

Василиса Шливар

Отголоски раннего творчества Маяковского в прозе Владимира Казакова

Vasilisa Šljivar

Echoes of Mayakovsky's early work in Vladimir Kazakov's prose

Василиса Шливар

Белградский университет, филологический
факультет, доцент; PhD
iolanthe.v@gmail.com

Vasilisa Šljivar

Assistant Professor, Faculty of Philology, University
of Belgrade; PhD
iolanthe.v@gmail.com

Ключевые слова: языковой эксперимент,
город, вещь, футуризм, Казаков, Маяковский,
Харджиев

Keywords: linguistic experiment, city, object, futur-
ism, Kazakov, Mayakovsky, Khardzhiev

УДК: 82-14

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_207

UDC: 82-14

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_207

Статья рассматривает влияние раннего творчества Маяковского на прозу Владимира Казакова. Сходство их языковых экспериментов прослеживается прежде всего на синтаксическом и семантическом уровнях, через знаковые приемы, используемые обоими авторами: тмезис, инверсия, лексические повторы, формирование несамостоятельных слов, сложные рифмы, реализованная метафора, а также на уровне структуры, вторящей живописным приемам. Подчеркивается и тематическая связь, в частности темы города и вещи. На основании архивных материалов выявляется, что Казаков испытывал влияние поэтики Маяковского опосредованно, через Харджиева.

The article examines the influence of Mayakovsky's early work on the prose of Vladimir Kazakov. The similarity of their linguistic experiments can be traced on the levels of syntax and semantics, through the sign techniques used by both authors: themesis, inversion, lexical repetitions, forced usage of function words, complex rhymes, realized metaphor, and also on the level of structure, echoing the poet's pictorial techniques. The author emphasizes thematic connections, particularly between the themes of the city and the object. The author reveals that Kazakov was influenced by Mayakovsky's poetics indirectly through Khardzhiev.

Творчество Владимира Казакова — начавшееся, как он сам считал, в 1965 году — развивалось под влиянием поэтики русского футуризма и обэриутов. Своими учителями Казаков называл, прежде всего, Велимира Хлебникова и Алексея Кручёных. С последним ему удалось и познакомиться в 1966 году, с легкой руки Николая Харджиева. Этот момент был одним из переломных в его жизни.

Знакомство с Кручёных для Казакова обозначало знакомство с футуризмом в лице его последнего живого представителя. Беседам с уже почти забытым футуристом-заумником Казаков посвятил очерк «Зудесник»:

Я видел его беззубым, старым, в выцветшей тубетейке, великим. Вино превратилось в укус, он разогревал его на огне, пил и говорил: «Велимир любил запах муравьиного спирта». <...> Когда он вдыхал воздух, воздух замирал на мгновение. <...> Многим недоступен Кручёных: теперякам и нетеперякам, поэтам и непоэтам. Но главное, что его поэзию любил Хлебников, Маяковский, Пастернак, Хармс и

Введенский. Главное, что его поэзию люблю я. У поэзии Кручёных вкус свежей, только что зарезанной вечности¹.

Казаков начал свой творческий путь с поэзии еще в раннем детстве, однако позже, прислушавшись к мнению Кручёных, в большей степени обратился к созданию прозаических и драматических произведений: «Он сказал мне о моих стихах: “Я пишу такие же, но рву их”. <...> Он написал на подаренной книге: “Держитесь прозы!”»². Ориентация на прозу и драму, с трудом различимые у Казакова, вовсе не означала отказа от поэзии, он продолжил работать над лирикой, создавая отдельные книги, вкрапляя лирические фрагменты в гибридный прозаико-драматический текст.

Несмотря на то что Казаков называл Кручёных своим учителем, его главной и тесной связью с эпохой исторического авангарда был Н.И. Харджиев — первый, кто одобрил его творчество. Об этом сообщает мать писателя Т. Авальян в комментариях и дополнениях к автобиографии Казакова 1974 года:

В одном из вариантов своей краткой автобиографии он называет событием знакомство с искусствоведом и литературоведом Н.И. Харджиевым. Слова Харджиева, сказанные при первой встрече (1966): «Пишите, вы имеете на это право», воспринял как благословение. О Н.И. Харджиеве много строк в романе «Ошибка живых» (там он назван Н.И. Вологдовым)³.

Ставший доступным архив показывает, что его отношения с Харджиевым были достаточно близкими, настолько, что этот довольно недоверчивый и скупой на чувства историк искусства называл Казакова своим внуком⁴, обменивался письмами, встречался с ним на прогулках, дарил крупички своей бесценной коллекции — рассказы, воспоминания, статьи, художественные работы — нити, связывающие Казакова с единственной группой поэтов, писателей, художников, с которой он себя соотносил. К тому времени авангардный мир существовал лишь в воспоминаниях, воображении, языке — излюбленном пространстве Казакова. Такой способ призрачного существования «на грани», опирающегося на принцип присутствия в отсутствии, характеризует всю жизнь автора и находит отражение в его прозе, делая ее призрачной и мерцающей. Таков и способ существования Маяковского в поэтике Казакова.

В прозе Казакова Маяковский напрямую упоминается всего два раза в рамках фрагментов, представляющих собой автобиографические экскурсы, встав-

1 Казаков В.В. Случайный воин. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1978. С. 207.

2 Там же.

3 Казаков В.В. Ошибка живых. М.: Гилея, 1995. С. 189.

4 В архиве Казакова, который хранится в Государственном музее истории российской литературы им. В.И. Даля (Ф. 583; единицы хранения не пронумерованы; здесь и далее материалы архива цитируются по этому источнику с пометой ГЛИМ), находятся журналы с искусствоведческими статьями Харджиева — всегда с надписью, часто именно с обращением «внуку»: «Дорогому почти внуку Владимиру Казакову с просьбой крикнуть мне “ау”, когда он взойдет на порог третьего тысячелетия. Н.Х. 11 I 70». Сам Казаков в одном из писем называет себя «любящим сыном» Харджиева. Встречается также надпись в стихах, впоследствии введенная Казаковым в роман «Ошибка живых»: «Жизнь мелькает бестолково / и невзрачно сквозь очки, / на губах томится слово, / в голове трещат сверчки. / Я болячками закован / (все непрочно старички), / но зато у Казакова / зорки разума зрачки. 31 II 70». Это не удивляет, если иметь в виду идею Казакова о соединении прозы и жизни.

ленные автором в основной, абсурдный текст и тем самым дополнительно расшатывающие его условный хаосмос. Оба упоминания восходят к интерполяциям-воспоминаниям Харджиева о различных творческих личностях, которыми тот делился с Казаковым: о Введенском, Хармсе, Кручёных, Терентьеве, Ривине, Бромбирском, Розановой, Тынянове, Гуро, Чердынцеве, Чекрыгине. Оба упоминания помещены автором в роман «Ошибка живых» (1970). И оба подчеркивают ранний, то есть футуристический период, как самый веселый в жизни и творчестве Маяковского — как раз ту эпоху, в которой себя узнавал и которой преодолевал свое собственное уныние сам Казаков.

Николай Иванович рассказал мне (4 сентября 70 г.), как однажды в разговоре с П. Филоновым привел следующие слова А. Кручёных о нем: «Филонов — крепость, но сейчас крепостей не берут штурмом, их обходят». На что Филонов ответил: «Я не крепость, а явление природы. Сегодня я здесь, завтра там. Меня обойти нельзя».

Одна фраза Д. Хармса: «Хорошо будет только через 500 лет».

Н.И.В. о Хармсе: «Это был Моцарт, который создавал и босховские образы».

В 1931 г. сестра В. Маяковского, Людмила, сказала в разговоре с Н.И.: «Если бы вы знали, какой Володя всегда был угрюмый! Только один год своей жизни он был веселым, когда был с футуристами».

С футуристами, то есть в 1913 году!

Давид Бурлюк рассказывал, что во время парижской встречи в 1925 г. Владимир Маяковский сказал ему как-то: «Вот уже восемь лет, как мне скучно»⁵.

Восприятие 1913 года как «веселого» отсылает, с одной стороны, к автобиографии Маяковского «Я сам», где в фрагменте под названием «Веселый год» поэт пишет о 1913 году, когда он с диспутами для представления и защиты нового направления в литературе и искусстве объехал пятнадцать городов⁶. Одновременно это упоминание связано с текстом Харджиева «Веселый год Маяковского», подробно описывающим знаменательный год из жизни поэта. Это немаловажно, если иметь в виду, что все знания о футуристах и вообще авангардистах Казаков приобретал от Харджиева и впоследствии вплетал в свою жизнь-прозу.

Особо примечательно, что в названной статье Харджиев, описывая выступление Маяковского, Бурлюка, Северянина, Баяна в симферопольском Театре Таврического дворянства от 7 января — вечер, названный Маяковским «(Первой) Олимпиадой футуризма», — цитирует сообщение одной из газет, что «Маяковский вышел читать свои стихи “с хлыстом в руке”»⁷. Хлыст в руке Маяковского появится еще раз, на диспуте «Общество и молодежь (искусство, пластика, музыка, танго, театр, футуризм)» в аудитории Политехнического музея в Москве:

5 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 97, 123.

6 Строя свой текст по принципу автодиалога о прошлом и тем самым делая его своеобразным дневником, автобиографией, отождествляющей жизнь с прозой посредством различных приемов, Казаков, возможно, пародирует автобиографию Маяковского, вводя в свои произведения пункты: «воспоминание № 1», «воспоминание № 2», при этом часто оставляя читателя без этих воспоминаний.

7 Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006. С. 102.

Участовавший в диспуте бульварный беллетрист Марк Криницкий «сравнил футуризм с деревенским хулиганством». Ответ Маяковского был бессловесным. Одевший в желтую кофту, поэт молча положил на стол хлыст, а Д. Бурлюк назвал М. Криницкого «дикарем, пишущим рассказы по пятаку за строку». Это вызвало грандиозный скандал. «Среди всеобщего смятения» председатель диспута объявил собрание закрытым⁸.

Вдруг появившийся хлыст дополнял эпатажный образ Маяковского, разрезающего своими словами затхлый воздух русского языка, русской литературы. Вполне вероятно, что именно этот хлыст перекечевал в роман Казакова «Ошибка живых», дополняя образ Пермякова:

На столе граненое вино темнеет, как красные ступки. Она улыбается мне медленной покачивающейся походкой. Я беру в руки хлыст, стены пригибаются...

23 октября. Я люблю красное вино. У него — цвет. Хлыст оставляет красную полосу на белой коже. Этот крик был бы душераздирающим, имейся вокруг хоть одна душа. Женщина упала, и на ее месте осталась рассеченная надвое темень. Я отбросил хлыст. Рассеченное время корчилось, как две огромные половины червя⁹, —

в противовес героине-гречанке, цирковой наезднице с хлыстом, чей образ уходит корнями в драму Хлебникова «Ошибка смерти» (1915), намек на которую Казаков дает уже в самом заглавии романа. Гречанка, то и дело превращающаяся в цирковую наездницу, по сути является эманацией хлебниковской барышни Смерти, с которой в эротическо-танатическом вихре заигрывает Пермяков-Маяковский — тринадцатый гость по Хлебникову, то есть тринадцатый апостол по Маяковскому:

Гречанка улыбается мне, казалось — сквозь собственную смерть. Черная крашеная слеза висит на конце ее взгляда. Она тянет ко мне синие губы, возле них медленно закатывается хмельной глаз. Я прижимаю ее к себе, мой голос хрипло поднимается по тяжелым ступеням.

— Сколько тебе? — спрашиваю я.

— 300, — отвечает она.

— Рублей или лет?

— Ни того, ни другого... любимый!.. Мы погружаемся...¹⁰

Предлагаемая трактовка мотива хлыста, хотя и отчасти непрозрачная, основанная на принципе ассоциативности, приближает Казакова к ранней поэме Маяковского «Облако в штанах» — у обоих авторов так же остро звучит тема мучительной любви терзаемого страстями и отчаянием персонажа. Намек на самоубийство Маяковского немаловажен, поскольку Казакова, видимо, завораживали творческие личности, лишившие себя жизни, — эту мысль он сам лелеял и в итоге осуществил¹¹. Отнюдь не лишним кажется подчеркнуть и упо-

8 Там же. С. 129.

9 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 73, 74.

10 Там же. С. 73.

11 Ср. с замечанием Петера Урбана в послесловии к книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым»: «Vladimir Kazakov, der sein vermutliches Todesdatum mit 1975 angibt (Chlebnikov, Daniil Charms und Aleksander Vvedenskij, auch Majakovskij starben mit 37 Jahren), ist 1938 in Moskau geboren. Er lebt dort» («Владимир Казаков, который своей возмож-

добление Казакова Маяковскому через имя, особенно если иметь в виду, что так же, как Маяковский, Казаков употребляет свое имя в названии произведения, раскрывающего трагизм собственного бытия — «Мои встречи с Владимиром Казаковым»; он постоянно наделяет персонажей своим именем, отождествляя их с собой, себя с ними, и даже вводя самого себя как автора в текст:

6-Й ГОСТЬ. Тише! Здесь дама... и ее спутник — некто в черном, в безмолвном.

7-Й ГОСТЬ. Похож на Владимира Казакова, только без его удачи.

1-Й ГОСТЬ. Все мы на него похожи, а удаль придет¹².

В переписке Казакова Маяковский упоминается в письмах Харджиеву и Петру Урбану — немецкому переводчику, благодаря которому Казаков при жизни видел опубликованными свои произведения на русском и немецком языках. Письма эти между собой связаны. Видимо, Харджиев расстроился из-за упоминания своего и Маяковского имен в романе «Ошибка живых» и попросил удалить или заменить их, о чем, в свою очередь, Казаков пишет Урбану¹³. Имя Харджиева заменено на Вологдов (на что указывает и Т. Авальян) и Мелик-Мелкумов, причем инициалы сохранились, а имя Маяковского осталось. Неизвестно, было ли это решение самого Урбана.

В 1960–1980-е годы Маяковский все так же прославлялся государственной идеологией как главный советский поэт. Казаков никак не мог назвать его своим учителем, о чем свидетельствует и архивная записка о какой-то книге, или журнале, или произведении: «Там все антисоветское — кроме фамилии Маяковского. Если хотите, то вслух мне почитайте»¹⁴. И тем не менее интерес к творчеству, особенно раннему, Маяковского не вызывает сомнения. В подтверждение этому, помимо постоянных бесед с Харджиевым, главной темой исследований которого был как раз Маяковский, стоит упомянуть знакомство с Лилей Брик в начале 1970-х, чьи фотографии-подарки обнаружены в архиве автора. Один из первых исследователей творчества Казакова — Бертран Мюллер — еще при жизни автора ставит его в один ряд с Маяковским, считая его таким же представителем своей эпохи:

Если Р.В. Дуганов пишет, что «мир Маяковского — героический, мир Блока — демонический, мир Хлебникова — божественный», то можно добавить: мир Казакова — незаживающий. Это вытекает из определения искусства, сформулированного Казаковым на основе одного своего прозаического текста: «Искусство — это незаживающий рай». Ассоциация со словом «рана» автором применяется сознательно¹⁵.

ной датой смерти считает 1975 год (Хлебников, Хармс, Введенский и Маяковский умерли в 37 лет), родился в 1938 году в Москве. И там и живет») (*Казаков В.В. Мои встречи с Владимиром Казаковым*. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1972. С. 171).

12 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. М.: Гилея, 2003. С. 106.

13 Ср. в письме № 4 П. Урбану: «Дорогой Петер, я вынужден обратиться к Вам со срочной настоятельной просьбой. Было крайним легкомыслием с моей стороны упоминать в своих творениях фамилии ныне здравствующих соотечественников. Прошу Вас внести в тексты следующие поправки» (ГЛМ).

14 Там же.

15 *Мюллер Б.* Загадочный мир Владимира Казакова // *Казаков В.В. Случайный воин*. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1978. С. 7–8. Стоит упомянуть, что о связи поэтического наследия Маяковского и Казакова десятилетиями спустя писал Виктор Иванів в диссертации «Философский концепт и иконический знак в поэтике русского авангарда» (Новосибирск, 2005).

Однако главным доводом предстает сама проза Казакова — сходство с ранней поэтикой Маяковского налицо. Их языковые эксперименты во многом соприкасаются, в том числе через Хлебникова и его «Войну в мышеловке», цитату из которой эпиграфом к своему роману берет Казаков, но которая, как отмечает Харджиев в своей статье «Маяковский и Хлебников», написана под влиянием Маяковского, в частности поэмы «Облако в штанах»:

Обращение к широкой социальной тематике (война, революция), ораторский стих, непосредственно направленный к аудитории, сочетание предметов будничного быта с грандиозными космическими образами, пророческий пафос, перебиваемый обличительно-сатирическими выпадами, разнообразие акцентных ритмов и применение форсированных смысловых рифм — все эти признаки, типичные для поэтической системы Маяковского, впервые обнаруживаются в произведениях Хлебникова, написанных после появления «Облака в штанах». Ряд антивоенных стихов Хлебникова 1915–1917 годов, впоследствии объединенных в поэму «Война в мышеловке» (1919), чрезвычайно похож на стихи Маяковского¹⁶.

Именно эта статья сохранилась в архиве Казакова среди других подарков Николая Ивановича. В ней дана характеристика поэтического языка, языковой сдвиг — стержень творчества всех трех поэтов, стремящихся пресуществить мир в другом, своем языке. Казаков бесспорно читал эту статью, обсуждал Маяковского и Хлебникова с Харджиевым, поскольку выделенные в ней приемы и решения он использовал в своих текстах.

Языковой эксперимент Казакова, вслед за Маяковским и Хлебниковым, зиждется на синтаксическо-семантическом сдвиге. Синтаксис претерпевает изменения за счет нескольких приемов: повторов, инверсии, тмесиса («Выговорили на тротуаре / “поч- / перекинулось на шины / та”» (т. 1, с. 58) и «До(ночь)ждь»¹⁷; «Неожиданно входит гр / сановник с действительными тайными бакенбардами / аф»; «Я замечаю, что мой город с каждым годом ста / открывает та / подарок императрицы / бакерку и нюхает / новится древнее»¹⁸, форсирования несамостоятельных слов («его избитые тромбонами и фаготами / смяли и скакали через» (т. 1, с. 90); «В шатрах, истертых ликов цвель где, / из ран лотков сочилась клюква» (т. 1, с. 37) и «Тусклое окно с трещиной через все небо — вот первое, что»¹⁹; «Куклин, который медленно тянул вино, глядя через узкое окно на ночное небо, вдруг подавился звездой. Он закашлялся, зачертыхался, но...»²⁰. Названные приемы усложняют строку, делая ее фактурной, нередко и резко фрагментированной, добавок еще расколотой посредством неожиданных анжабманов:

Король

мы здесь: все дни не здесь **бывают**,
они уйдут за свой **ноябрь**, где лив
ни славу **добывают**, сражаясь с воз
духом, **но я — бррр!**

16 Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных... С. 239.

17 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 143.

18 Казаков В.В. Мои встречи с Владимиром Казаковым. С. 26

19 Там же. С. 52.

20 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 19.

о поединке: не помню в тот день
или в тот **час** все неизбежное случи
лось: один из целивших нас **дал**
промах.
о выстреле: тот звук себя не узна
вал, пока к воде не **отвернулся**, где
час **нагнулся наповал** и тотчас при
зраком **вернулся**²¹.

Эти анжабманы наслаиваются на характерное для обоих авторов соединение семантически несоединимых слов. В катахрестическом сотворении словосочетаний происходит расширение значения слова в ущерб привычному смыслу, в то время как морфологический и фонетический пласты остаются невредимыми — границы языка, и следовательно мира, раздвигаются: «Замечали вы — / качается / в каменных аллеях / полосатое лицо повешенной скуки, / а у мчащихся рек / на взмысленных шеях / мосты заломили железные руки» (т. 1, с. 153); «сейчас родила старуха-время / огромный / криворотый мятеж!» (т. 1, с. 162–163); «Если б вы так, как я, голодали — / дали / востока и запада / вы бы глодали, / как гложут кость небосвода / заводов копченые рожи!» (т. 1, с. 161). Размыкание слова осуществляется через сложные эпитеты, смысловое сближение подобнозвучащих слов, реализованные метафоры, зачастую основанные на звуке и вообще на чувствах, взаимозамещение по оппозиции живое/мертвое, одушевленное/неодушевленное, а также через весьма сложные рифмы — омонимические, составные, разноударные, эхо-рифмы. Следует отметить, что Казаков делает шаг дальше Маяковского, усугубляя все названные приемы до погружения в бессмыслицу как главное средство познания и преобразования мира: «На одной из них я вдруг вспомнил, что с одного циферблата время наполовину облезло, словно какая-то темнеющая позолота, обнажив черно-багровую поверхность реки»; «Медленное движение реки к пробуждению оттягивалось и замедлялось мостами, как последними сновидениями»²²; «Я съел, я перемолол зубами все эти крыши, железные булыжники и мостовые»²³.

Особую роль в поэтике Маяковского и Казакова играет языковая конкретизация, осуществляемая в первую очередь посредством реализованной метафоры.

и тихим,
целующим шпал колени,
обнимет мне шею колесо паровоза
(т. 1, с. 154).

Схватишься за ноту —
пальцы окровавишь!
А музыкант не может вытащить рук
из белых зубов разъяренных клавиш
(т. 1, с. 157).

21 Казаков В.В. Неизданные произведения. С. 293. Курсив и жирный шрифт автора статьи.

22 Там же. С. 378, 55.

23 Казаков В.В. Жизнь прозы. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. 152.

Но мороз ходил злой,
укусил его за пальцы
(т. 1, с. 168).

Многочисленные примеры этой фигуры речи свидетельствуют об установке поэтов на тривиализацию отвлеченных понятий и следующую за ней буквализацию значений, которая ограничивает, а у Казакова подчас даже полностью отрицает смыслы, отождествляя слово и денотат. Таким образом, совершенно неожиданно Казаков касается противоположного полюса — утраты (множества) смыслов:

Холод грозил, надевая на свое лицо то остекляневшие глаза окон, то черный зияющий рот подворотни;

Сквозь чутунную решетку можно просунуть язык и лизнуть стальное лезвие ветра;

Вода холодно касалась глаз, погружая в них свои жесткие сверкающие ресницы²⁴;

Воспоминание № 1971: пока он безнадежно хмурил свои темные мысли, ее лицо то гордо падало на залитый вином стол, то еще более гордо плавало в дымном воздухе, представляя собой бледное расплывчатое пятно с двумя черными провалами ужаса, наполненного слезами²⁵.

Будучи абсурдной, реализованная метафора отражает блуждание автора в попытке соединения несоединимого. Она предстает метафорическим выражением без метафоры, то есть без переноса значения, без фигуральности. Метафора с прямым значением, или, другими словами, аметафора, основывающаяся на острой непоследовательности, непременно вызывает абсурдный смех, а язык, несмотря на резкую утрату смысла, и даже благодаря ей, не возвращается в лоно логики, а наоборот, в очередной раз пародия позволяет языку избежать ее диктата.

Функция языковой конкретизации у обоих поэтов — овеществление, материализация мира. Вещи у Казакова, вслед за хармсовскими, «реют», освобожденные от своего обыденного функционального пласта. Они оживают, приобретая автономию в своем «пятом сущем значении»²⁶ и смысл, поскольку «только будучи тем, что она есть сама по себе вне какого-либо контекста, а как наделенная собственной энергией сущность, она, Вещь, и имеет смысл»²⁷. Вещь независима от человека, и в этой независимости она не только отчуждается, но и бунтует, становясь враждебной персонажам: почти все их взаимоотношения строятся на насилии и страхе. Конфликт человека и вещи приобретает у Казакова онтологический характер. И. Кукуй вслед за И. Смирновым отмечает, что «восстание вещей», уходящее корнями в «типичные для катах-

24 Казаков В.В. Жизнь прозы. С. 37, 47, 53.

25 Казаков В.В. Неизданные произведения. С. 47.

26 Ср. у Д. Хармса в псевдофилософском фрагменте «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом»: «2. <...> Пятое значение определяется самим фактом существования предмета: Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение — есть свободная воля предмета. <...> 4. Пятым, сущим значением, предмет обладает только вне человека, т. е. теряя отца, дом и почву. Такой предмет “реет”» (Хармс Д.И. Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. СПб.: Академический проект, 1997. С. 306).

рестического сознания апокалиптические настроения», свидетельствует об «утерянной человеком органической связи между ним и окружающим миром»²⁸. Также в качестве наглядных примеров реализации мифа о восстании вещей И. Кукуй рассматривает поэму Хлебникова «Журавль» и трагедию Маяковского «Владимир Маяковский». Непосредственное влияние поэмы Хлебникова — и названной, и «Маркизы Дзезес» — на сюжетную структуру поэмы и стихов Маяковского, в частности на трагедию «Владимир Маяковский», выявил еще Харджиев в статье «Маяковский и Хлебников», тоже указывая на общность темы — восстание вещей²⁹. Этот ряд может быть дополнен холодной, отчужденной «прозой-жизнью» Казакова: «Увидя мучения стекла, я не знал, что делать. Приложить свое отражение к зеркальной ране? Но это зрелище было бы слишком кровавым. Или превратить прозрачный стекающий цвет в звук? Но тогда стали бы слышны стоны»³⁰.

Синтаксические «изгибы» Маяковского, наслаиваемые на синкретический принцип, делали текст его произведений фрактальным, вторящим приемам изобразительного искусства. Об этом писал Харджиев, цитируя определение Маяковского из доклада «Пришедший сам» (24 марта 1913 года): «Кубизм в слове. Футуризм в слове»³¹. Как наглядный пример Харджиев приводит стихотворения «Из улицы в улицу» (1913) и «Мы» (1913):

Улица.
Лица
у
догов
годов
резче.
Через
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы
(т. 1, с. 38),

подытоживая, что разложение слов на слоговые единицы (аналогичное разрыванию объемов и пересечению их плоскостями в картинах кубистов) и непрерывность повторов (ср. прием протекающей раскраски в живописи) создают совершенно своеобразные эффекты сдвига смысловых планов. Вывод дополнительно подчеркивается замечанием Малевича из частной беседы, что как раз это стихотворение — «наиболее удачный опыт “стихотворного кубизма”»³². Так писал и Казаков, и сам будучи художником, — разламывая слова на слоги и делая их смысловыми акцентами, точкой опоры сложных рифм, затем динамически смещая предметы, делая их взаимопроницаемы-

27 Подорога В.А. Вопросы о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Грюндриссе, 2016. С. 24.

28 Кукуй И. Концепт «вещь» в языке русского авангарда. Мюнхен; Берлин; Вена: Wiener Slawistischer Almanach, 2010. С. 52.

29 Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных... С. 207–242.

30 Казаков В.В. От головы до звезд. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. 156.

31 Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных... С. 73.

32 Там же. С. 93.

ми, призрачными, размывая границы, сжимая пространство до двумерного, картинного. А в лучших традициях футуристических самописных книг Казаков до последних дней своими руками делал сборники стихов, обложки для книг.

Важной вехой в творчестве футуристов, отразившейся одинаково ярко и в поэтике Маяковского и Казакова, является тема города. Вывески, улицы, фонари, подворотни, набережные, дома антропоморфизируются, становясь отдельными и полноценными персонажами у обоих поэтов: у Маяковского — «В дряхлую спину хохочут и ржут / канделябры» (т. 1, с. 176) «Еще и еще, / уткнувшись дождю / лицом в его лицо рябое, / жду, / обрызганный / громом городского прибора» (т. 1, с. 177); «А улица присела и заорала: / “Идемте жрать!”» (т. 1, с. 182); «Даже переулки засучили рукава для драки» (т. 1, с. 158) — и у Казакова: «Странная картина: потерявшие рассудок ночь и фонарь утешают друг друга»; «Улицы улетали, без названий и номеров, и исчезали и проваливались в закружившейся мгле под хохот и вой черного водосточного безумия труб»³³; «ФОНАРЬ образец прозы. ночь на всех часах и мину / тах. дождь во всех глазах. стоят дни, не / похожие друг на друга...»; «3-Й ГОСТЬ здесь дождь лежит. тихо! Здесь д.л.»³⁴.

Рассматривая тему города в творчестве Маяковского, Харджиев выявляет его преемственность по отношению к поэтике Блока и Белого — первых, у кого «укрепляется новый поэтический сюжет — урбанистический пейзаж»³⁵. Примечательно, что и в прозе Казакова заметно влияние Блока. Помимо темы города, он берет цитату из Блока эпиграфом к прозаической миниатюре из первой книги «Мои прогулки с Владимиром Казаковым». Влияние блоковских образов Прекрасной Дамы и рыцаря несомненно в казаковском изображении мистической героини, призрачной, обладающей нездешней силой, то и дело претерпевающей различные метаморфозы. К тому же в одном из писем Петеру Урбану Казаков своими учителями называет московские улицы³⁶, что вполне соответствует словам Бурлюка из статьи «Маяковский и его современники» о том, что вся ранняя поэзия Маяковского порождалась улицей: «Его интересовали городские натюрморты... Весь первый период стихотворчества прошел на бульварах, на улицах»³⁷.

В статье Харджиева «Веселый год Маяковского» среди газетных и прочих свидетельств о диспутах и концертах выделяется статья Нежданова, знакомого Д. Бурлюка, наиболее точно передающая содержание одного из выступлений Маяковского в провинции. Говоря о новом мире, новом пространстве, новом ритме жизни, новом человеке, поэт говорит и о новом слове:

Поэзия <...> должна соответствовать новым элементам психики современного города. Кроме того, футуристы утверждают самодовлеющее значение слова в поэзии. Слово не должно описывать, а выражать само по себе. Слово имеет свой аромат, цвет, душу, слово — организм живой, а не только значок для определения

33 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 64, 73.

34 Казаков В.В. Неизданные произведения. С. 307–308, 258.

35 Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных... С. 151.

36 Ср. в письме Петеру Урбану от 1972 года: «Вот кого я считаю своими учителями и вдохновителями: Гоголь, Достоевский, Хлебников, Кручёных, Ларионов, Малевич, Бромиский, московские улицы» (ГЛМ).

37 Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных... С. 91.

какого-нибудь понятия. Слово способно к бесконечной каденции, как музыкальная гамма³⁸.

Он говорит о свободном воскресшем слове, о котором и которым писал Казаков: «Проза — это слова, расположенные любым образом и не ограниченные ничем»³⁹. Свободное слово Маяковского сделало из него образ поэта-мученика, непризнанного пророка. Таким был (и остается) Казаков. Однако если Маяковский пророчествовал как шут и оратор, громким голосом и скандалами, то Казаков, наоборот, вел свою одинокую беседу как смиренный рыцарь, как звездный воин, выбравший своим оружием молчание, слово-молчание.

Библиография / References

Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006.

(Khardzhiev N.I. Ot Mayakovskogo do Kruchenyh: izbrannye raboty o russkom futurizme. Moscow, 2006.)

Подорога В.А. Вопросы о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Грюндрикс, 2016.

(Podoroga V.A. Voprosy o veshchi. Opyty po analiticheskoy antropologii. Moscow, 2016.)

Кукуй И. Концепт «вещь» в языке русского авангарда. Мюнхен; Берлин; Вена: Wiener Slawistischer Almanach, 2010.

(Kukuy I. Koncept «veshch» v yazyke russkogo avangarda. München; Berlin; Vienna, 2010.)

³⁸ Там же. С. 107.

³⁹ Казаков В.В. Неизданные произведения. С. 161.