

Прочтения

Анатолий Рясков

Владимир Казаков: время и пределы романа

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_278

Anatoly Ryasov

Vladimir Kazakov: Time and the Limits of the Novel

Анатолий Рясков

Независимый исследователь; кандидат
политических наук
x25@mail.ru.

Anatoly Ryasov

Independent researcher; PhD in political science
x25@mail.ru.

Литературу модернизма характеризовала одержимость проблемой конца истории (и как следствие — конца искусства). Быть может, самые радикальные опыты художественной апокалиптики представили Сэмюэль Беккет и Морис Бланшо, а еще раньше — Александр Введенский. Стилистический «путь вычитания», который Беккет противопоставил «пути сложения» Джойса, во многом напоминает контраст между поэтическими стратегиями Введенского и Хлебникова: распадающаяся обэриутская речь противоположна футуристической беспредельности, на смену поэтическому всемогуществу приходит апология бессилия. Высказывания, вплотную приблизившиеся к молчанию, стали убедительным возражением экспериментам высокого модернизма. Однако никакого развернутого ответа Беккету, сопоставимого по масштабу с его собственным разбирательством с Джойсом, в последующей истории литературы обнаружить не удастся. Постмодернистская интертекстуальность в этой системе координат скорее напоминает возвращение к джойсовской стратегии «сложения», а воскрешение конвенциональных сюжетов и вовсе похоже на капитуляцию. Предельные вопросы модернизма, которые по сей день сохраняют свою актуальность, так и остались в подвешенном состоянии, и это «зависание» определило ту двусмысленную ситуацию, в которой оказалось искусство в первой четверти XXI века.

Примечательно, что в схожем положении обнаруживает себя и философия. Не так давно вышедшая книга Александра Смулянского «Исчезающая теория» посвящена преждевременности прощания со структурализмом, неотъемлемой частью которого есть основания считать и постструктурализм. Вопреки желанию представить философские теории второй половины XX века как пройденный этап, «структуралистские концепции продолжают свое существование в том числе потому, что они так и не были опровергнуты или даже удовлетворительно раскритикованы в последующей традиции»¹. Теоретическая позиция, пытающаяся предстать как перешагивание через (пост)структурализм, в лучшем случае оказывается стратегией выжидания, уклоняющейся от обсуждения и продемонстрированной неспособностью выстроить убедительную контраргументацию.

Итак, вопросы модернизма оказались заморожены на целые десятилетия, и по прошествии времени их даже пытаются представить как случайный вираж истории. Характерным симптомом подобного теоретического лавирования является объемное исследование Тома Павела «Жизнь романа: краткая история жанра». В этой книге модернистская проза предстает как некий перегиб авангардистов, которому вовсе не обязательно придавать серьезного значения. По существу, ключевой вопрос апокалиптики модернизма — как действовать в ситуации тотальной истощенности творческих импульсов? — курьезным образом предстает как давно решенный. В роли универсального ответа здесь выступает обращение к старому-доброму сюжетному повествованию, ведь романы, которые «направлены на читабельность, все еще очень живы в наше время»². Увы, эта мысль не коррелируется с собственными выводами Павела, посвятившего сотни страниц анализу романа как движущегося жанра. И тем не менее его книга, несомненно, вносит свой вклад в стратегию «подвешивания» модернистских вопросов.

«Ошибка живых»: контекст создания

Парадоксальным образом тексты Владимира Казакова, открыто не претендовавшие на выстраивание альтернативы позднему модернизму, оказываются территорией пересечения рассматриваемых проблем. Влияние футуристов и обэриутов на письмо Казакова едва ли можно преувеличить, и тем не менее это довольно необычная преемственность. Иллюстративным примером является роман «Ошибка живых», название которого представляет собой полемичный переворот заголовка драмы Хлебникова «Ошибка смерти». Вряд ли здесь стоит вести речь о продолжении стратегии будетлян. В любом случае эта преемственность как минимум учитывает переосмысление футуризма Хармсом и Введенским. Иными словами, Казаков принимает апокалиптический вызов обэриутов, но не предлагает и некоего возвращения к опыту футуристов, как и не ограничивается его иронической пересборкой. Определения вроде «второй авангард» или «постмодернизм» здесь бьют мимо цели, перед нами — весьма непривычная позиция.

1 Смулянский А.Е. Исчезающая теория. Книга о ключевых фигурах континентальной философии. М.: РИПОЛ классик, 2021. С. 22.

2 Павел Т. «Жизнь романа: краткая история жанра» / Пер. с фр. О. Волчек. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. С. 376.

«Ошибка живых» — первое крупное произведение Казакова, ему предшествовали только короткие зарисовки. Одновременно это, по сути, единственная его попытка написать текст, мало-мальски вписывающийся в жанровые рамки (модернистского) романа. Есть основания считать, что эта попытка не удалась, во всяком случае в дальнейшем, даже когда Казаков называл свои тексты романами, это лишь усугубляло их ускользание от привычных литературоведческих классификаций. Но тот факт, что на страницах «Ошибки живых» перед нами еще не настоящий Казаков, вовсе не означает, что книга не заслуживает внимания. Напротив, эта «неудача» оказывается напрямую связана с предельными вопросами модернизма. В исследовании жанровых границ «Ошибка живых» постоянно перечеркивает саму себя. «Небо не уместалось и вылезало за пределы города»³, — сообщается в эпилоге, но так и сам роман уже с первых глав выплескивается за собственные края.

Основной текст был написан всего за три месяца: он датирован августом-октябрем 1970 года. Впрочем, Казаков почти всегда сочинял с невероятной легкостью. Промедления обнаруживали себя позднее — при редакции, и «Ошибка живых» не стала исключением. Первоначальная датировка фигурирует и в вышедшем в 1973 году немецком переводе, и в русскоязычном мюнхенском издании 1976-го⁴. Но при изучении архива писателя, хранящегося в Гослитмузее, становится очевидно, что в начале 1970-х Казаков продолжал вносить в текст существенные изменения. Кроме того, в архиве имеется дополнительная, увы, неполная, версия романа, в которой к первоначальной датировке прибавилась новая: июнь-август 1979 года. То есть Казаков вернулся к редактированию раннего текста через несколько лет после его публикации: первоначальная поспешность обернулась колоссальной медлительностью, и общий срок работы над текстом растянулся на девять лет. Кстати, в поздних версиях исчезло и авторское предисловие, предварявшее раннюю редакцию. Вот оно:

Этот роман сделан менее чем за три месяца. О каких временах в нем идет речь? Когда я писал, стиснутый в узком пространстве между прошлым и будущим, я судорожно вдыхал воздух настоящего.

«Ошибка живых» — книга о настоящем.

Я не ставил перед собой задачи обличать какой-либо общественный строй. Я вообще не ставил перед собой никаких задач. Я только хотел выразить самого себя.

Благосклонный читатель, этот стремительно написанный роман нужно читать *медленно*⁵.

Помимо того, что здесь присутствует нарочитое дистанцирование от советской повестки (весьма редкий для Казакова политический жест), уже на первой странице разворачивается проблема времени, которая позволяет перейти от сухой фактологической части к более широким сюжетам. Как же определить это поспешное промедление?

3 Казаков В.В. Ошибка живых // Избранные сочинения: В 3 т. Т.1. М.: Гилея, 1995. С. 184.

4 Kazakov V. Der Fehler der Lebenden / Aus dem Russischen von P. Urban. München: Carl Hanser Verlag, 1973; Казаков В.В. Ошибка живых: Роман. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1976.

5 Архив Государственного литературного музея (Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля), Москва.

Экскурс в онтологию времени

К середине XX века философия успела выработать множество способов понимания времени. К аристотелевской космологии и августиновскому противопоставлению земной и небесной жизни прибавляются феноменология восприятия и бергсоновское дление. Постепенно многообразие несовпадающих друг с другом теорий создает напряженную атмосферу конфликта. Характерной иллюстрацией может стать заочный спор Мартина Хайдеггера и Вальтера Бенямина. Разумеется, выбор лишь двух персоналий существенно сужает горизонт философии времени, но вместе с тем столкновение столь антагонистических концепций позволяет осознать масштаб разногласия.

У трактовки, развернутой в «Бытии и времени», было несколько точек отсчета. Прежде всего, это размежевание с расхожим пониманием времени как череды «теперь», которое Хайдеггер возводит к Аристотелю. Во-вторых, это подмена длительности ее исчислением: фактическое отождествление времени и часового циферблата, виновником которого объявляется Декарт. И наконец, неприятие гегелевского тезиса о последнем рубеже истории, перешагивание которого для самопостигающего духа равноценно завершению пути и уничтожению времени. Амбиции Хайдеггера масштабны уже в первой половине 1920-х: он противопоставляет предшествующим концепциям принципиально новую, утверждая, что основным феноменом времени является будущее, более того — сама «возможность доступа к истории коренится в возможности всякий раз понимать настоящее как будущее»⁶. В свою очередь, *Dasein* (вот-бытие, присутствие) является не чем иным, как постоянным заступанием в будущее. Время — это то, чему свойственно настаивать, и свой исток оно черпает не в оформившемся в нарратив прошлом или готовом к интерпретации настоящем, а в недостижимом для толкований будущем.

Одна из глав книги Петера Фенвеса «Мессианская редукция» посвящена радикальному несогласию Бенямина с концепцией Хайдеггера. Весьма примечательной деталью рассматриваемого сюжета выступает дата полемики: 1916 год. Это время, когда двадцатисемилетний Хайдеггер делает первые шаги в философии, а его оригинальная концепция лишь начинает оформляться, однако Бенямин (который еще моложе — ему двадцать четыре года) уже тогда распознает в авторе статьи «Понятие времени в исторической науке» принципиального оппонента. Помимо откровенной неприязни, вызванной академической сухостью ранних работ Хайдеггера, переписка с Гершомом Шолемом открывает и более серьезные причины философского возмущения. В том, как молодой Хайдеггер пытается развести физическое и историческое понимание времени, указывая на несводимость происходящих событий к их исчислению (что позднее во всем масштабе развернется в его критике картезианской модели), Бенямин видит слепоту в отношении глубинных взаимосвязей между числом и историей. Хайдеггер утверждает, что общепринятая хронология зачастую восходит к некоей конвенции, целью которой является придание сакрального значения началу исчисления, будь то «основание города Рима,

6 Хайдеггер М. Понятие времени / Пер. с нем. А. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2021. С. 161.

Рождество Христово, Хиджра»⁷. Бенъямину же эти примеры представляются абсурдными, поскольку в его системе координат число никогда не может служить лишь инструментом подсчета. Для мессианского историзма, черпающего корни в мистике каббалы, каждый год может стать первым уже потому, что он изначально принадлежит Истории⁸. Позднее это слияние числа и события окажется концептуализировано Бенъямином через иудейский образ будущего, где «каждая секунда была маленькой калиткой, в которую мог войти Мессия»⁹.

Вместо ставшего стереотипным обоснования этого конфликта через хайдеггеровское умолчание об иудаизме, имеет смысл обратить внимание на первые страницы доклада о понятии времени, в котором его концепция впервые получила ясные очертания. В 1924 году, то есть через восемь лет после публикации ранней статьи и за три года до издания «Бытия и времени», Хайдеггер настаивает на том, что его «трактовка не теологична»¹⁰, и именно здесь нужно искать корень разногласий. Теология и эсхатологическое понимание истории оказываются для Хайдеггера главной мишенью — по сути, и спор с Гегелем характеризует именно эта интонация. Фундаментом эсхатологии является противопоставление времени и вечности, Хайдеггер же отказывается от этой антитезы и предлагает «понять *время из времени*»¹¹. Его философский путь определяет движение за пределы иудео-христианского понимания истории, тогда как Бенъямин, напротив, апеллирует к теологии. Две принципиально разных концепции времени порождают два противоположных образа будущего. Первый: ожидание мессии, в котором грядущее предстает как долгожданное слияние с недостижимым былым, тем самым завершая историю и выплескивая время в вечность. Второй: ежесекундное заступание на неизвестную территорию — непредопределенность будущего, определяющая сущность времени, не обусловленную оглядкой на вечность.

Итак, способны ли Бенъямин и Хайдеггер выступить в роли концептуальных персонажей в разговоре о модернистских вопросах, поставленных романом «Ошибка живых»?

Множество вечностей

Степень знакомства Казакова с философскими текстами не стоит слишком преуменьшать: его герои упоминают Спинозу и Шопенгауэра¹², поднимают то-сты за Гегеля¹³, хвастаются собранием сочинений Ясперса¹⁴, в одной из глав

-
- 7 Хайдеггер М. Понятие времени в исторической науке // Ранние работы / Пер. с нем. В.А. Ткаченко-Гильдебрандта. СПб.: Алетейя, 2025. С. 373.
 - 8 Fennes P. The Messianic Reduction: Walter Benjamin and the Shape of Time. Stanford: Stanford University Press, 2011. P. 120.
 - 9 Бенъямин В. О понятии истории / Пер. с нем. С. Ромашко // Бенъямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГТУ, 2012. С. 250.
 - 10 Хайдеггер М. Понятие времени. С. 140.
 - 11 Там же.
 - 12 Казаков В.В. Жизнь прозы. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. 57, С. 59.
 - 13 Казаков В.В. Дон Жуан // Казаков В. Врата. Дон Жуан: драмы. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 2. М.: Гилея, 1995. С. 145.
 - 14 Казаков В.В. Мадлон: Проза, стихи, пьесы. Коллажи и монотипии автора. М.: Гилея, 2012. С. 160.

«Ошибки живых» разворачивается псевдокантианская дискуссия¹⁵, а герой пьесы «Дон Жуан в Мадриде» задается вопросом: «Где Хайдеггер — чтобы расчленил априорный нерасчленимый декартомерон?»¹⁶ Впрочем, нет и ни малейших оснований считать, что в процессе написания романа Казаков был с головой погружен в полемику Бенямина и Хайдеггера (хотя бы потому, что переписка с Шоломом еще не была издана даже на немецком языке). И тем не менее в «Ошибке живых» можно обнаружить пассажи, которые рифмуются с этим заочным спором, обозначившим важнейшие рубежи в разговоре о времени.

При желании Казакова можно без особых усилий записать в хайдеггерианцы, во всяком случае издевательств над попытками приручить время его исчислением в романе предостаточно: «Он остановился. Где-то далеко часы никак не могли сдвинуть ночь с места»; «Это несколько минут прошло тайком от часов». У часов здесь — «лицо слепого», «они идут наощупь»¹⁷, а в прозаическом цикле «Незаживающий рай», работа над которым началась сразу после подготовки «Ошибки живых» к публикации, проблема сформулирована еще острее: «Время в рабстве у часов»¹⁸.

Но у этого механического исчисления то и дело обнаруживается странный двойник: в финальной главе «Ошибки живых» один из героев замечает, что «куранты на башне вдруг пробили не количество часов, а их цвет»¹⁹. В «Незаживающем рае» этот почти беняминовский мотив слияния числа и события — восприятие каждого наступающего мгновения как потенциального чуда — развернется в полную силу: «Я глянул на циферблат и стал свидетелем одного из редчайших явлений: гроза в атмосфере и гроза на часах совпали!»; «Если бы мы могли окольцовывать мгновения, как это делают с птицами, то, вероятно, стало бы возможным открыть законы их улета и возвращения, перемещения в пространстве и гибели». Когда Казаков пишет о «контурах времени, прочерченных некой невидимой твердой рукой»²⁰, появляются веские основания для того, чтобы назвать его письмо теологическим. А знание о том, что собственное крещение, состоявшееся в июле 1972 года, он называл «самым важным и самым светлым событием своей жизни»²¹, дает искушение искать религиозный смысл едва ли не в каждом из его текстов. Но не стоит слишком спешить.

В готовящихся к публикации письмах Татьяне Егоровой, написанных в 1972 году, именно событие крещения инициирует противоречивое отношение Казакова к собственному литературному творчеству. Погружаясь в богословские тексты, он видит все меньше смысла в том, чтобы продолжать писать стихи, прозу и драмы, но остаться наедине с верой у него тоже не получится. И несмотря на многочисленные цитаты из святых отцов в поздних текстах

15 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 28–29.

16 Казаков В.В. Дон Жуан в Мадриде // Новое литературное обозрение. 2023. № 183. С. 266.

17 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 14, С. 131, С. 58.

18 Казаков В.В. Незаживающий рай. // Казаков В. Незаживающий рай: проза, письма. СПб.: Jaromír Hladík press; М.: Носорог, 2024. С. 41.

19 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 171.

20 Казаков В.В. Незаживающий рай. С. 115, С. 106, С. 23.

21 Казаков В.В. Автобиография // Казаков В. Незаживающий рай: проза, письма. С. 250.

Казакова, сложно отделаться от мысли, что религия и искусство здесь не совпадают, невзирая на все попытки их примирить. Как элементы коллажа они постоянно накладываются друг на друга, но остаются разделенными. С некоторой осторожностью можно заметить, что это роковое противоречие во многом повлияло на трагическую судьбу писателя. В «Ошибке живых» мессианская трактовка времени постоянно сталкивается с мыслью, выходящей за пределы теологии, только степень трагического накала в первом романе ощущается не столь сильно, как в последующих книгах. Впрочем, про тексты Казакова действительно сложно сказать, веселы они или мрачны, возможно, это и завораживает в них больше всего. Апокалиптические мотивы порой начинают звучать в самых комичных сценах. Рассмотрим одну из них.

Мучительно долго ждут жениха. Невеста и ее родители. А он все не приходит. Жених приходит. Поздно! Время покончило с собой. Часы звякнули и остановились. На цепочке покачивалась мертвая гири.

В петлице у жениха был цветок. Сейчас жених войдет сюда из прихожей. Вот уже глаз показался. Родители отшатнулись. Сейчас он сделает еще одну попытку. Трость, нога и жених. Вошли, сели, веселы, поздоровались.

— Ах, простите! Я, кажется, не сегодня пришел...

Невеста бледнела вдалеке от. Ее лицо было окружено волнами темных волос. Жених посмотрел на время. Оно уже посинело.

— Повесилось на цепочке.

Он встал, чтобы сделать реверанс, но паркет поскользнулся и... окно зазвенело, стекло упало, разбрасывая красные пальцы. Жених бросился пальцами к лицу, но было другое. Он бросился к другому, но промахнулся и попал в каменные объятия стены. Нога и трость остались судорожно на стуле, блестя опрокинутым набалдашником. Цветок в петлице окрасился в противоположный цвет. Остальной жених забился и замер в объятиях стены.

Невеста посмотрела на небо: оно придавило время, подобно тяжелой надгробной плите²².

Вопреки эпиграфам и цитатам из Хлебникова, постоянно встречающимся в текстах Казакова, более уместной здесь оказывается ассоциация с обэриутами, и особенно — с Введенским. В этом фрагменте гоголевский мотив женитьбы сменяется интонацией, совсем не напоминающей хлебниковскую «славу летних времий»²³, но предельно близкой к строкам «Вбегает мертвый господин и молча удаляет время»²⁴. Этот тезис в свою очередь предстает как гротескная вариация гегелевского абсолютного знания, в стремлении к которому «дух необходимо является во времени, и является до тех пор во времени, пока не постигает свое чистое понятие, т.е. пока не уничтожает время»²⁵, — лишь с той (существенной, впрочем) разницей, что у Казакова время совершает самоубийство. Нет больших оснований считать, что перед нами намеренное утрирование апокалиптических интонаций «Феноменологии духа», но

22 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 140.

23 Хлебников В. Там, где жили свиристели // Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000–2006. С. 109.

24 Введенский А. Крутом возможно Бог // Введенский А. Полное собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 1993. С. 152.

25 Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа / Пер. с нем. Г. Шпета. М.: Наука, 2000. С. 405.

эта приостановка движения секунд неожиданно рифмуется с репликой из пьесы «Мадлон»: «Шел я бульваром Шопенгауэра-старшего, потом — улицей Шопенгауэра-младшего, после прошел Картезианским переулком и оказался в Гегелевском тупике»²⁶. В свою очередь, воцерковленность Казакова, кажется, не оставляет никаких шансов для того, чтобы прочесть его тексты как выходящие за пределы модернистской эсхатологии, для которой смерть времени определяет конец искусства.

Однако у этого эпизода имеется продолжение. Увы, судьбе жениха не позавидуешь: сперва он пробует улыбнуться, но улыбка соскальзывает, затем зеркало выблевывает его отражение, и, наконец, суженый падает и рассыпается, а его окровавленный глаз закатывается в угол. Но что в эти минуты — или, если угодно, в их отсутствие — происходит с могилой времени? Сообщается, что «по надгробной плите прошли трещины», далее — «надгробие темнело, трещины углублялись», а завершается все тем, что «почерневшее надгробие раскололось». Но как раз перед этим невеста успевает заметить, что «надпись на тяжелой плите неба уже стерлась, и неизвестно было, какое время под нею погребено»²⁷. Именно эта фраза изменяет восприятие всего эпизода. Становится ясно, что перед нами нечто, не совпадающее с мотивом конца истории: не надгробие для времени как такового, а лишь могила некоего времени.

При чтении Казакова ощущается постоянное чередование противоположных концепций времени. И, возможно, то, что именуется ошибкой живых, — это как раз желание выбрать единственно верную. «Чай, часы, окна — три времени. И все три не совпадают»²⁸. Стоит ли еще больше отягощать эту изящную легкость философскими аналогиями — например, параллелью с множественными темпоральностями Альтюссера или повествовательным временем Рикера? В отличие от философии художественная литература не обременена необходимостью концептуализации. Казаков не описывает несовпадение, а предъявляет его. Но что происходит в этом водовороте минут с вечностью?

В наиболее обстоятельной на сегодняшний день книге о творчестве Казакова, написанной Василисой Шливар, особое внимание уделено проблеме времени. В этом исследовании анализ во многом выстраивается на традиционном фундаменте противопоставления бренности и вечности. Но стройность сугубо теологической трактовки нарушает следующее наблюдение: «Казаков устраняется от обэриутского понятия вечности как безвременья-статике и движется в сторону поиска собственной истины, где вечность — бесконечное возвращение к началу в попытке вспомнить минувшее»²⁹. Повторяющиеся эпизоды действительно похожи на стремление пробиться к чему-то предельно важному, но нет уверенности в том, что Казаков предлагает именно возвращение к началу, как минимум — не только его. Перед нами не эсхатология Введенского («скоро вечность, скоро ночь»³⁰), однако и не гармоничный хлебниковский мирсконца, где «птицы вечности в кольце поют»³¹, и уж тем более не

26 Казаков В.В. Мадлон. С. 160.

27 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 141.

28 Там же. С. 16.

29 Шливар В. Картины абсурдного мира в прозе Владимира Казакова. Белград: Филологический факультет, 2022. С. 49.

30 Введенский А. Кругом возможно Бог. С. 133.

31 Хлебников В. В руках забытое письмо коснело... // Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000–2006. С. 262.

постмодернистская маскарадная бесконечность. Дело в том, что здесь, вопреки цитатам из богословских текстов, зачастую отсутствует сама необходимость разделения брэнности и постоянства. Непостижимость этого мира в том, что вечности в нем продолжают множиться так же, как и времена. Казаков выстраивает собственный образ будущего:

О, моя утраченная молодость! Где ты, свежий румянец? Где вы, смоляные кудри? Все это — в другом месте. А здесь осталась непоколебимая уверенность в том, что совершу нечто доселе неслыханное. Чтобы одна вечность, умирая, передавала об этом другой. Что это будет, роман или строчка стиха? — не знаю. Но будет!³²

Кто знает, возможно, это «будет» и заставило отказаться от предисловия, в котором «Ошибка живых» именовалась книгой о настоящем? Но почему неслыханное будущее оказывается связано с проблемой жанра?

Тотальный текст

Модернистский роман поставил под сомнение необходимость привязки повествования к конкретному сюжету, с «Ошибкай живых» дела обстоят иначе. Главное, что позволяет назвать этот текст романом, — это как раз линия, связанная со взаимоотношениями героев, и пунктиром сохраненные характеры, чьи образы отсылают к «Идиоту». Но с каждой новой главой эта мнимая сюжетность начинает рассыпаться, аллюзии на Достоевского становятся куда более туманными, чем гомеров план в «Улиссе», и происходит это то ли против воли автора, то ли из-за его потребности продемонстрировать нежелание сохранять приметы не только фабулы, но и романной структуры. Даже «Финнеганов помин» Джойса, растекающийся во все стороны и похожий на бесконечный каламбур, куда успешнее удерживает романное единство, проявляющееся, например, в потребности универсализировать ирландский миф. «Ошибка живых» — напротив, это парадоксальное разрушение чего-то, что никогда не являлось целым, даже на уровне зыбкого мифа. При этом и распад здесь не может в полной мере состояться: это повествование испытывает стойкое неприятие к любому намеку на завершение, даже в виде кольцевой композиции, а наличие эпилога выглядит как издевательский курьез. Из-за этого возникает впечатление, что книга, задуманная как роман, потеряла изначальный жанровый ориентир. Отсюда и ощущение, что замысел не удался, хотя к этому, возможно, и стремился сам писатель, превращавший ошибки в плодотворный опыт. Тем не менее в дальнейшем Казаков избирает другие способы ускользания от жанровой логики: его последующим книгам скорее подойдет определение прозаических циклов, а не романов.

Подозрение к жанру романа не редкое для модернизма явление. Характерным примером стала концептуализация рассказа (*récit*), осуществленная Морисом Бланшо. Если его романы еще сохраняли композиционные контуры, то свойствами *récit* стали отказ от привязки повествования к фабуле и крен прозы в сторону философской эссеистики: концентрация на нарративе как таковом, без обязанности излагать сколь-либо связную историю. И хотя в тео-

32 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 18.

ретических работах Бланшо жанровые рамки *récit* порой расширялись до необозримых пределов (например, когда это определение распространялось на книги Пруста³³), в его поздних литературных опытах очевидно тяготение к малой форме. Именно эта невозможная для романа способность существовать в качестве фрагмента, независимого от некоего целого, пусть и гипотетического, роднит *récit* с отнюдь не тождественным ему рассказом как *nouvelle*. В свою очередь, ставка Бланшо на скупость стиля во многом рифмуется с беккетовским «путем вычитания», а важнейшим философским ориентиром — пусть и с рядом оговорок — здесь выступает гегельянская апокалиптика. Взаимоотношения Казакова с крупной прозой совсем не похожи на эту стратегию.

Многие стилистические ходы текстов, написанных в середине 1970-х, могут напомнить «Ошибку живых», однако в жанровом плане перед нами нечто принципиально иное. Формально это сборники рассказов, на месте пронумерованных глав здесь отдельные тексты, каждый из которых имеет самостоятельный заголовок. Но почему-то в конце 1972 года Казаков пишет издателю Петеру Урбану следующее: «Что если называть “Незаживающий рай” и “Продолжение воздуха” романами? Не только из тактических соображений, но и еще для того, чтобы по отношению к моим прозам *никогда не применялось слово “рассказ”*»³⁴.

Налицо любопытный парадокс: отказываясь от сюжетной связки повествования и вроде бы тяготея к собраниям незавершенных фрагментов, писатель не намерен отказываться от представления о целом. Казакову было необходимо выстраивание смутного единства, и тут он находил единственное подходящее определение: роман. В отличие от эпоса эта тотальность постоянно усложняется удвоениями, дистанцируется от себя самой — говоря языком Казакова, оказывается зеркальной, призрачной, ночной. И все же опыт «Ошибки живых» показывает, что и романное целое слишком, если так можно выразиться, монолитно для этого рассыпающегося стиля. Что же мешало назвать эти книги сборниками рассказов? Как ни странно, одной из причин могло быть противостояние завершенности: рассказ — слишком герметичный жанр, он предлагает уют отдельного эпизода — независимого фрагмента, тогда как роман, напротив, постоянно вынужден искать повод поставить точку, его целое так широко, словно изначально не поддается охвату.

Тексты, составляющие прозаические циклы Казакова, не похожи на самодостаточные эпизоды, они испытывают странную зависимость друг от друга, но это и не романное единство, чередующиеся фрагменты связаны лишь отдельными мотивами, образами, реже — персонажами. Как и *récit* Бланшо, это попытка выйти за пределы модернистского романа, но осуществленная другими средствами. Впрочем, слово «прозаические» здесь может сбить с толку. Многие стихотворения и пьесы Казаков с таким же рвением стремился объединять в циклы, постоянно показывая, что поэзия и драматургия — это отдельные ресурсы письма, позволяющие выразить то, чего в прозе сказать нельзя. Но при этом и нарочитое разделение здесь отсутствует: прозаические тексты могут включать пространственные поэтические вкрапления, а некоторые «пьесы» и вовсе становятся «главами» этих «романов». Но самое существен-

33 Blanchot M. Le Livre à venir. Paris: Gallimard, 1959. P. 20–40.

34 Казаков В.В. Письмо П. Урбану, 25 декабря 1972 // Казаков В. Незаживающий рай: проза, письма. С. 243.

ное: перемещая фрагменты из одного цикла в другой, годами редактируя одни и те же книги и порой меняя их почти до неузнаваемости, Казаков превращал эти циклы в главы своего единственного произведения. Вместе с тем манера его письма напоминает не осознанное выстраивание литературного здания, а интуитивное движение в темноте. Казаков словно пытается отыскать зазор между целым и фрагментом, не накренившись ни в одну из сторон. Ему нужны литературные россыпи, в сочетаниях которых все же прослеживались бы контуры единства. Еще предстоит разобраться, что перед нами — выход за пределы романа или новый виток его становления, но «Ошибка живых» предстает идеальной иллюстрацией этого жеста, и ключом к его пониманию выступает проблема времени, формулировка которой у Казакова принципиально не совпадает с модернистской апокалиптикой. Вопреки искушению прочесть эту книгу как малоизвестные страницы позднесоветского авангарда, обнаруживается куда больше оснований увидеть в ней логику взаимоотношений между *modernity* и *contemporaneity*, определяющую будущее романа как жанра.