти Х <Хлебникова> Татлин вцепился своими волчьими зубами в сверхповесть “Зангези”. О блистательном провале этого спектакля мне “по секрету” сообщил клевет Татлина — Н. Н. Пунин. Татлин (гениальный оформитель) готов был превратить в зрелище любое произведение Хлебникова. Татлин не понимал, что поэзия не нуждается ни в бутафории, ни в скоморохах» (Харджиев, цит. по: Парнис 2021: 234). И далее: «Для определения нерелизуемой на сцене драматургии нужно сочинить новый термин. <...> Вся настоящая литература драматургична, но не каждая пьеса — зрелище (это и есть театр). <...> Футури-

до сотворения нового жанра — языкового театра (А. Рясов). Рассмотрим это поближе.

Подвергая ум поэтической критике, Казаков собирает по своему определению прозаические, а на самом деле преимущественно драматические коллажи, в которых конфликт помещается не среди персонажей, и не среди событий, а как раз среди слов. Бесконечные бессюжетные диалоги и рефлексии случайных прохожих-призраков-теней на первый план ставят язык; слово становится стержнем, вокруг которого и в котором являет себя событие бытия как присутствия — живая абсурдная жизнь. Воскрешенное авторскими манипуляциями, теперь оно манипулирует автором, трансформируя все в языковую игру. По этой причине и драматические элементы доводятся до абсурда: ремарки становятся полноправным текстом, сцена и буква — действующим лицом, знак препинания — репликой⁵. Текст не только утрачивает зрелищность, обнаруживая потенциал к развитию языкового театра — «пьесы как события языка, как прибежища образов, способных раскрыться только на этой жанровой территории, как повествования о метафизике драматургии» (Рясов 2023: 91) — наследующего драме для чтения немецких романтиков, но также выходит за рамки драмы, тесно переплетаясь с прозаическими и лирическими пассажами⁶. Преодоле-

сты, не поставившие в 1913 г. пьесы Хлебникова, были правы. На совести Татлина провал “сверхповести” (все жанры!) “Зангези”. <...> Нелепое тщеславие» (Там же: 234–235). Бескомпромиссная установка Харджиева, возможно, недостаточно обоснована, тем более если иметь в виду, что Хлебников в 1917 году с тем же Татлиным и Артуром Лурье заключил договор о постановке трех пьес: *Ошибка Смерти*, *Госпожа Ленин*, *13 в воздухе* (Там же: 233). Однако эта установка существенна для понимания позиции Казакова, боготворившего искусствоведа и считавшего его своим учителем.

⁵ О творчестве Казакова как события языка пишет А. Рясов в книге *Антонен Арто и смерть постдраматического театра*. Размышляя о постдраматическом театре в связи с методом А. Арто, с его «сущностной драмой как изначальным архетипом театра, как потоком, постоянно сменяющим границы между философией, безумием, искусством и жизнью» (Рясов 2023: 83), А. Рясов подлинной выдвигает проблему неотделимости драматического от сценического: «<...> в отличие от поэзии и прозы — драматургия до сих пор не обнаружила себя как событие языка, а не коммуникации» (Там же: 86). Языковой эксперимент Казакова видится Рясову как «стилистическое осмысление» затянувшейся путаницы: «Персонажи Казакова отнюдь не ограничиваются театральной игрой, а вступают в диалоги даже с пунктуацией, превращая вопросительные и восклицательные знаки в полноправных участников действия. Синтаксис драматургии не в меньшей степени, чем стихотворная строка, оказывается особым способом высказывания, и перечисления действующих лиц или авторские пояснения отнюдь не ограничены здесь ролью средств производства. А реплики и ремарки становятся первобытными масками, которые герои и автор попеременно передают читателю» (Там же: 91).

⁶ В этом контексте следует рассматривать и весь пласт стихотворений «для глаза», отмеченный С. Бирюковым в уже упомянутой книге: «Видимо, эти стихи “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» (Бирюков 2014: 240). Вслед за ним Д. Давыдов делает чуть иной вывод в тексте «О поэзии и поэтике Владимира Казакова: заметки к описанию», затрагивающий вопрос размытой границы между поэзией и прозой: «Далеко не всегда за графическим остранением вскрывается вполне регулярный стих, что создает дополнительную сложность при «переводе». Особенно это касается крупных произведений, таких, как поэма *Кавказский корнус*: состоящая из диалогов, она

нием жанровых модальностей в рамках поэтического слова Казаков по сути возвращает прозу и драму поэзии, понимаемой в качестве первобытного синкретизма. В пользу такого прочтения говорит также сущностная укорененность автора в Поэзии: «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» (Давыдов 2023: 292). Таким радикальным сдвигом, Казаков вторит и Хлебникову, и авангарду в целом, то и дело черпающем вдохновение в примитивных формах искусства — отражениях единства с миром.

Тотальный выход в язык объективированного лирического *я* сопровождается переоценкой и релятивизацией времени и пространства. Примеры поворачивания времени вспять, обратной перспективы, практически иллюстрирующие размышления Флоренского о воспринимательском синтезе мира, постигаемом в единении субъекта и объекта, прослеживаются не раз у обоих поэтов. Граница между двумя основными категориями познания размывается: «Я ведь умею шагать/Взад и вперед/По столетьям» (Хлебников 1986: 498), пишет Хлебников, открывая своим будетлянским стихом, говоря словами В. Маяковского, новые материи — *Мирсконца*. В таком мире — в отражении — пребывает Казаков: «даже расстояние — не просто старинный отрезок, но долгий стук по неровностям дня, рост суме рек от крыши до сентябрьских высот» (Казаков 2012: 46). Не мудрено тогда, что у обоих поэтов мертвецы и призраки ведут диалоги с живыми; вещи и отвлеченные понятия антропоморфизируются, бунтуют, в то время как люди превращаются в бледные, бессильные тени; человек утопает в природе, становясь ее частью, как у Хлебникова, или дрожит перед фантастически враждебным городом, о чем пишет Казаков. Метаморфоз, условность, взаимозамещение, отказ от каких бы то ни было границ⁷, мерцание, отражение, обратность — вот главные языковые механизмы, с помощью которых создаются искривленные гибридные образы и соплагаются совершенно разные эпохи и места. Более того, ими полностью устраняется разница между искусством и жизнью.

Перемещая место и время в языковое сознание лирического *я*, делая человека «местовременной точкой» (Хлебников 2006: 85), Хлебников бесспорно восходит к теории Г. Минковского о четвертом измерении, а также

вроде бы особенно вызывает 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. Л. Гаспарову) или «метрической прозой» (по М. И. Шапиру и Ю. Б. Орлицкому), т. е. прозаической записью, в которой опознается как метрический регулярный стих (могущий обладать и разного рода вторичными стиховыми признаками: рифмой и т. д.)» (Давыдов 2023: 297).

⁷ Ср. с призывом Хлебникова в «Воззвании Председателя земного шара»: «Падайте в обморок при слове “границы”:/Они пахнут трупами» (Хлебников 1986: 610).

к натурфилософским и космическим идеям Н. Федорова, В. Вернадского, К. Циолковского. В поэме-сверхповести *Война в мышеловке* читаем:

«Воин! Ты вырвал у небес кий
И бросил шар земли.
И новый Ян Собеский
Выбросил: “Пли!” –
Тому, кто
Уравнение Минковского
На шлеме сером начертал
И песнезovem Маяковского
На небе черном проблистал».

(Хлебников 1986: 463)

Практически параллельно с математическими открытиями, поэт в собственном творческом акте преодолевает время и пространство, доказывая то, о чем намного позже напишет Хайдеггер — что только в языке можно «преодолеть непреодолимый предел» (М. Бланшо); что только поэтическое слово может стать трансгрессивным полем языка, обоснованием непреходящего. Оно является точкой прорыва в сверхумное языковое измерение — по Полякову, «космический век», где время и пространство слиты в бесконечном круговороте хаосмоса, а смерти нет. «Мой основной закон времени... Когда будущее становится благодаря этим выкладкам прозрачным, теряется чувство времени, кажется, что стоишь неподвижно на палубе предвидения будущего. Время исчезает, и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством» (Там же: 14).

Борьба за время и за снятие его осады посредством свободного слова⁸ — ключевая тема поэтики Казакова. Вырывая момент из временного континуума посредством многочисленных мотивов — мгновения, мига, минуты, секунды, звезды, шага, чая, часов — поэт понимает его, как точку настоящего, вбирающую прошедшее и будущее, отождествляющуюся с ними. Неустанным обращением к эпизодам и событиям прошлого, его актуализацией, Казаков не только раскрывает важную для своей концепции тему памяти, но также встает в один ряд с Хлебниковым, перенимая у него образ воина времени и трансформируя его, по законам поэтики абсурда, в случайного воина — собственное alter ego: «Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на войну? Он ответил: “Я тоже веду войну, только не за пространство, а за время. Я сижу в окопе и отымаю у прошлого клочок времени. Мой долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство”» (Там же: 525). Борьба за время с помощью слова-памяти — это федоровская борьба за вечность, неприятие «мира смерти», «заставляющего подыматься кровь воина без кавычек»⁹. Это главная борьба Казакова, по-

⁸ Ср. у Хлебникова в мистерии *Скуфья скифа*: «Я помнил слова седого жреца: “У вас три осады: осада времени, слова и множеств”» (Там же: 539).

⁹ Ср. в письме Хлебникова к сестре от 1921 года: «Мы живем в мире смерти, до сих пор не брошенной к ногам, как связанный пленник, как покоренный враг, — она заставляет во мне подыматься кровь воина без кавычек. Да, здесь стоит быть воином» (Там же: 29).

сколько сокращение времени до одного мгновения в настоящем представляет собой не его отрицание, а, наоборот, его предельное расширение — границы одного момента, преломленные сквозь языковую призму, разрастаются до вечности; настоящее становится прорывом в безвремя¹⁰: «о будущем: оно представляется вне времени» (Казаков 1982б: 35).

Специфическое понимание времени, идущее и от Хлебникова, и от обэриутов, во многом передается Казаковым через уже упоминаемые диалогизацию и жанровую фрагментацию текста. Реплики и пассажи следуют друг за другом лишь номинально, в то время как в контексте языкового измерения они являются обособленными мгновениями, существующими параллельно, на одной плоскости, наподобие simultанности в хлебниковской «колоде плоскостей слова». Симультанность мгновений в свою очередь отсылает к идее о множественности соседних миров (Л. Липавский), чреватой потенциалом к преодолению смерти.

Победа над смертью — стержневая тема драмы Хлебникова *Ошибка смерти* (1915), транспонируемой Казаковым в романе *Ошибка живых* (1976), уже в заглавии обыгрывающем прототекст. Казаков явно перенимает хлебниковскую обстановку, создавая излюбленную и постоянно повторяющуюся сцену встречи бледных, малоподвижных, молчаливых гостей-призраков в салоне хозяйки — Барышня Смерть, окружена двенадцатью бледными, все пытающимися ожить мертвецами: «Они молчат, они умерли, как огонь, брошенный на снег, и лица их белы, как пятно мела на стене. Да, это харчевня мертвых гуляк» (Хлебников 1986: 426). При этом Барышня Смерть — главная героиня «трагической буффонады» (О. Мандельштам) — бесспорно является прообразом центрального женского персонажа Казакова — хозяйки, а также, в ключе бюджетянина, олицетворением центральной поэтической проблемы¹¹. «Председателю земного шара», автор повторно вторит образами слепой невесты и гречанки-наездницы, хлыстом разрубающей обезумевший от боли воздух: «Появляется цирковая наездница. В ее руке упругий вздрагивающий хлыст. Воздух вокруг нее расступается» (Казаков 1995: 110), построенным по модели все той же хлебниковской героини: «И в белом вся бродит с хлыстом среди гостей. Укротительница среди своих зверей» (Хлебников 1986: 426); «Барышня Смерть. С носовым платком плохо видно. Сам налей себе. В черном бочон-

¹⁰ Ср. у Хайдеггера в тексте *Время и бытие*: «...настоящее в смысле присутствия настолько резко отличается от настоящего в смысле Теперь, что настоящее как присутствие никоим образом не поддается определению из настоящего как Теперь. Скорее возможным кажется обратное. Окажись это верным, настоящее как присутствие и все принадлежащее к такому настоящему должно было бы называться собственно временем, хотя непосредственно оно не имеет в себе ничего от привычно представляемого времени в смысле исчислимой последовательности Теперь» (Хайдеггер 1993: 397–398).

¹¹ Отождествлением этой героини с возлюбленной лирического персонажа и ее ипостасями, Казаков делает ее носителем одновременно эротического и танатического начал — стержневых принципов творческого акта, что прочитывается на следующем этапе уподобления, где возлюбленная уравнивается с прозой.

ке, в черном твоя вода. Слушай! Не обмани меня! Как женщина, когда ее ведут в застенок, обнимает ноги палача, так я обнимаю и целую твои. Я ослепла. Я не вижу. Мой череп у тебя, у силача» (Там же: 427).

Следовательно, отождествление хозяйки с Барышней Смертью прочитывается как постоянное возвращение лирического *я* ко всем встречающей и объединяющей смерти, чреватой жизнью, поскольку умерев, Барышня Смерть, вторя апотеозу условности в пьесе А. Блока *Балаганчик*, встает как ни в чем не бывало, переходя по сути в соседний мир — текст закончился. Подобная отмена смерти встречается и в других текстах Хлебникова, например, в концовке сверхповести *Война в мышеловке*:

«Ветер — пение
Кого и о чем?
Нетерпение
Меча стать мячом.
Я умер, я умер,
И хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я иначе, вновь
Окинув вас война оком»

(Там же: 465).

Пару лет спустя, в своем итоговом произведении, Хлебников даст очередную вариант этой коды в сверхповести *Зангези*:

«Плоскость XXI
ВЕСЕЛОЕ МЕСТО
Двое читают газету.
Как? Зангези умер!
Мало того, зарезался бритвой.
Какая грустная новость!
Какая печальная весть!
Оставил краткую записку:
“Бритва, на́ мое горло!”
Широкая железная осока
Перерезала воды его жизни, его уже нет...
Поводом было уничтожение
Рукописей злостными
Негодьями с большим подбородком
И шлепающей и чавкающей парой губ.
Зангези
(входя)
Зангези жив,
Это была неумная шутка»

(Там же: 504).

Произведения же Казакова полностью пронизаны одинаковым решением вопроса обреченности. В разговорах взаимозамещающихся с мертвецами, призраками, тенями живых персонажей, постоянно тематизируются,

подчас даже в пародийном ключе, смерть, самоубийство, воскрешение: «ПЕРМЯКОВ [...] Боже, я забыл! Мне давно уже пора быть в могиле, а я все еще здесь! ... (убегает)» (Казаков 1995: 45). Мотивами хлынувшей крови, воинских лат, белого носового платка и крови, бритвы и горла, развивающимися эти темы, автор напрямую наследует Хлебникову.

Носовой платок, получаемый Барышней Смертью взамен за череп: «Тринадцатый. Отвинти свой череп. Довольно! Чаша тринадцатого гостя. А вместо него возьми мой носовой платок. Он еще не очень грязен и надут (разворачивает)» (Хлебников 1986: 427), намекает, что к атрибутам смерти следует отнести и казаковский мотив ослепительно белого носового платка. Всегда связанный со страшным, драматичным моментом кровотечения — то ли в случаях ранения персонажа, его распада, то ли в случае кровавого дождя — носовой платок предстает знаком надвигающейся катастрофы: «Чувство тревоги нарастало, окна были холодны и стремительны. Кто-то вскрикнул, какой-то молодой гость. “Ах!” — побледнел он. Он выдернул белоснежный носовой платок и тут же окрасил его, проведя им по лицу. “Ах!” — хозяйка откликнулась. Секунды бежали тоненькой струйкой» (Казаков 1995: 100); «2-Й ГОСТЬ Достаяю платок и ужасаюсь: он такой белоснежный, что вот-вот окрасится!» (Там же: 101); «6-Й ГОСТЬ Или взять другой случай, когда цвет и вкус не совпадают. Тогда на кончике вечности не язык, а нынешний день, окрашенный, как платок, который еще мгновение назад был белоснежным» (Там же: 103).

Устойчивым сочетанием контрастных поэтологом — белоснежного носового платка с алой кровью — и его варьированием в мотивной паре бритвы (у Казакова еще лезвия) и горла, разделяющей то же самое смысловое поле, Казаков вслед за Хлебниковым на синкретизованном визуальном уровне подчеркивает драматизм и эстетику завуалированного образа самоубийства. «Есть скрипки трепетного, еще юношеского, горла и холодной бритвы, есть роскошная живопись своей почерневшей кровью по белым цветам» (Хлебников 1986: 536), пишет Хлебников в произведении «Ка», вкуче со стихами запечатлевая кончину Ивана Игнатьева:

«И на путь меж звезд морозный
Полечу я не с молитвой,
Полечу я мертвый, грозный,
С окровавленной бритвой»

(Там же).

О смерти Игнатьева напишет и Казаков в романе *От головы до звезд*, сугубо редуцируя хлебниковский образ до действующего кровотокающего слова: «Знаете имя, истекающее кровью? Иван Игнатьев...» (Казаков 1982б: 17–18), резонирующего с репликами, следующими за стихами самоубийцы и опережающими пассаж из истории футуризма, связанной с поэтом:

«—Здесь стол. Осторожнее, не порежьтесь о расстояние!
— К нему ведут тропы — невидимые дороги сумрака.

– Вот пальцы, вот бронза, вот губы — не ошибитесь в выборе лезвия.
[...] Острия воздуха остывали в напрасных поисках жертв. Это приносило прохладу» (Там же).

Несмотря на очевидную преемственность, телеологические взгляды поэтов отчасти разнятся. Языковое измерение рассредоточенного лирического я Хлебникову видится как звездный язык, призванный объединить все человечество в «надгосударство звезды» («Воззвание Председателей земного шара»). Историсофский утопизм Хлебникова, укорененный в космологии Федорова и философии Платона¹², чужд поэтике Казакова. Его творчество полностью обращено внутрь и внутри себя замыкается, а целью освобождения языка является тяжелый опыт возвращения к языку, к его истокам, чтобы через себя к себе прикоснуться, чтобы вступить в вечный дом бытия.

ЛИТЕРАТУРА

- Бирюков Сергей. *Амплитуда авангарда*. Москва: Совпадение, 2014.
- Давыдов Даника. «О поэзии и поэтике Владимира Казакова: заметки к описанию». *Новое литературное обозрение* 183 (2023): 289–303.
- Ичин Корнелия. «Утопия Велимира Хлебникова и замысел “идеального государства” у Платона». Ичин Корнелия. *Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде*. Санкт-Петербург.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016: 16–31.
- Казаков Владимир. *Мои встречи с Владимиром Казаковым*. Мюнхен: Ханзер, 1972.
- Казаков Владимир. *Жизнь прозы*. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- Казаков Владимир. *От головы до звезд*. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982(6).
- Казаков Владимир. *Ошибка живых*. Москва: Гилея, 1995.
- Казаков Владимир. *Неизданные произведения*. Москва: Гилея, 2003.
- Казаков Владимир. *Мадлон*. Москва: Гилея, 2012.
- Парнис Александр. «К истории постановки “сверхповести” Хлебникова “Зангези”» (по воспоминаниям очевидцев). *Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Реценция. Документы. Исследования. Иллюстрации/сост. и науч. Редактор А. Россомахин*. Москва: Издательство «Бослен», 2021: 233–249.
- Росомахин Андрей. «“Зангези” 1922/2020». *Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Реценция. Документы. Исследования. Иллюстрации/сост. и науч. Редактор А. Россомахин*. Москва: Издательство «Бослен», 2021: 9–11.
- Рясов Анатолий. *Антонен Арто и смерть постдраматического театра*. Санкт-Петербург.: Jaromír Hladic press, 2023.
- Хайдеггер Мартин. *Время и бытие: Статьи и выступления*. Москва: Республика, 1993.
- Хлебников Велимир. *Творения*. Москва: Советский писатель, 1986.
- Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 6. Кн. 2. Москва: ИМЛИ РАН, 2006.

REFERENCES

Biryukov Sergey. *Amplituda avangarda*. Moskva: Sovpadenie, 2014.

¹² См. подробнее об этом в статье Корнелии Ичин «Утопия Велимира Хлебникова и замысел “идеального государства” у Платона» (Ичин 2016: 16–31).

- Davydov Danila. „O poezii i poetike Vladimira Kazakova: zametki k opisaniyu“. *Novoe literaturnoe obozrenie* 183 (2023): 289–303.
- Haydegger Martin. *Vremya i bytie: Stati i vystupleniya*. Moskva: Respublika, 1993.
- Hlebnikov Velimir. *Tvoreniya*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1986.
- Hlebnikov Velimir. *Sobranie sochinenij*. V 6 t. T. 6. Kn. 2. Moskva: IMLI RAN, 2006.
- Ichin Korneliya. „Utopiya Velimira Khlebnikova i zamysel 'ideal'nogo gosudarstva' u Platona“. *Avangardnyy vzryv: 22 stati o ruskom avangarde*. Sankt-Peterburg.: Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2016: 16–31.
- Kazakov Vladimir. *Moi vstrechi s Vladimirom Kazakovym*. Munich: Khanzer, 1972.
- Kazakov Vladimir. *Zhizn' prozy*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- Kazakov Vladimir. *Ot golovy do zvezd*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1982b.
- Kazakov Vladimir. *Oshibka zhivyh*. Moskva: Gileya, 1995.
- Kazakov Vladimir. *Neizdannye proizvedeniya*. Moskva: Gileya, 2003.
- Kazakov Vladimir. *Madlon*. Moskva: Gileya, 2012.
- Parnis Aleksandr. „K istorii postanovki 'sverkhpovesti' Khlebnikova 'Zangezi' (po vospominaniyam ochevidtsev). *Sverhpovest 'Zangezi' Velimira Khlebnikova: Novaya tekstologiya. Kommenatriy. Retseptsiya. Dokumenty. Issledovaniya. Illyustratsii / sost. i nauch. Redaktor A. Rossomahin*. Moskva: Iydatel'stvo „Boslen“, 2021: 233–249.
- Rossomahin Andrej. „'Zangezi' 1922 / 2020“. *Sverkhpovest «Zangezi» Velimira Khlebnikova: Novaya tekstologiya. Kommenatriy. Retseptsiya. Dokumenty. Issledovaniya. Illyustratsii / sost. i nauch. Redaktor A. Rossomahin*. Moskva: Iydatel'stvo „Boslen“, 2021: 9–11.
- Ryasov Anatolij. *Antonen Arto i smert' postdramaticheskogo teatra*. Sankt-Peterburg: Jaromir Hladic press, 2023.

Василиса Шљивар

ВЕЛИМИР ХЛЕБЊИКОВ — СВОЈЕГЛАВИ БОГ ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА

Резиме

У чланку се разматра утицај Велимира Хлебњикова на Владимира Казакова. Органски наставак Хлебњиковљевих кључних идеја и механизми њихове репрезентације уочавају се у Казаковљевој поетици на неколико нивоа. Пре свега испитује се варијативност жанра као основни принцип изградње текста код оба песника, који уједно структуру дела чини колажном или монтажном. Затим се веза између будћњанина и абсурдисте оспољава на нивоу ситуација, тема и мотива који постављају централно питање — питање смрти: прати се транспоноване ситуације сусрета у салону Госпођице Смрти, јунакиње Хлебњиковљевог драме *Грешка Смрти* у роману Казакова *Грешка живих*, тумаче се мотиви бритве /оштрице, грла, снежнобеле марамике, крви, које Казаков директно наслеђује од Председника Земаљске кугле. Кључни део чланка представља осврт на језик, укључујући језичке модуларације песника (од заума до његове пародије и даље према бесмислици), позване да пољуљају окоштале формулације и искораче изван граница ума у неистражен простор. Аутор долази до закључка да је покушај сагледавања са стране, изван, из нове поетске речи у ствари песничка трансгресија у духу Мартина Хајдегера, чији појам језичке димензије нуди другачији поглед на блиске стваралачке подухвате, дајући могућност разумевања суштине и развоја авангардног експеримента Хлебњикова и Казакова — ослобађање речи која превазилази време и простор, рашићава смрт.

Кључне речи: варијативност жанра, натповест, драма, језичка димензија, језички експеримент, језички театар, време-простор.