

Уральский государственный университет им. А. М. Горького
Институт истории и археологии УрО РАН

Татьяна Снигирева

Поводырь глагола

Юрий Казарин в диалогах и книгах

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2011

ББК Ш5(2Р36)
С535

*Монография выполнена в рамках проекта
«Традиции отечественной словесности
в региональной проекции»
и гранта № 09-04-83404 а/У*

Оглавление

НА ПОРОГЕ	5
ГЛАВА I. «ПРОХОЖИЙ РУССКИЙ ИНОРОДЕЦ»	8
ГЛАВА II. «Я – СНЕЖНЫЙ СТИХОТВОРЕЦ»	44
§ 1. Этико-эстетический сценарий творчества	44
§ 2. «Волчий текст» Юрия Казарина	68
§ 3. «Каменские элегии»: «другой» Казарин	89
ГЛАВА III. «Я – ЧЕЛОВЕК КНИГИ»	101
§ 1. Поэтология поэта	101
§ 2. «Воздушных путей переключка»	114
§ 3. Книга «Пловец» в контексте жанра записных книжек	133
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	140

Научный редактор
профессор, доктор филологических наук Л. П. Быков

Рецензенты:
профессор, доктор филологических наук Н. В. Барковская;
профессор, доктор филологических наук Е. К. Созина

Снигирева Т. А.

С535 Поводырь глагола. Юрий Казарин в диалогах и книгах : монография /
Т. А. Снигирева. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 153 с.

ISBN 978-5-7996-0519-3

Монография посвящена исследованию поэзии и семиотики поведения Ю. Казарина, нестоличного поэта, чье творчество органично вписывается в пространство отечественной литературы.

Необычность книги – записи живых диалогов автора с его героем, раскрывающие мироощущение, непосредственный психологический облик, манеру мыслить и говорить Ю. Казарина.

Адресована всем, кто любит русскую словесность.

ББК Ш5(2Р36)

© Снигирева Т. А., 2011
© Шаронова Е., подготовка
аудиоматериалов к печати, 2011
© Дуреко Е., фото, 2011
© Реутов В. И., дизайн обложки, 2011
© Издательство Уральского
университета, 2011

ISBN 978-5-7996-0519-3

На пороге

*Я писарь твой, Господь,
я поводырь глагола.
Суха моя щепоть
в эпоху недосола.*

*Крепка на полный крест
и чистое писанье,
пока у здешних мест
не звук – а расстоянье.*

*Не взгляд – а Млечный мост,
горизонталь монгола,
где шире сущих звезд
спряжение глагола.*

Ю. Казарин

Ю. В. Казарин – доктор филологических наук, профессор кафедры современного русского языка Уральского госуниверситета, автор крупных научных работ: «Поэтический текст как система» (1999), антологии-монографии «Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX вв.» (2004), монографии «Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты» (2009).

Ю. Казарин – автор прозы, выполненной в жанре, утвержденном в конце XX века в художественном статусе, жанре записных книжек «Пловец» (2000, 2006). В ней он на вечный, заданный Пушкиным вопрос русской словесности: «Куда ж нам плыть?», – отвечает с выношенной определенностью и убежденностью: «от берега».

Юрий Казарин – поэт, автор лирических книг, каждую из которых он с удивительным постоянством, кажется, не без иронии, но и не без серьезности в течение пятнадцати лет называл с одной и той же буквы, такой поэтической «мелочью» акцентируя их поэтическое единство. Дебютное издание, вышедшее, когда поэту было 36 лет, – «Погода» (1991) состоит из «трех тетрадей», по сути, заместивших отдельно не появившиеся книги: «Пекло и тепло», «Погода», «Печаль». Далее: «После потопа» (1994), «Пятая книга» (1996). Состав следующей книги «Поле зрения» (1998), ставшей первым авторским «избранным»: «Поле зрения», «Пекло и тепло», «Погода», «Печаль», «После потопа», «Пятая книга», «Походка языка». Книга стихов и прозы «Пловец: Куда ж нам плыть...» состоит из стихотворных разделов «Путем воды», «Прощание с Иосифом» и записок «Пловец». Далее последовали поэтические книги «Побег» (2002), «Против стрелки часовой...» (2005). Издав «Избранные стихотворения (1976–2006 гг.)» (2006) и «Каменные элегии» (2009), Юрий Казарин ломает свою привычку, возможно, обозначая тем самым новый этап своей жизни и поэзии, о котором как-то сказал: «молодая старость».

Как поэт Юрий Казарин редко, но все же прибегает к прямой личной и творческой самоидентификации, в которой наряду с семей-

но-социальными («я был отцом, любовником и братом», «Мама, прохожий с дороги – это, наверное, я», «Я и сам был талантливейшей / безбюджетной картиной»), возрастными («Я старый. / Мне себя не жалко») есть формулы, носящие отсвет его имени: «я в жизни твоей татарва и прохожий», «прохожий русский инородец».

Самоаттестации «прохожий» и «татарва» оттеняют его приверженность известной традиции, связанной с восприятием поэта как человека, неродственного норме, что в какой-то степени усилено Казариным определением места его жизне- и стихо-творения: «Я стихотворец северо-восточный». Отсюда – «снежное» качество его стиха. И еще одна самоидентификация: «я – снежный стихотворец», что оборачивается то «нежным», то «снежным человеком». Здесь явственно различима мрачноватая казаринская ирония, подчеркивающая «инаковость», чуждость поэта миру, и – одновременно – предполагающая жадный интерес со стороны людей нормальных к человеку «снежному».

Поэтические формулы Казарина «Я писарь твой, Господь, я поводырь глагола» и «я – пасынок алфавита» также в традиции русской поэзии как XIX века («глаголом жечь сердца людей»), так и века XX (от ахматовской мысли о высшей «продиктованности» поэзии до максимы Бродского «поэт – часть речи»).

Но есть еще одна традиция отечественной гуманитаристики, в которую органично вписывается уже не столько поэзия, сколько творческое поведение Ю. Казарина. О ней писал в давней статье «Интеллигент провинции» профессор А. Ф. Еремеев, справедливо разводя понятия «провинциальный интеллигент» и «интеллигент провинции», полагая, что «чем неблагоприятнее, экстремальнее ситуация, тем мощнее их, интеллигентов провинции, активность. Люди такого типа, прекрасно зная литературу и проникнувшись духовной силой, стремятся расширить рамки влияния – отсюда и истоки универсальности: редколлегия журнала, ученые советы, доклады на конференциях, командировки в глубинки, консультации, встречи с писателями и критиками, руководителями культуры»¹.

Находясь в ситуации вот уже тридцатилетнего диалога с Казариным (реального и мыслимого, дружеского и профессионального) и решившись написать о нем, я достаточно быстро поняла: помимо моих филологических рефлексий, уместно давать слово и самому герою, поскольку Ю. Казарин – личность, определяющая себя и мир словом,

словом (в том числе и разговорным) точным и небанальным. Так возникли фрагменты «Из разговоров», набранные курсивом, повлекшие необходимость моих «Авторских комментариев» информационного или мемуарного характера, которые я старалась делать максимально лаконичными.

Общая структура книги возникла сама собой. Три главы посвящены трем пространствам, в которых осуществляется казаринская поэзия и проявляется его семиотика поведения: социально-географическому (глава первая «Прохожий русский инородец»), поэтическому (глава вторая «Я – снежный стихотворец») и культурному (глава третья «Я – человек книги»).

¹ Дергачевские чтения–1994. Екатеринбург, 1994. С. 11–12.

Глава I

«Прохожий русский инородец»

Внешнюю биографию, канву жизненных событий невозможно считать с поэтических страниц Ю. Казарина, но они пунктирно зафиксированы в его прозе:

«Летопись, так сказать, моей “жизни”.

Род. 11.06.55 (1955) в г. Екатеринбург.

1957 (лето) – помню мать, лето в небе и белых облаках.

1958 – влюблен в воспитателя мл. группы детского сада Надежду Ивановну.

1958–61/62 – влюблен в “согруппницу” Любу Воинову.

1959 – первые стихи (в голове).

1969 – первая запись своего стихотворения.

1972–74 – неписание (абсолютно!) стихов.

1976 – первая публикация.

1975–76/77 – любовь к трем женщинам (трех женщин, платонически + плотски) одновременно.

1977 – род. дочь Юлия.

1977–1981 – книга “Погода”.

1984–87 – Индия. Английский язык. Бродский. Джойс. Книги “Пекло и тепло” и “Печаль”. “Архипелаг...” по-английски.

1991 – развод с Ю. Р. Голомидовой-Казариной.

1994 – род. сын Михаил. Книга “После потопа”».

Сюжет «рождение – детство – любовь – дети» далее завершается, полностью замещаясь сюжетом творчества: чередой книг и времени их создания, что и становится представлением поэтом своей биографии. Казарин сам отразил это изменение: «До сорока лет я – как стихотворец – брал у жизни. Вернее – хапал. Присваивал слово, семантику, быт и бытие».

Т. С.: Я пытаюсь понять, почему ты «выломился». У тебя не было выбора: рабочий на Уралмашзаводе...?

Ю. К.: Этого не было бы точно. На завод пришлось пойти, потому что мама погибала уже с нами, денег не было. Я сознательно не пошел поступать в университет. Обманывал всех потом, что не приняли документы. Просто понял, что надо идти работать, чтобы кормить семью, покупать холодильник, стиральную машину, сервант, телевизор... у нас ничего не было. Когда мы убежали от отца, жили в голой однокомнатной квартире.

Т. С.: Каждый ребенок хочет быть «как все», но и ощущает свою единственность. Как было с тобой?

Ю. К.: Было несколько моментов. Я рано стал подозревать, что со мной что-то не так. На то были и физиологические причины: я страшно заикался. И с психикой тоже творились странные вещи. Думал, что со мной происходит то же, что и со всеми, но оказалось, это происходило только со мной.

Никогда ведь не знаешь. Тебе кажется, что начал тогда, когда записал первое стихотворение. Это происходит обычно лет в шесть-семь, не только у меня – я проанализировал биографии более ста русских поэтов. Они все начинали редко в шесть-семь лет, чаще в промежутке от одиннадцати до четырнадцати. Я имею в виду масштабные фигуры: Державин, Жуковский, Пушкин...

Реально же происходит следующее: это начинается очень рано, гораздо раньше шести лет, просто этого можешь не замечать или замечать и соотносить каким-то образом с другими людьми и считать то, что происходит с тобой, аномалией. Я говорить мог только шепотом или нараспев и то только с бабушкой или дедушкой. С матерью, с отцом я боялся разговаривать, потому что боялся усмешки или ругани, мол, опять заикаешься, говори как люди...

Понимание, что со мной что-то не так, произошло года в три. Хоть и был очень маленьким, но почему-то хорошо это помню. В то время всё время играло радио, имею в виду сетевое, городское радио. По радио всегда что-то транслировали. В рабочих семьях (отец мой был инженером, мать – медиком) глава рано вставал всегда, включал сразу радио, шел гимн Советского Союза, потом, как правило, зарядка, а после зарядки – музыка. Это были или эстрадные песенки какие-то, или, если умирал кто-то из Политбюро или ЦК партии, а умирали они, надо сказать, часто, потому что все уже в то время (середина – конец пятидесятых) были стариками, классическая музыка.

Когда звучали эстрадные композиции, я пытался заменить слова из песни на свои, – может, на какую-то чушь собачью, но свою чушь собачью. Если звучало «Пусть всегда будет солнце, пусть всегда будет небо», то я убирал дурацкую побудительную конструкцию «пусть всегда будет» и напевал про себя уже свою песню на ту же мелодию: «светит солнце, светит месяц...», менял модальность текста, убирал это жуткое: «вставай, солнце светит».

Когда же слышал классическую музыку (исполняли часто Чайковского, Бетховена, Мусоргского, Глинку, из оперы «Жизнь за царя», тогда она по-другому называлась – «Иван Сусанин» – и проч.), пытался перевести музыкальные коды в языковые, ну, это я сейчас так говорю, тогда просто мелодию переводил в слова. Но слова – это были не слова, не какие-то общеупотребительные лексемы, это были мои слова. Если вальс: раз-два-три, раз-два-три, то у меня это переходило в набор слогов «ундэки-ундэки»... Запомнил это «ундэки» навсегда. И даже сейчас проверяю себя таким образом. Вальс – это трехсложник, может быть и амфибрахий, и дактиль, и анапест. В случае с «ундэки» – дактиль. И чтобы проверить, что там у меня написано – если накладывается это «ундэки» – понятно, дактиль.

Когда я это за собой заметил, подумал, что, наверное, у всех так, все люди так переключают слова в песнях или переводят музыкальный текст в словесный или в языковой. Когда же меня привели в садик, понял, что нет. Там дружбы начинались, и у меня был хороший друг Люба Воинова, мы с ней вместе танцевали, нас даже хотели отправить в Пермское хореографическое училище, но отец у меня, царство небесное, был скупой, и мне, слава Богу, не разрешили ехать.

Т. С.: А как сочетались социальность и твоя инаковость?

Ю. К.: Это нормально было для меня, потому что я был урод. Если б не был уродом, я бы ощущал это, естественно, как трагедию какую-то, как какое-то отщепенство, уникальность какую-то... Не дай Бог человеку ощущать свою уникальность. Это ужасно. Гораздо легче переживать уникальность в виде какого-то уродства – нет ноги, например, глаза нет. Это объяснимо. А такого рода уникальность: говоришь, что уникален, а из тебя ничего не получится. Поэтому я всегда выступаю против раннего поощрения, акцентирования особого внимания на творчестве детей, выделения их из какого-либо ряда. Это обычно кончается трагически

или никак – человек просто бросает писать, и всё. Или он погибает каким-то образом. И слава Богу, что в свое время на меня не обращали никакого внимания.

Заикание прошло, когда мне было двадцать один-двадцать два года, уже учился на филфаке, была первая сессия, один из первых экзаменов. Это был фольклор, история устного народного творчества, сдавали Вере Петровне Кругляшовой. Я вообще как-то легко учился – взрослый человек был, мне пофиг было – на раз лекции почитал, книжки пролистал и пошел отвечать. А на первом экзамене у меня наступил ступор, не мог говорить, заикался и из себя выдавливал, выматывал, вытыкивал вот эти звуки заикающиеся. Получил пятерку, но вышел весь мокрый, и было ужасно стыдно и перед Верой Петровной, и перед девчонками, которые сдавали вместе со мной.

Я тогда уже встречался с первой женой. Пришел домой, посмотрел на себя в зеркало и сказал: ты что, урод, что ли? Взял бумажку и стал произносить первые пришедшие в голову слова и фиксировать, на каких звуках заикаюсь, с какого звука начинается фраза, на которой обязательно начинаю заикаться. И понял, что на взрывных, на глухих, на задненебных, на передненебных, заднеязычных, ну вот эти «к-к-к», «т-т-т». Эти фразы я механически зазубривал, повторял, года два мучился, ну а потом привык уже. Стал начинать говорить с гласных звуков [а], [о], [э] и перестал бояться. Заикаются ведь не потому, что заикаются, заикаются потому, что боятся заикнуться.

Т. С.: Я помню тебя чуть-чуть заикающимся.

Ю. К.: Тогда, в семьдесят седьмом–семьдесят восьмом, уже практически не заикался. В восьмидесятом–восемьдесят первом не заикался вообще, и поэтому тогда Эра Васильевна Кузнецова меня оставила преподавателем, а кто бы заику оставил?

И этот мой недостаток, уродство, собственно говоря, оно меня прикрывало, того, внутреннего Казарина, который переводит музыку на слова, который переделывает, переписывает, переиначивает по-своему чужие тексты. Все это длилось лет до одиннадцати, когда меня «пробило» второй раз. Отец подарил мне книгу. Не помню автора, и у меня ее нет теперь, к сожалению, но прочитал я ее раз на восемь-десять. Книга называлась «Под флагом Катрионы»: о жизни и творчестве Роберта Льюиса Стивенсона, которого я очень любил. Был такой шеститомник «огоньковский» – который был весь прочитан: и «Остров сокровищ», и всё

остальное – стихи классные, баллады классные... Прочитал, спасибо отцу, эту книгу и увидел много общего между Стивенсоном и мной в соматическом, психическом отношении, на уровне физиологии. Он был болен туберкулезом с самого детства, я в детстве тоже особенным здоровьем не отличался. И это меня прошибло во второй раз. Тогда, в одиннадцать лет, я начал покупать книги, я не покупал пистолетиков...

Т. С.: Помню, как ты брал книгу на «развалах» семидесятых. Я понимала, что ты отдашь всё, чтобы ее купить.

Ю. К.: В то время я уже собирал книги – Цветаеву, Ахматову. Даже помню, как занимал деньги у Георгия Васильевича Глинских. Замечательный мужик. Мы с ним поехали на «тучу» покупать Ахматову. Я не знал точно, сколько она стоит – сорок или шестьдесят. У меня было, может быть, двадцать, и я знал, что не куплю ее. Там оказалось два экземпляра, когда узнал, что есть еще одна, я сказал: «Георгий Васильевич, Вы не одолжите мне?» – «Ну, конечно, Юра». Он дал мне денег, я купил ее. Вообще это был великий человек. А проро, знаешь, как он читал поэзию? Уходил в ванную, закрывался, зажигал там свечку, закуривал, выпивал рюмку коньяка и прочитывал два-три стихотворения, тушил свечку, закрывал книгу и уходил. Почему в ванную? Потому что никто не мешал. Почему свечку? Потому что это поэзия, видимо, нужен какой-то маленький источник света; коньяк – понятно – чтоб создать некую интимную обстановку, связь с автором.

Именно Георгий Васильевич научил меня читать поэтические книги с конца. Он объяснил так: если начинаешь с ранних стихов, можешь сразу не полюбить этого поэта. Начинать ранними текстами чтение Ахматовой вообще нельзя, мужчинам, по крайней мере, женщинам, тем, понятно, про любовь – ближе. Сейчас вновь перечитываю всю Ахматову после двадцатилетнего перерыва именно таким образом – с поздних текстов.

Начав покупать книги, понял, что самое ценное в этой жизни – чтение и самое ценное во мне, хотя это может кому-то не нравиться, это мое внутреннее раздвоение. Понял, что это не шизофрения, хотя терминов таких не знал, понял, что это не психическое отклонение, а какое-то мое органическое природное свойство. Я его, конечно, прятал и прячу до сих пор. Поэтому и работаю преподавателем, поэтому и могу общаться с людьми, руковожу Союзом писателей – потому что я этого внутреннего человека скрываю от всех, буквально от всех, даже от себя. Ну, когда мне

нужно выступить на коллегии Министерства культуры, или перед правительством Свердловской области, или перед писателями, или на конференции и т. д., я главного Казарина прячу, а не главный Казарин снаружи выступает и говорит что-то. Внутренний, разумеется, помогает внешнему – улыбкой, неожиданным поворотом в коммуникации. Все, например, бывают удивлены, когда на коллегии Министерства слышат от меня слово «чувак». И это, знаешь, как действует на всех! С ужасом смотрят и только потом начинают понимать, что чувак-то на самом деле стоящие вещи говорит, мне даже представители власти говорят: Вас невозможно понять, Юра, что Вы за человек, Вы говорите всегда правду. Я просто ничего уже не боюсь. Это всё идет от того мальчишка, который понял, что внутри него сидит еще один мальчик, как в матрешке. Скорее, здесь ближе будет принцип телескопа. Маленькая такая трубка, начинаешь ее раздвигать, а там... мама, там их пять, десять...

Т. С.: ...И возникает другая оптика.

Ю. К.: Другая абсолютно. Видишь крупную деталь, хочешь, перевернешь – увидишь мелкую деталь. Но эти открытия были сделаны мною на уровне подсознания. Осознавать – осознавал, но понимать этого – не понимал.

Впервые понял, что со мной всё не так, и деваться мне некуда, всё – я пропал, это когда мы уже жили на улице Крауля, ты знаешь этот дом, с Юлей и маленькой Юлей. Маленькая моталась – жила то у бабки, то у нас. Это была или поздняя весна, или ранняя осень. Вышел из дома, мне было лет, наверное, двадцать пять, потому что я еще тогда студентом был. Вот я вышел, солнце светит, пыли нет, потому что всё под ногами только-только высохло и еще осталась влага в воздухе – замечательная погода. Сейчас погода на меня так не действует уже радостно, как тогда на молодого, в то время – просто, как животное, радуешься погоде... Иду, хорошая погода, я только что написал стихи или думаю их в данный момент, прохожие на меня посматривают, я на них посматриваю, иду по Крауля в сторону Ивановской церкви, слева там стадион. У меня даже в стихах есть «Церковь, завод, стадион и кино...». И тюрьма тут же. Всё в одну кучу. Иду, и вдруг меня пронзает это ощущение, оно самым главным было в моей жизни. Понял, что они идут и не понимают, и не замечают, и никогда не поймут и не заметят, что навстречу им иду я, человек, который пишет стихи. Я поэт. Они этого никогда не поймут, не узнают и не увидят. И это было такое радостное ощущение родства с чем-то другим, с чем они не в

родстве – с небом, с воздухом, с Богом, не знаю, с чем, – с космосом, с бездной... у меня это родство есть, а у них этого родства нет. Но это родство не отнимает, а, наоборот – усиливает родство с ними. Поскольку я родственен тому, что находится наверху, где-то в запределье, в духовных каких-то недоступных разуму вообще сферах – вот эта связь делает меня ближе к ним, к этим людям, поэтому я и люблю этих людей. С тех пор, сколько я живу, – старался гадостей не делать окружающим, даже если хотелось что-нибудь сделать, обидеть человека, наказать, отомстить, старался этого не делать, сдерживал себя, а потом это вошло в привычку. Вот уже много лет я ни с кем вообще не ссорился. Если не хочу с человеком общаться, просто поворачиваюсь и ухожу. Чтоб не нарушать. Нарушая родство с людьми, ты нарушишь родство с небом.

Вся судьба и творчество Ю. Казарина осуществляются в том российском пространстве, что традиционно связывалось с такими понятиями, как «кузница страны», «рабочий Урал», место сосредоточения рабочего класса и заводов-гигантов. «Урал – опорный край державы» – эмблематическая теза, активно функционировавшая при определении места и роли Уральского региона в социоэкономической жизни Советского Союза. Характерно, что она не была разрушена в постсоветский период и ныне активно «работает» в политическом позиционировании Урала и укрепляется идеей «Екатеринбург – третья столица».

Исходя из того, что «ментальное образование, лежащее в основе стереотипа – минимум “отвердевших” смыслов с жестко закрепленными связями между ними, и эти смыслы обладают социально значимыми эмоционально оценочными коннотациями»¹, можно развернуть эту формулу следующим набором константных черт: надежность, устойчивость, определенность, срединность, мощь, сила.

Казарин путем введения новой лексемы (его вариант: Урал – «опорный нищий край державы») не только ломает стереотип, укоренившийся в определении и самоопределении целого региона, но делает это весьма жестко и провокативно, что почти не свойственно его поэзии, но весьма характерно для его прозы. В возможности саркастически-горького снижения общепринятого сошлось для него многое. Будучи поэтом, чуждым социальности, Казарин асоциален по

¹ Соболева Е. Г. Формирование мифа «Екатеринбург – третья столица» в текстах СМИ // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 2. Екатеринбург, 2006. С. 96.

пастернаковскому типу, который предполагает уверенность в том, что не знает, «какое, милые, у нас тысячелетье на дворе», и вместе с тем понимание, что «каждый день наполнен смертью. / Окно открыть, что жилы растворить».

Дебютная его книга «Погода» вышла в 1991 году, когда поэт был близок уже к «пушкинскому возрасту», что свидетельствует о том, что он не шел путем неизбежных в «брежневские» годы идеологических уступок и политико-ритуальных компромиссов. Ю. Казарин изначально очень выверенно относился к своему таланту, зная, что поэтика мстит политике. И ближе к своему пятидесятилетию имел право сказать: «Теперь, больной, нехитрый и до смерти усталый, – скажу, что я не изменял своему голосу: я писал свои, только “сложные”, плотные стихи. Такие дела». А в результате поэт оказался в ряду «задержанного поколения», которое рассматривало поэзию как сугубо частное, приватное дело, не имеющее отношение ни к какому роду сервизма и профессиональной службе. Политический, идеологический, социальный комплекс не связывается у него с поэтическим трудом.

Для Юрия Казарина тех лет ориентир и пример – творческое поведение Арсения Тарковского, опубликовавшего свою первую книгу в 42 года. Антиподом такого поведения становится для автора «Пловца» Александр Твардовский, воспринятый им в рамках стереотипной официальной версии классика советской поэзии. В книге – имитации жанра «записных книжек», сделанных по модели довластовских, которые в силу своего маргинального статуса предполагают «прямоговорение» разного уровня и формы, Ю. Казарин неоднократно пишет об авторе поэмы «За далью – даль», из которой и вышла строка «Урал – опорный край державы». Пишет, забывая (не зная?), что именно об этой поэме сам Твардовский уже после написания глав «Друг детства», «Так это было», «Литературный разговор» сказал: «Нести тяжело, а бросить жалко» и считал неудачей. Казарин пишет о Твардовском резко, противопоставляя свою судьбу судьбе «успешного» (с его точки зрения) советского поэта: «... “профессионалу-писателю” так или иначе, рано или поздно приходилось продавать кого-то или что-то или продаваться. Мне повезло. Мандельштаму – тоже. А вот Твардовскому – нет: подмахивал и продавал. И за отцом не пошел – “Страну Муравию” писал. Молодец! Сужу покойника? Но книги его всё еще издаются. И читаются. Старыми пердунами советскими. “Я знаю, никакой моей вины... И всё же, всё же, всё же...” (Но [?] всё же...). Твардовский – трагический (чуть было не сказал голос [Блок – “трагичес-

кий тенор эпохи”] – голоса у него не было); Твардовский-трагический (как Твардовский-Таврический – граф). Он и был графом при царьках. Спасал. Казнил. Не пушал. Мир праху его»; «Внутренний редактор – явление злокачественное. Внутренний редактор – явление новомировское, твардовское». Эти инвективы – пример того, как иная поэтическая стратегия «застит» глаза, заставляя исказить труды и дни другого поэта, который вошел и остался в русской поэзии, как автор феноменального «Василия Тёркина», пронзительной поэмы «Дом у дороги», страниц горькой и мудрой поздней лирики, показал пример высшего служения литературе на посту главного редактора «Нового мира». Здесь надо защищать не Твардовского (думаю, для тех, кто знает и любит русскую литературу, он в защите менее всего нуждается), а Казарина, который нынче, кажется, уже не всегда соглашается с теми оценками, что некогда «в запале» раздавал.

Итак, первые оппозиции, возникающие при сломе стереотипа: оппозиция поэта, всю жизнь прожившего на Урале, к официальному статусу этого региона, данному ему извне, вторые – вскрывающиеся при обнаружении казаринского отношения к автору поэтической формулы-определения.

В прозе Ю. Казарина, а также в стихах, маркированных существованием редкого для него «внешнего авторизованного сценария» (определение Казарина-филолога), оппозиционный принцип построения, осмысления и оценки здешнего пространства абсолютно очевиден.

Первая оппозиция: мировое сообщество – Россия.

«В Индии погода – индийская,

В Монголии – монгольская,

В Германии – германская,

А в России – собачья».

Вторая оппозиция: Европа – Азия.

«По TV интервью с бабкой, живущей в д. Закопаевка близ границы Европы и Азии. Корреспондент:

– Ну, а живете вы где – в Азии или в Европе?

– В Явропии, батюшка, Явропейские мы».

Или – о том же – еще жестче: «На границе Европы и Азии под Екатеринбургом. Стоя в Европе, помочиться на Азию. И – наоборот».

Третья оппозиция: столица – провинция.

В русле традиции, сложившейся в советскую эпоху, «столичность» синонимична Москве как городу, «пожирающему», «исполь-

зующему» провинцию, то есть Россию: «Столичный комплекс гео-полноценности выражается в отсутствии пространства вообще. Как такового. Компьютерные плоские поля имитируют сферичность сознания и замещают в москвиче Сибирь»; «Признание существования провинции – это столичный шовинизм, георасизм: значит, господа, есть люди второго, третьего (и – дальше от Парижа, Лондона, Москвы, Улан-Батора, Закапаевбурга) сорта».

В системе этой оппозиции провинция оценивается как целенаправленно унижаемая, но единственно состоятельная часть российского пространства: «Российская провинция – вне политики и экономики, если ей больно – то от плохой погоды. Более больно от погоды, чем от Брежнева, Ельцина или Еще Кого». Автор «Пловца» чувствует свою периферийность и отстаивает духовную периферию как знак внутренней освобожденности от центростремительной массовой одноликости, как литературной, так и ментальной: «Толстой (да и Гоголь с Пушкиным) – провинциал»; «“Поэтическая” провинция – наивна, но и бесстрашна. Независимая и глупая».

Четвертая и основная оппозиция, вбирающая в себя три предыдущие: материальная география – «атлас души»: «...душа шире географии. Атлас души? Видимо, поэзия и есть такая география». В орбиту традиционного противопоставления материального и духовно-душевного пространств вовлечена проблема, неизменно главенствующая в размышлениях Казарина-филолога: особость отношения в России к Слову: «В России всегда было важно, что стихотворец сказал или как он сказал. В Европе же – зачем сказал. Отсутствие «зачем» и отличает искусство от онанизма и сближает искусство с хлебопашеством: мужику в голову не приходит: зачем это я хлеб рощу?» Москва, следующая прагматическому по сути принципу «зачем?», здесь из духовно-словесной сферы («Литературная география России – два три города или – четыре, если Воронеж переименуют в Мандельштамов»; «Поэтическая история человечества, Европы, России, Сибири, погоды, тоски») исключается. Урал и один из культурных его героев рубежа XX–XXI веков порой не без сниженного сарказма: «Гонец из Ревды. Тьфу, из Пизы», легкой самоиронии: «Я стихотворец северо-восточный», язвительной самоиронии: «Стал лауреатом премии П. П. Бажова. Огневик-поскаковик» включаются.

И всё же специфичностью геобиографического (но сразу скажем: не геопозитического) мышления Казарина является то, что часто оба звена оппозиций несут явно негативную авторскую интенцию. Так, Россия и ее народ для Казарина «страна добрых, симпатичных и та-

лантливых идиотов». Урал – край, в котором трудно жить, «жить на границе Европы и Азии: плечи оттягивает чудовищных размеров котомка – мешок – рюкзак Сибири и Д. Востока, – когда стоишь лицом к западу, в лицо тебе, захлебываясь, “чернилами плюясь направо”, что-то эдакое тараторит Европа». Россия для Казарина «страна не первого, не второго и не третьего мира; Россия – страна четвертого измерения», ее историческое время всегда негативно маркировано. «История России после 1917 г. – в основном история Москвы и москвичей (так в литературе). Это постоянная жажда свободы. Т. е. – еды». Свердловск – «город портовый: в нем море водки и море баб», Уралмаш, улица Сталина, пространство, в котором определился «внешний сценарий жизни автора» обрисованы крайне негативно.

Фрагменты, связанные со Свердловском советской эпохи и Екатеринбургом постсоветским, могут быть и чаще всего бывают чрезвычайно физиологичны, насыщены низовой лексикой, призванной акцентировать абсолютность и достоверность этих «кромешных миров»: «В Екатеринбурге отключили на месяц (!) горячую воду: в трамваях ездить страшно от непереносимой барачной вони»; «российские пространства перенабиты рванью и тоской, от которых выть и пить, плакать и бить, бить всё, что под рукой, хочется»; «Уралмаш – самый пьяный район Екатеринбурга, а может быть, и всей России: в выходные дни там даже собаки, нажравшись похмельной блевотины, бродят вдоль дорог, пошатываясь и останавливаясь у пивных ларьков в надежде на лужицу пролитого мужиками пива».

Низовому пространству должна соответствовать низовая культура, но ее нет на страницах «Записок», есть мысль о принципиальной невозможности существования культуры и ее носителей в таком городе: «Еду по Эльмашу на трамвае. Вдоль линии – рекламные щиты, афишные панно. На одном из них крупно: “ТУРБИНЫ”. Ну, думаю, ладно – новая постановка “Дней Турбиных”. На хрена вот только название переделали. И вдруг дочитываю еще два слова, бледнее и с первого взгляда незаметнее: “стальные, чугунные”. Это в пивной называется “щелкать е...”. Что я и сделал. Настоящие Турбины были живые и красивые. А потом стали – убитые». Неустанная фиксация грязи физической и грязи духовной объясняет отношение граждан к своей стране: «Россию “россияне” зовут обыкновенно “эта страна”. Например: “В этой стране жить невозможно”. Зато умирается хорошо». Даже безусловная в своей ценности природа, одна из высших ценностей для Казарина-поэта, вдруг оборачивается в городе даже не изнаночной стороной, но глумливой подменой: «Городская весна.

Оттепель. Первые пяди показавшейся из-под снега земли оказались собачьим дерьмом». Не удивительно, что «новое поколение россиян» теряет в этой стране, в этом регионе, в этом городе свой человеческий статус: «У нынешних 15–20-летних нет глаз, вернее – отсутствует взгляд – от наркотиков, ярких тряпок и, естественно, от долгой компьютерной суходрочки. Кроме того, почему-то они все мелкоголовые, прямо микроцефалы какие-то. У моего кота башка куда крупнее, нежели у этих шнурков. Таким на стихи – насрать. Белоглазое племя Урала».

В работе о «Записных книжках» А. П. Чехова З. Паперный в одной из глав вскрывает сам механизм перехода «заметок на полях жизни» в художественный текст писателя, показывая множественность связей фрагментов «записей для себя» с «писанием для всех». «Пловец» Ю. Казарина, видимо, изначально создавался и как «записи для себя» и как «книга человека», которая может быть интересна другому/другим. И здесь, на наш взгляд, возникает очень симптоматичная ситуация, могущая что-то прояснить в характере творческого сознания и мышления Ю. Казарина. В «Пловце» образы России, Урала и в особенности Екатеринбурга маркированы или сниженно-гротесковой, или горько-ироничной, если не сказать гневной, злой, усталой, безысходной интонацией. «Образ» Урала трактуется как край «опорный», то есть типичный, насильственно сделанный нищим материально и в какой-то степени изуродованный духовно, как и вся Россия. Но «уральский текст» в поэзии Ю. Казарина введен совершенно в иной дискурс: это часть его геопэтики, одна из черт его ландшафта («атласа») души, со всеми присущими казаринскому поэтическому письму чертами. О такой результативности отрицания «материальной географии» очень точно писал В. Н. Топоров: «...где о-пасность, там и с-пасение. Отталкивание от Петербурга, столь сильная энергия отрицательного восприятия, что она помимо собственной воли связывает субъект с “отрицательным” объектом, чреватые, конечно, большими результатами, нежели “ровно-незаинтересованное” (негорячее и нехолодное) отношение или игнорирование города, то есть “недопущение” города до себя и себя до города»¹.

Ю. Казарина не интересует мифология Урала, но Урал, Свердловск / Екатеринбург – то пространство, в контексте которого формировалось его поэтическое сознание, поэтому, ненавидя нищету (материальную и духовную) провинциальной жизни, в прозе он будет

¹ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 14.

порой защищать «свое место». А в поэзию Урал войдет «погодой и природой». Своим поэтическим словом поэт жаждет облагородить и духовно структурировать свой локус, то место, «Где Россия, схлестнувшись с Сибирью, / держит душу мою в кулаке».

Настойчиво, до болезненности констатируя убогость пространства, в рамках которого проходит его жизнь («На Эльмаше. На Химмаше. На Кошмармаше. Тьфу-ты, на Уралмаше»), в монографии-антологии, собравшей под одной обложкой стихотворения русской лирики особой духовной высоты, Ю. Казарин пишет: «Социальные условия, в которых приходится функционировать поэтической личности в России, – идеальны: сила сопротивления общества, политические, экономические, этнические, социальные и проч. потрясения, происходящие в огромной стране, только укрепляют и интенсифицируют мощь движения поэтической личности против надвигающегося и уходящего времени»¹.

«Снежный стихотворец» «вполне доверяет» языку, что несет его «вперед и вверх», несмотря на «такую плохую погоду, которая стоит в России вот уже 100 лет». Он пишет свой поэтический текст по «евразийскому эстетическому сценарию», в котором ключевыми являются концепты простора, зимы, снега, воли, творчества и любви. Поэтическому мышлению Ю. Казарина менее всего свойственна однолинейная оппозиционность. Возвращение «разрушенной» эмблемы в стихотворную стихию дает ей и подлинный смысл, являющий характерную для русской поэзии особую семантическую наполненность слова «нищий» («О, нищая моя страна! / Что ты для сердца значишь?»; «Россия, нищая Россия...»):

Вращается гранёный небосвод...
И я скольжу по кромке небосвода,
и трогают больничный огород
то женщина, то смерть, то непогода.

Три осени – как триста тридцать лет,
как тридцать три – до чёрной переправы,
где навзничь падает в рассвет
опорный, нищий край державы.

¹ Казарин Ю. В. Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX вв. Екатеринбург, 2004. С. 30.

От боли и любви рванусь – и обомру;
с востока посмотрю на родину большую,
пока во все глаза сижусь лицом к костру
и знаю мир, как женщину чужую.

Ю. К.: *Бабка по маме у меня – крестьянка, дед по матери – дворянских корней, у него была двойная фамилия – Черепов-Полетика. Дед по отцу – казак, я недавно узнал, это точно казаки. «Казары» – это значит «казаки», оказывается, не «хазары», не «казарка», а именно «казаки». И бабушка по отцу – полячка, бедная дворянка. После известного польского восстания в XIX веке их выслали сюда. Казаков посадили на станы на реке Чусовой в середине XVII века. С тех пор мои Казарины здесь и живут.*

Детство – самый важный период, который у меня на самом-то деле и не кончался. Если взяться разделить мою жизнь на этапы, то делиться она будет на три части: детство, потом какая-то часть жизни, которую я до сих пор понять не могу, хочу написать какую-то книжку о себе, чтобы осознать этот период, – и сейчас – некая зрелость, молодая старость. Хорошо знаю свое детство, знаю свою молодую старость, или старую молодость. А промежуток не могу осознать, он у меня пуст. Начиная от двадцати семи лет, когда я уехал в Индию, до сорока.

Сейчас ловлю себя на том, что сознательно детство свое восстанавливаю: живу в деревне, в Каменке, там есть речка и озеро, колю дрова, как мы это с дедушкой делали, ношу воду, сам себе чищу выращенную здесь же картошку и так далее. Быт уже устроил. Ко мне стало возвращаться зрение.

Т. С.: *Значит, корни твои – деревенские. А многие удивляются, мол, городской, с Уралмаша, а пишет такие стихи, где всё – погода.*

Ю. К.: *Я абсолютно деревенский мужик. Во всех смыслах. И сейчас живу в Каменке, это семь километров от Слободы и Коуровки, моего родного гнезда, отцовского. Так сложилось, я не специально это устроил. У меня много друзей, у них – дачи, Ялунино, пожалуй-ста, твое, но меня тянуло всегда к Бабенко, потом я понял – вовсе не потому, что мы так любим друг друга, а потому что вот же, Коуровка, Слобода – это же моя родина.*

Детство провел у дедушки, потому что мать с отцом очень плохо жили – ежедневные скандалы, драки, разборки: ты меня не любишь, ты мне изменяешь, ты пьешь... И в любую минуту свобод-

ную я уезжал в Шабры. Все каникулы и выходные дни проводил там, летние три месяца – все там. Домой возвращался со слезами, даже в десятом классе. Мне было уже шестнадцать лет, и я сентябрь весь проплакал. Просто плакал, буквально, ну, никто не видел, естественно. Потому что я не мог жить здесь, в этом городе.

Мне вообще кажется, что детство – такая ангельская пора, ты ангел, ты близок к земле и одновременно всем своим внутренним существом ты находишься в небе. Ты видишь всё, что на земле происходит, – каждую маленькую ползающую букашку, замечаешь, кто там летает, в небе, и не только тех, кого видно. Ты просто видишь всё. Слышишь, как шуршат снегопад, снежинки... Это всё в детстве происходит. Ты языком приклеиваешься на морозе к железу, обязательно делаешь это, ты должен хотя бы раз сделать это в своей жизни. Ты с дедушкой едешь за сеном зимой, ешь мороженую колбасу, бросаешь татарских щук (мы ловили таких на Иткуле зимой) – бросаешь их, как бревнышки, на сено, мороженных, бабка потом из них пироги делает. Ты летом с дедушкой ходишь на покос, пасешь коров. Я очень любил пасти коров – это мое любимое занятие было, все ненавидели, а я любил! Это потрясающее занятие, ты можешь во время выпаса думать о чем угодно, ты смотришь на что хочешь, потому что коровы, они никуда не убегут – они рядом с тобой, смотрят – ты здесь, им спокойно, они не уходят ... только или дура какая-нибудь, или если теленок есть, уходит. Таким мы с дедушкой специально обматывали красной тряпкой рога, чтобы ее видно было – тут или не тут, и всё.

Детство – это какая-то особая духовность. Духовность не религиозная, а духовность вот такого плана: всё что ни происходит – целесообразно, понимается тобой как целесообразное. Сейчас думаю: да на хрена мне всё это нужно?! Зачем мне нужны лекции, которые я читаю уже двадцать лет подряд? Ведь у нас учебные планы так иногда составлены, что мне шаг вправо, шаг влево... Я же читаю в том числе и точные дисциплины, слава Богу, сейчас профессор, и мне можно читать то, что хочу: текстоведение, текстотворчество, есть курс, который называется «Мастерская текста», анализ поэтического текста. Но раньше-то ведь это не так было.

Там всё целесообразно, всё, что ни происходит. Кто-то ломает ногу – тоже нужно. Как и когда кто-то рождается, умирает. Похороны – нормальное явление в деревне. Не как в городе, когда покойник вызывает чуть ли не омерзение, отвращение. В деревне

такого нет. В деревне подходят, обнимают его, покойника. Совсем другое отношение к смерти. Но самое главное, ты там близок не только к человеку как человек, но и к животным, то есть тебя любят, уважают бараны, теленок, лошадь (дед лошадей держал), коровы, куры. Они, тебя завидев, думают: о, Юрик идет. У нас был мерин Ёжик, огромный, гнедой, что твой жеребец. Когда идешь мимо, он ни за что не пропустит – возьмет за шкуру зубами, за пальто или за ватник и поднимет от земли, а ты болтаешь руками и ногами. Он тебя опускает и смотрит лиловым таким глазом, а ты уже бежишь домой, сахар ворует там. А сахар был комковой, наломаешь помельче, чтобы лошадь небо не поранила, и кормишь. Если Ёжика угостишь, только тогда он тебя пропускает.

Ты близок к животным, ты близок к растениям, потому что нет ничего прекрасней и кайфовой двух вещей: первое: поддержать ребенка на руках; и второе: поддержать в руках овощи, фрукты – любые плоды, только что снятые с дерева. Горсть ягод, огурец теплый, из парника; помидор, только что сорванный тобой, тоже теплый, нагретый солнцем. Этого ощущения в городе вообще нет. Я считаю, что городская цивилизация, она не имеет никакого будущего, в принципе. В духовном отношении. В широком смысле. Кроме этого, такая духовность рождает в тебе особый пантеизм, религиозное отношение ко всему живому, ты начинаешь уважать всё живое. Я никогда просто так не растопчу паука, в Каменке у меня в доме живут три паука, я их не трогаю. Пауки вообще должны жить в доме. Дом без паука – не дом.

Т. С.: У тебя тараканчики были в армии?

Ю. К.: Да, у меня Стасик был. Это флотские дела, там если у тебя Стасика нет – ты не дед. У меня история даже такая была, когда убили Стасика, гады (смеется). Просто настолько там с ума сходишь, тебе надо, чтобы хоть какое-то живое существо тебя любило. Кошку не заведешь, собаку – тоже, потому что это казарма, это кубрик. А таракашка живет в пачке из-под сигарет или в спичечном коробке, и ты его кормишь колбаской, хлебом, пить дашь. Если он накакает много, коробок меняют. Понимаешь? Класс! Ну, что-то вроде «тамагочи», только живой.

А в детстве начинаешь понимать, что ты вообще-то никто, – это очень важное знание, – потому что ты – часть всего. Потом уже, когда взрослеешь, становишься отроком, юношей, преодолеваешь в себе это сознание, начинается половое созревание, начинаешь выделяться сначала из природы, потом из толпы людей, ста-

новишься просто самцовою особью и начинаешь жить уже просто как самец и как особь социальная, особь интеллектуальная и так далее. А в детстве ты никто, потому что часть всего. И особенно на рыбалке, особенно на покосе, особенно, когда болеешь. Бабка тебя лечит не таблетками, как сейчас, а она малину заварит, морс сделает клюквенный или брусничный – я очень любил, специально состряпает пироги с сухой черемухой. Жар, температуру сбивали медом, молоком горячим с медом, малиной и прочее, прочее, прочее. Детство – вообще самый важный период. Если человек продлевает детство на всю свою жизнь, это счастливый человек.

Т. С.: Ты Уралмаш не любишь?

Ю. К.: Вообще терпеть не могу и до сих пор там бывать не люблю. Это и в прямом и в переносном смысле территория грязи. Уралмаш формировался как некая территория, населенная людьми – зеками, ссыльными и подобными им. Понятно, кто там живет. В основной массе это потомки уголовников. В прямом смысле. Уголовников «социально близких». И как мой дядя туда попал? Он же тоже был в свое время осужден, старший брат моего отца, дядя Сережа. Не знаю, миф это или нет, правильно осудили, но и не правильно. В сорок первом или в сорок втором году, когда война началась, умирает его мать, моя бабушка, Агриппина. А отец еще раньше погиб в тридцать седьмом или в тридцать восьмом году, но не в лагере, а дома, он был председателем сельсовета, известный человек, красавец, бабник, там тоже какая-то страшная смерть была. Ну, и представляешь, остаются два пацана, моему отцу тогда было одиннадцать лет, а дяде Сереже – лет шестнадцать-семнадцать. Что они делают? Берут саночки, идут на станцию Коуровка, вскрывают вагон, отпиливают двуручной пилой брус сливочного масла, грузят на саночки и везут домой. Их находят по следу от полозьев. Одиннадцатилетнего отца отправляют на лесоповал сучкорубом, а дядю Сережу – на зону, ему дают срок конкретный, он сидит. Потом уже оттуда его как социально близкого уголовника отправляют в Уральский добровольческий танковый корпус, который частично был сформирован из таких людей, и он становится героем войны. А мужик он классный. Если сравнивать моего папу и дядю Сережу, то мой отец в этом сравнении просто полный засранец. Затем дядя Сережа попадает на Уралмаш. В Коуровку он, естественно, не возвращается, работает сварщиком и так далее. Вот странно, да? Полено к полону, береза к березе, осина к осине и так далее, потрясающие вещи. Весь Уралмаш такой, поэтому я его

не очень люблю. С другой стороны, понимаю, что нельзя его вот так вот не любить. Но не могу ничего с собой поделаться. Как только въезжаю туда, из метро выхожу или еду верхом на машине, слышу запах сивухи. Все пахнут сивухой – все пьяные: собаки, кошки, дети, люди, даже воробьев тошнит. Ну, это связано с отцом. Детство мое было еще то, очень боевое. Отец пил страшно просто, может быть, с этим связано такое мое отношение. Может, это просто истерика такая затянувшаяся, которая не может пройти. Хотя меня тянет туда, просто посмотреть на дом мамы.

Т. С.: Об Уралмаше ты пишешь в «Пловце», а в стихах не пишешь?

Ю. К.: Прямо, нет, не называю. Но одно недавнее стихотворение всё-таки есть. Но это тоже, видимо, старость подходит, и ты вспоминаешь всё...

Сердце болит во сне.
Значит приснится мне
детство: июнь, трамвай,
слышимый, словно край
моря, а здесь Урал
ночью куста боится;
дальше – зима, провал,
улица Орджоникидзе –
Сталина бывшая,
то есть б/у, а я –
пасынок алфавита,
губы сплошные – гусь.

Сердце моё разбито –
как я теперь проснусь...

Уралмаш – это казенное детство. Мое детство видится мне таким образом: есть природное детство – бабушка с дедушкой, деревня. Причем это еще та деревня – рабочий поселок Шабры, но жили-то всё равно в лесу, в лесу – рядом с тобой затопленный карьер, озеро, собственно говоря.

Т. С.: Я помню, ты рассказывал, что бабушка тебе говорила: утонешь – домой не приходи.

Ю. К.: И крестилась, потому что произносила это страшное слово «утонешь», и следом бежала и стояла, наблюдала.

Детство – не возраст вообще, честно говоря. Это некое состояние, но какое состояние, этого не мог определить никто. Даже

Толстой не мог определить, хотя я перед ним преклоняюсь. Это какое-то вообще множественное состояние. И вот два детства: одно натуральное, другое казенное – школа. Я школу ненавидел, ненавижу и буду ненавидеть всегда в том виде, в каком она существует, где преподают одни несчастные, бедные, зачастую неумные женщины. Это спасибо Иосифу Виссарионовичу Сталину, который превратил нашу школу просто в женские какие-то такие непонятные зоны, где страдают и учителя – женщины, и ученики.

Я ненавидел не только это, но и остальное – пионерскую организацию, комсомольскую организацию, всяческие собрания. До сих пор ненавижу и не приемлю. Когда проводят собрание коллектива, даже факультета, всё равно это всё пахнет каким-то таким непонятным «толпизмом», от слова «толпа». Я толпу никогда не любил. Детство чем хорошо еще – это чистая такая психология, психиатрия. В детстве все дети одиноки. Потому что младше их никого нет, а старше их – все остальные. И старшие их, конечно, никуда не берут, не обращают внимания, не замечают и так далее. Хотя одиночество как раз и воспитывает в человеке душу, обозначает, по крайней мере, наличие души, а потом его начинает воспитывать как-то. Ты привыкаешь к таким условиям, и, по-моему, это самое важное, когда понимаешь, что никому не нужен, но ты есть часть всего целого, всего чего-то невообразимо огромного и так далее. Ведь смерть в детстве не вызывает ни ужаса, ни отвращения, это просто какой-то экстраординарный факт, часть жизни, но жизни другой. И бабушки разговоры, ее интересные народные переложения библейских притч, евангельских историй. Она же неграмотная была, писать не умела, читать не умела. Она выучила подпись свою, и только умела расписываться. Показывала мне газету «Уральский рабочий» – заставляли деда выписывать (он на комбинате работал кузнецом) – ну, вот я заголовок еще вижу «Уральский рабочий», а тут мелко, я ничего не вижу дальше – она так всегда говорила. Это потрясающе.

Они же из Хохляндии, из Украины, как сейчас говорить, из Харьковской губернии. Украинцы – люди-то такие, очень иронические. Гоголь – он же хохол, просто замечательный такой этнокультурный экспонат, там же смех на смехе, даже когда трагедия, а всё равно смешно. Бабушка у меня могла говорить очень смешные вещи с очень серьезным лицом. Бабушка была к тому же очень набожным человеком, но, кроме того, обладала таким знанием, назовем его «русское чернокнижие», по Ивану Сахарову. Знала массу заговоров. Когда я руку себе распахал косой, сейчас

только маленький шрамчик остался, она мне просто заговором спасла руку. Просто помочился на это место, опять заговор, чего-то накрошила туда, подорожник приложила, через три дня ничего не было, даже коросты.

Т. С.: Дед и бабушка, они тебя любили?

Ю. К.: Страшно любили и, как я сейчас понимаю, жалели. Любили, потому что первенец – внук. Любили, потому что большой, сильный и сообразительный. У меня руки хорошие были в то время. Научился косить с первого раза, кататься на велосипеде начал тоже с первого раза. То есть я был очень понятливым в этом отношении. Когда позже легкой атлетикой занимался, то занимался самыми техноемкими видами спорта – метание копья, метание диска. Чтобы метнуть диск, это нужно, по крайней мере, года три работать над техникой – заучить сложное комплексное движение и эффективно использовать его.

Они меня любили, но и жалели. По бабушкиным крестьянским понятиям, я был инвалид, потому что заикался. Водили к бабушкам, лечили, но ничего не могли сделать, потому что отец добавлял всё время адреналин – своими скандалами и так далее.

Т. С.: Ты с ним примирился потом?

Ю. К.: Да, но это произошло, к сожалению, уже поздно, когда он был болен. Я уже с ним восстановил отношения, вернее, познакомился, потому что он меня не знал с четырнадцати лет, в девяносто пятом. Это был последний год моих безудержных, неистовых запоев, это время было абсолютно жуткое. Мы не виделись, считай, огромное количество лет – почти тридцать. Пришел с ним просто заново знакомиться, он-то не изменился, он только постарел, а я из отрока превратился в мужика.

Т. С.: Он тебя мог не узнать?

Ю. К.: Ну, почему. Казаринские черты. Я сейчас еду в автобусе из Каменки и могу четко определить: это Заборские, по бабушке Агриппине, это Казарины, по деду Василию Никаноровичу. Видны эти черты: скулы, узкие глаза, плечи, маленькие руки – всё видно с ходу. А вот отец мой как мужчина очень красивый был. Светлые голубые глаза, черноволосый, очень хорошо говорил. Отец был блестящим рассказчиком, он мог рассказать любую историю так, что – обалдеть. Мать была очень музыкальная – всегда пластинки, всегда пела. А бабушка была неистощимым, неисчерпаемым источником сказок, рассказов, баек, анекдотов, евангельских, библейских историй, «Авраам родил Исаака» – всё это она знала.

Т. С.: Хорошо, что это мы застали...

Ю. К.: Да! Так ведь это еще и природное у них было, не как сейчас – неофиты, у нас на кафедре есть, иногда до тошноты неприятно: нельзя то есть, нельзя это есть – я из другой культуры, ребята! Вы из этой.

Детство – оно еще и такой «накопительный» период. Ты накапливаешь впечатления. Картина-то мира у меня шабровская. Не городская. И мужики, женщины, которые у меня в рассказах действуют, живут в Шабрах, а не в городе, на Уралмаше. И когда пишу о березе, дожде, снеге, то у меня картина сейчас каменская, потому что я уже там: всё, я там пять лет, и еще генетическая память работает, меня же мальцом туда возили. Чусовую помню, помню эти мостики висячие веревочные и так далее. Всё восстановилось, и сейчас я счастливый человек, сейчас как раз можно умирать.

К смерти отношусь абсолютно нормально, то есть не мужественно, потому что мужественно нельзя к смерти относиться. Ее нужно бояться, ужасаться ею, но к ней нужно относиться нормально. Так же, как, например, относишься к жизни. Куда больше сейчас боюсь любви. Это особый разговор, потому что для меня любовь – это кошмар, это мучение, это страдание, это ужас, это хуже смерти – ничего не могу делать – ни есть, ни спать, ни писать, ничего вообще не могу. Для меня это жуткая болезнь, не знаю, как у других.

Т. С.: А дружбы не боишься?

Ю. К.: Саша Сидельников друг был. Просто друг. От друга я ничего никогда и не ждал. Потом просто в нужный момент он проявился в моей жизни два раза – именно тогда, когда нужно было проявиться и сделать мужское какое-то усилие и спасти человека. Первое – он издал на свои деньги «После потопа», стоило это миллион семьдесят или восемьдесят тысяч – огромные по тем временам деньги, это можно было нам с тобой и еще двоим работать за них целый год. А второй раз он просто спас меня от смерти. У меня был страшный запой в 1995 году, когда я вообще чуть не погиб. Саша такой человек, он мог исчезнуть на год, на два, просто позванивать иногда, и всё, а потом, когда мне уже – край, бум, появлялся. Да он вообще человек удивительно чуткий. Нас было трое – Лариса, я, Миша уже родился. Это были страшные какие-то годы, когда даже копейки не было, ничего вообще не было. В магазинах – ничего, денег нет, курить нечего, выпить нечего – сидели чуть ли не на одной картошке. И вот он звонит: я приду сегодня в шесть. Заходит с каким-то портфельчиком, открывает его: о, это водочка, а это другая

водочка, эта финская, а эта шведская. А это нам на закусочку – достает батон колбасы, который надо есть неделю, а не вот сейчас только под выпивку. Ну, и так далее, вот такой человек.

Т. С.: Он в это время и ко мне заходил, редко, но заходил для того, чтобы как-то помочь.

Ю. К.: И ко мне редко, но всегда в такие моменты, когда я думал, что надо бы уже что-нибудь украсть или убить кого-то, что ли. Шура был чуток еще и в те моменты, когда мне было душевно плохо. Сидим, пьем чай на кухне, потом он говорит Ларисе: я заберу его на полночи или на ночь. Мы с ним уходим, далеко не идем, заходим в бар и просто до утра сидим, выпиваем, разговариваем. И я как-то так приходил в себя. Он меня привожал домой, брал машину, уезжал. У него же деньги были, он тогда процветал.

Шура мне помог каким-то образом не отворачиваться от Есенина, от Клюева. Увлечение Мандельштамом отсекает всех, ты становишься мандельштамистом и всё, но Шура мог прочитать стихотворение Есенина так, что ты действительно понимал: классные стихи. Такие люди нужны. Это не человек из народа, как мы обычно говорим, а человек, который любил Есенина, Рубцова, Сергея Клычкова, много стихотворений цитировал наизусть, и они все попали в мою антологию – только благодаря Шуру.

Филфак всегда собирал вокруг себя не только людей, стремящихся профессионально заниматься литературой и языком («Знать литературу – это значит уметь писать и говорить о ней» – профессор XIX века Грановский), но людей пишущих. Поэтому на филфаке всегда были специальные институты, позволяющие студенту показать, на что он способен творчески. Прежде всего, это факультетская и очень популярная в свое время газета «Словарь», редактором которой в пору своего студенчества был Казарин, печатавший стихи, прозу, критику, переводы и, естественно, статьи, связанные с повседневной жизнью факультета, традиционно носившие весьма острый характер, что было вполне в демократическом духе, всегда филфак УрГУ отличавшем.

Назову «Конкурс поэтов и критиков», который всегда проводился и проводится до сих пор на факультете в ежегодный «День филолога» (жюри определяет лучшего поэта и лучшего критика). В одном из таких конкурсов «поэтом» был Ю. Казарин, «критиком» – его близкий друг и сокурсник Шура (для своих – Шуня) Сидельников. Председателю жюри, блестящему знатоку русской поэзии, автору книг, посвященных творчеству В. Маяковского, профессору А. С. Субботину,

заведующему кафедрой, которая в те годы была кафедрой советской литературы, стихи Казарина не нравились. После панегирической рецензии Сидельникова Субботин пошел на сильный ход, попросив прочитать хотя бы одно стихотворение хвалимого поэта наизусть. А Шура мог читать Казарина «километрами», что и начал делать. Александр Сергеевич был явно доволен своим поражением, поскольку критик доказал свою правоту красиво и в духе «литературных боев» двадцатых годов («Литература 1920-х годов» – лекционный курс А. С. Субботина, который помнят многие поколения филологов УрГУ).

Был еще Поэтический театр, поднявшийся на взрыве шестидесятых (его я застала мало). Был Литературный клуб, в рамках которого велись споры о текущих публикациях и приглашались писатели (редко). Майя Петровна Никулина, мне кажется, пришла охотно: она сама заканчивала филфак. Читала стихи, отвечала на вопросы. Но вскоре отвечала на вопросы только Юры и только Юре. Это была первая встреча/знакомство, которое моментально создало поле невероятного, почти невыносимого напряжения. Я помню это ощущение, поскольку никогда больше не была в ситуации столкновения двух поэтов, которые узнали друг друга.

Ю. К.: Ты же была на похоронах у Шуни? Я чуть не умер тогда. Такая страшная, несправедливая вещь. По справедливости, должен был умереть я, потому что столько пил, столько сумасшествий совершал, испортил все отношения, которые у меня только были, всё вообще шло к чертовой матери. Бум – умирает Шура. Так не бывает.

Т. С.: Честно скажу, я никогда не думала, что ты переживешь Шуру.

Ю. К.: И он это понимал. Когда мы сидели «у Батона», пили чачу, тогда был сухой закон, он смотрел на меня, ну, до слез просто. Он понимал, что мне пить вообще нельзя, что я просто спиваюсь, гибну. Он всё понимал. И вот происходит такая несправедливая вещь. Страшная. И мы едем обратно с поминок из Михайловского, Игорь Иванов на каком-то там своем автомобиле, у него был, по-моему, «москвич», и он едет очень медленно, ну очень медленно. Я ему говорю: «Игорь, у меня такое ощущение, что ты такой вообще шумахер, мы никого не обогнали даже, Шура, он бы сразу завелся». «Ну как, – говорит, – не обогнали? Мы обогнали с тобой лошадь. Там была лошадь из какой-то деревни, и она снег везла – короб такой фанерный, а в нем снег». Вот такие вещи, они – как дружба с

Шурой. Ты едешь, обгоняешь кого-то и не замечаешь, а оказывается, мы лошадь обогнали. Так же и с Шурой – ты не замечаешь, что с Шурой произошло, одно, другое, третье. Мы же вообще многого не замечаем. Ну, у Довлатова это всё прекрасно описано: кто более сумасшедший, тот...

Т. С.: Ты выполняешь разные социальные роли. Скажем, было телевидение, сколько лет ты там проработал?

Ю. К.: Два года – как в армии. В прямом смысле, потому что через день на ремень – в четыре утра подъем. Это армия, железно. Идешь туда работать, не думая о деньгах, потому что приятно, что тебя пригласили. Я же новичок был, вообще ничего не знал, мне интересно было. А когда отработал уже год-полтора, дошел до такого момента, когда понял, что всё, это последний месяц, я больше не буду тут работать, потому что здесь – полная ерунда.

Т. С.: А какой-то опыт ты получил?

Ю. К.: Жизненный опыт-то, конечно, хороший. Начинаешь понимать, что телевидение, журналистика – это дело абсолютно наглое, тупое, бессовестное, несмотря на то, что там работают хорошие люди. И вот эти хорошие люди, попадая в сферу журналистики, превращаются в фуфло – в тупых, невежественных, грубых, нетонких, нечутких, бессовестных людей. Там есть свои правила, свои законы, абсолютно античеловечные, я бы даже сказал, они антиобщественны (смеется), серьезно. Деятельность современной журналистики – это антиобщественная деятельность, потому что, посмотри на подбор новостей – они показывают сплошные катастрофы, убийства, изнасилования... Нельзя же этого делать, если хочешь, чтобы общество было здоровым.

Когда понял, что бесполезно и даже, может быть, антигуманно – работать на телевидении, и когда Бори Рыжего заметка вышла, где он пишет, что один поэт занимается тем-то, другой тем-то, а потом обо мне – «трагический поэт вынужден работать в развлекательной программе», Олег Дозморов работает в глянцево-м журнале. И Борька, да? Пацан, в принципе, мальчишка, почти в два раза младше меня был, он мне глаза открыл, и я понял – всё, ушел. Ну, правда, там и подвернулось сразу – в «Урал» пошел работать. Предложила Ветрова стать заместителем Коляды с перспективой на то, что он, мол, через год-два уйдет, и, якобы, я должен был стать главным редактором.

Т. С.: Я читаю спецкурс «Феномен российского толстого журнала». На одном из занятий предлагаю вопрос: почему главным

редактором журнала «Урал» стал Николай Коляда, а не Юрий Казарин. Н. Коляда – драматург, режиссер, актер и т. д. Ю. Казарин – поэт, филолог, профессор и т. д. Отвечают приблизительно так: время выбрало Коляду, то есть игровую личность, делающую ставку на игровые технологии, «картинку». У Казарина был бы собственно толстый журнал, который нынешней Россией не востребован.

Ю. К.: Ну правильно, они молодцы. Это какой курс-то?

Т. С.: Магистранты.

Ю. К.: Но я-то этого не понимал. Я понимал журнал, как понимал его Пушкин, как понимал его Некрасов и – Твардовский. Для меня есть три хороших редактора – Твардовский, Некрасов и Пушкин. Я так бы и делал. А народу-то, вишь, что надо? Я бы сделал журнал традиционным, русским «толстяком». Ориентировался, конечно, только на «Новый мир» и именно Твардовского, не Симонова, не Залыгина, а только Твардовского, то есть только вещи, которые, действительно, «больные», талантливые и прочее. И обязательно – гражданственным. Потому что время-то какое? У нас нет вообще ни одного журнала, который бы нормально проводил какую-то гражданскую, общественную линию. «Знамя» превратился в такой журнал...

Т. С.: В междусобойчик...

Ю. К.: Ну, не хотел бы сказать, что в какой-то национальный журнал людей, которые живут то в Америке, то в России. «Новый мир» постоянно отвлекают эти поэты-литераторы, так скажем, или – литераторы-прозаики. Приходит к ним молодой автор талантливый и какой-то известный писатель, из советских еще времен, конечно, они последнего напечатают, то есть они очень зависимы от старой гвардии. У нас политика-то в журнале очень тяжелая сегодня, ее нет практически, потому что это ситуативное какое-то руководство журналом. Особенно меня удивляют, конечно, две вещи: это «Знамя», которое превращается постепенно во что-то непонятное, в таблоид, я бы сказал. Какие-то обзоры дают каких-то книг в две строчки. Зачем это нужно? А второе: меня потрясло падение «Нашего современника», падение именно в художественном отношении. Что с ним произошло? Ведь раньше там печатались вещи, которые можно было читать, сегодня там читать вообще ничего невозможно, кроме записок религиозников, я имею в виду священников, у них действительно интересные вещи есть. Литературы там нет.

Т. С.: Я думаю, что последний толстый журнал был тонкий «Огонек» В. Коротича: направление, борьба, своя позиция и свой читатель.

Ю. К.: Ну да, это вообще была эпоха такая. Коротич был личность большая, талантливая. Потом он исчез. Исчез Коротич, исчез журнал.

Т. С.: Почему ты согласился стать председателем Союза писателей?

Ю. К.: У меня вышла книга «Погода», потом – «После потоп». Мне стали звонить из Союза писателей: Никонов позвонил, покойник, царство небесное, Николай Григорьевич, где-то Блинов встретил... Меня приняли в Союз писателей еще в восемьдесят девятом году в Москве после Всесоюзного совещания...

Т. С.: Тарковский был еще.

Ю. К.: Да, и меня они все рекомендовали, и я попал в Союз. Документы там что-то где-то, и я не стал даже дергаться – и не надо. И вот в девяносто четвертом году меня выдернули сюда. И я, как идиот, пришел. Почему пришел? Потому что мне было плохо. Казарину внешнему было плохо. Чувствовал, что что-то я погибаю, что-то как-то в социальном отношении – всё, копец. Потому что, вспомни, высшая школа – номера писали на ладошках, когда стояли в очереди за зарплатой, и унижение репетиторства – это ужасная же вещь была. А у меня Мишка родился, кормить чем-то надо, Григория кормить чем-то надо, покойного уже, кота моего любимого. В этой ситуации нужна была страховка, она не внешняя даже, она такая, промежуточная – внешняя и внутренняя одновременно. Обоим Юрам понадобилось это. Зачем? Не знаю. Я пришел сюда, хоп – меня заново приняли, уже тогда в Союз писателей России, потом вспомнили, стаж восстановили. Я стал членом этого Союза. Почему? Потому что Майя Никулина, конечно, сказала: «Что я там, Юра, одна». Потому что раздвоился Союз, разделился – какая-то часть ушла туда, видимо, уважаемых ею тоже людей, не знаю. Владимир Блинов стал председателем, он спас меня буквально, в прямом смысле.

Однажды тут шло заседание. И правление выдвигало или не выдвигало какие-то книги на соискание каких-то премий. Премий немного, но они всегда есть, не знаю, что они дают, в общем-то ничего: деньги маленькие, почестей никаких. Тем не менее все местные, это провинция, да? Все борются за премию Губернатора Свердловской области, за премию Бажова, Кузнецова, де Геннина

и так далее. Меня это никогда не интересовало. Я сидел на этом заседании и наверх смотрел: тут из стены такие крюки – чтобы класть гардину. Смотрю на этот крюк и думаю: выдержит меня или нет. И так мне плохо. Вдруг Володя Блинов говорит: «Что мы здесь все разоряемся, орем, орем, кричим, ссоримся. Вот среди нас сидит гениальный поэт Юра Казарин, и он вот никуда не просится, ничего ему не надо». Все так на меня испуганно посмотрели и как-то осеклись. И я вдруг пошел домой, вместо того, чтобы пойти напиться, собрал книгу, пошел к Андрею Хорошилову, сказал: «Дай мне (сейчас не помню, но какую-то чудовищную сумму) денег». А дефолт. Он сказал: «Я дам эту сумму денег, частями в течение трех месяцев, устройт?» Я ответил: «Да». Отнес книгу в «Сократ» – это было единственное тогда издательство, более или менее неплохо издававшее книги, и издал «Поле зрения». Володя Блинов меня вытащил. Опять говорю о подвигах, о доблестях, о славе, но вот это нужно было, потому что уже думал: всё, хватит.

Когда я перестал пить, во-первых, у меня был страшный дискомфорт – везде все пьют: банкеты, дни рождения, там, вечера всякие – здесь пьют, там пьют, на кафедре – везде, а ты не пьешь. Чувствуешь себя не то что ущемленным, а дураком, социальным дураком. Потом привыкаешь к этому, и наступает страшный момент: не пьешь год, полтора, два и вдруг понимаешь, что у тебя меняется зрение, ты видишь то, что никто не видит, ты видишь такие вещи, которые не видит вообще никто, ты понимаешь всё, ты видишь насквозь любую проблему – с умом что-то происходит, он становится более широким, более глубоким и так далее. Почему это происходит, не знаю. Я где-то написал, в «Пловце», наверное, что пить и не пить – это состояния одинаково кайфовые.

Т. С.: То есть человек, который прошел и преодолел зависимость от чего угодно, он получает особый опыт?

Ю. К.: Душевный, психический. У меня поменялось зрение, стал видеть и всё понимать, понял, что я дерьмо – дерьмо как внешнее, так и внутреннее. Внутреннее, потому что пишу одно и то же, заиклился, не могу вырваться из круга каких-то мрачных своих идиотизмов и прочее, внешнее – тоже вытворяю что-то. Потом сорвался еще раз, последний раз, надеюсь. Но там у меня отец умер, дед. Тяжелая была неделя, все поумирали – в марте девяносто девятого года. Но опять друзья помогли – Касимов, Ройзман. Когда они меня положили в реанимацию, я скоро убежал оттуда, оборвал все эти капельницы и ушел домой. Женя Касимов кричит: «Ты че

делаешь? Лежи!» Я говорю: «Нет, если я лягу – умру». Я поэтому и выжил – это деду моему спасибо. Дед говорил, что лечит только работа – от всех дурей, от всех напастей, от всех уныний, тоски, печали. Он очень хорошо умел говорить, потому что всё-таки почти окончил гимназию. Это значит, образование хорошее, гимназия тогда – это наш университет рядом не валялся...

Т. С.: Откуда у тебя была эта пьянка, у твоего внешнего человека или внутреннего? Или это просто физиология?

Ю. К.: Нет, думаю, не физиология. Это комплекс какой-то. Когда что-то происходит, никогда нет одной причины – комплекс причин, их может быть двадцать и пятьдесят. Здесь я пошел не по правильной дороге, по той дороге, по которой пошел Борис Рьжский. Сейчас объясню. Все мы выпиваем, тем более, когда молодые, в то время – тем более: когда кухня Майи Никулиной, «нехорошая» квартира Жени Касимова и так далее, и у тебя мы сидели, выпивали сколько, у меня и – везде, это застойные времена, от этого никуда не деться. Ты выпиваешь, окружающим это, естественно, не нравится. Особенно это не нравится семье и начальству. И ты начинаешь искать оправданий каких-то. И тут, если внутри тебя есть этот человек, который думает стихи, то очень хорошее оправдание: меня не печатают, меня не издают, я никому не нужен, меня никто не любит, тра-ля-ля-ля-ля-ля, и ты оправдываешь свою пьянку и еще и усугубляешь всё таким тяжелым внутренним коллапсом, который ты себе, в общем-то, выдумал. Потому что сейчас-то понимаю: да никогда никто не был известным поэтом в этой стране, кроме трех человек, три человека только были известны: Есенин, Маяковский и Бродский, больше никто – ни Пушкин, ни Ахматова, ни Тютчев, ни Баратынский...

Т. С.: А Евтушенко?

Ю. К.: Никто из гениальных поэтов, только Есенин, Маяковский и Бродский. Вот Бродский попал в какую парадигму. Ты сможешь понять это только тогда, когда протрезвеешь, когда наступит какая-то гармония между этим внешним и внутренним твоим состоянием, которые я называю: «Казарин-1» и «Казарин-2» – так условно. Гармония не наступит – так и пропадешь, будешь бухать и так далее. Это как Женя Касимов мне звонит и говорит: «Я больше не могу так жить! Всё! У меня эти дети кругом, за них деньги, везде деньги, деньги, деньги, я пашу, не сплю, мне некогда писать... я в гробу всё это... я больше не могу, Юрка, так жить...» Говорю:

«Женя, стоп!» Он: «Чё?» «Стоп, мать твою за ногу!» «Чё такое?!» Я говорю: «Женя, не ропщи». «А чё случилось?» «Это и есть твоя жизнь. Ты по-другому жить не сможешь. Ты так живешь, это твоя жизнь, ты так решил – не Ройзман, не я, не Горбачев – никто, это ты так решил, чувак». И всё, он всё понял. И сейчас уже не стонет, у него глаза посветлели, он всё понял. Просто на пределе всегда живешь, напрягаешься и живешь, работаешь дальше – нормально...

Вот это раздвоение, это – нормально, да? Для любого пишущего. Любой пишущий человек, любой творческий человек, он живет вот с этой матрешкой, с этой системой телескопического строения. Но когда ты начинаешь заниматься разными – в словесности – разными вообще сферами, создавать разные тексты – это уже ненормально. Я очень долго мучился: пишу стихи и одновременно их исследую и пишу про то, что исследую, не их, не эти стихи, а вообще, но я же одновременно и думаю свои какие-то вещи. Кроме этого, пишешь чисто научные монографии, диссертации, это же не проза, точнее, другая – научная проза. Потом – бум: какие-то учебники, там... ну, и так далее. Преподаешь еще к тому же, руководишь

Т. С.: Сколько у вас в Союзе человек?

Ю. К.: В моем сейчас – семьдесят и у Арсена Гитова – тридцать. Ну, и как бы наш Союз – главный... ну, не то чтобы главный, а ведущий, он – правонаследник от Союза писателей СССР и все такое.

Т. С.: А зачем были нужны поэтические марафоны? Это же очень громоздко для тебя?

Ю. К.: Скажу одну саморазоблачительную вещь. Я никогда об этом не говорил никому, но скажу: когда меня избрали, избрали подавляющим большинством голосов («против» – три было всего), мне стало приятно. Не то что приятно, а стало хорошо. Я не администратор, никогда ничем в жизни не руководил, кроме журнала «Урал» – в течение года. Но там у меня получалось, потому что я просто любил это всё: все отделы, всех людей. Ну, а когда я стал председателем, у меня открылись глаза, я понял, что попал в дикую ситуацию, что просто здесь вообще – смерть, что здесь ничего не получится – всё отберут, здание отберут, долги такие... И понял, что раз уж у нас везде шоу-бизнес теперь, то придется и нам визуализировать, ну, хотя бы процесс презентации стихов. Были же раньше вечера, какие-то соревнования, турниры поэтов. Я как-то видел эстафету на приз «Вечернего Екатеринбург», каждый

год это проводится. И вдруг меня – бум в голову: а чё бы нам не сделать такую же эстафету, назвать ее «Поэтический марафон»? По очереди люди читают стихи – десятки, сотни людей – не знаю, сколько наберем. Где набирать? Как? Я предложил, все сказали: дурак, что ли? А потом на свой страх и риск собрал команду непрофессионалов, у меня и сейчас работают не писатели, потому что писателям работать нельзя – они не умеют работать и не будут работать, они должны писать книги, и пусть пишут. Мы сделали этот марафон – бум – получилось, рекорд Гиннеса какой-то поставили. Пиар был офигенный – получили Национальную премию «Серебряный лучник» – ни у кого нет этой премии в регионе, только у Росселя и у нас. И нас полюбило Министерство культуры – появилось мероприятие, которым можно было отчитываться, нас все стали видеть и уважать. Марафон вытащил из ямы. А то, что это – полная профанация поэзии, я это понимаю...

Т. С.: ...А кто его знает...

Ю. К.: ...Но, с другой стороны, понимаю и другую истину: даже подлинное поэтическое творчество – это есть профанация, по сравнению с деятельностью Творца, Бога, что тут говорить.

И вот еще о двойственности... Думаешь, что ты вот такой странный человек и можешь только писать стихи и больше ничего делать не можешь. Но ты с детства воспитывался по-другому, меня же дед воспитывал с бабушкой, – это трудолюбие, это постоянно нужно что-то сделать, потому что только труд, работа тебя могут спасти, вылечить, вообще, я не знаю – удержать в этом мире и прочее, – только твоя работа. Твои руки, твоя башка, и больше ничего. Никакие друзья тебе не помогут, никакие родные, никто, никогда. Вот так меня воспитывали, и правильно делали. Когда я в университет поступил, Эра Васильевна, видимо, увидела, что я какой-то такой, скажем, неплохой пацан, и она уже на втором курсе предложила остаться на кафедре: «Будешь работать у меня на кафедре ассистентом». Я говорю: «А что? Я...» «Учись хорошо. Старайся учиться хорошо, без троек...» И всё. Мне понравилось...

Это была самая красивая пара, которую мне когда-либо приходилось видеть. Высокие, летящие, молодые – они представляли классическую противоположность. Она – пепельная блондинка с удивленно-беззащитным выражением лица и всегда мягким взгля-

дом, идеально воспитанная, с чуть приглушенным тембром голоса, воплощенная женственность. Он – смуглый, резкой лепки лица, на котором выделялись скулы татарского акцента и раскосые волчьи глаза, смотрящие не без усмешливого превосходства. Они выделялись не только в филфаковском коридоре, но и на городских – тогда свердловских – улицах: и красотой, и манерой держаться, внутренне свободной, раскованной. Хорошо перекликались их имена: Юра-Юля Казарины. Никто не удивился, когда дочь была названа Юлей. Но дальнейшие узоры судьбы сложились причудливо: их старший внук носит имя, которое не могло быть предугадано в конце семидесятых.

Пара притягивала к себе. Юля производила опустошающее впечатление на мужчин, которые сразу же начинали говорить при ней особым, предназначенным только для женщины голосом. Юра был просто сокрушитель для женщин. Ни у кого не было сомнений в том, что они разойдутся: слишком яркими были оба, но они прожили вместе десять лет.

Вокруг казаринского дома всегда было очень много народа, пьющего, конечно, но главным образом говорящего, говорящего о литературе прежде всего. Профессионально занимаясь языком (Юля специализировалась по кафедре общего языкознания, Юра – по кафедре современного русского языка), оба имели рано определившийся круг литературных интересов. У Юли – западноевропейская культура и тогда абсолютно запрещенный Набоков, у Юры – русская поэзия. Встречи у Казариных всегда заканчивались чтением стихов Юры, ради чего, в конечном счете, все и собирались. Читал по тетрадке, «сплошняком», без каких-либо интонационных эффектов. Обсуждений никаких не было.

Учились оба, особенно Юля, легко. Юра всегда очень нервничал перед экзаменами. Помню его на практическом занятии по прозе В. Быкова, когда, чуть заикаясь, но от этого почему-то еще увереннее и убедительнее говорил о том, что такие, как Сотников, для армии просто беда, одни неприятности, а Рыбак – он же нормальный мужик. Ни я, ни группа принять этой позиции не могли, но почему-то сразу сошлись на том, что своя правда в позиции Казарина, наверно, есть. Позже я поняла, что спорить с Юрой в принципе нельзя: у него всегда есть «своя правда».

Ю. К.: Тебе же нравится преподавать? Это же хорошее дело. Ты общаешься с людьми не потому, что должен с ними общаться,

а потому, что им нужно с тобой общаться. Когда чувствуешь, что ты им нужен... Меня одолевают студенты – журналисты, зарубежники, а у меня такая манера – у нас там литературное редактирование текста – мы с ними сидим, а я отвлекусь и: а вот байку, хотите, расскажу? И что-нибудь так рассказываешь, расслабишься... Вдруг мне одна говорит, Аня ее зовут: «Юрий Викторович, хватит уже, всё, давайте работать, потому что вы должны нас научить вот этому-то, этому-то, этому-то». Думаю: «Блин, значит, им это нужно, значит, я их учу, действительно, чему-то...» Тогда начинаешь понимать, что ты их, действительно, чему-то учишь, какое-то знание даешь, – а знание это же не просто информация, это пережитая, перечувствованная информация, ее пропускаешь через сердце, тогда она становится знанием, а не просто – в одно ухо влетело, в другое – вылетело – как мы с тобой учили научный коммунизм или политэкономия социализма, когда: фьить-фьить, – а потом берешь шпаргалки или списывать приходится и прочее... И всё, и ты попадаешь, а потом начинаешь понимать, что эти люди – хорошие люди, что все – хорошие люди, я их люблю всех сразу, даже самых идиотов и раздолбаев, просто потому что они – люди, которые попали сюда. Бывает, случайно попадают, сейчас вообще – большинство случайно попадает, но раньше-то всё не так совсем было... Ну, а кто-то случайно попал, ну, а что? Ну, убить его за это? Может, из него после этого получится просто человек хороший, грамотный. Если ты любишь студента – всё получается, если же ты с презрением к нему как-то относишься – ничего никогда... Ты становишься другим, с одной стороны, – нравственно другим становишься, очищаешься, а с другой стороны, читаешь лекции, особенно спецкурсы или ведешь семинар, даже дисциплины какие-то там жесткие... – все книги мои я придумал на лекциях. Читаю лекцию, и меня озаряет что-то, и я, не останавливаясь, выписываю для себя, что языковых уровней не четыре, их больше, что языковые единицы – это не только фонема, морфема, лексема и предложение, а есть еще и другие единицы: фоноиды, морфоиды, лексоиды, которые употребляют дети, поэты, сумасшедшие и старики. Если их употребляют, значит, они есть. Такие вещи открываешь для себя именно во время лекций. Иногда студенты тебе дают такие мысли, иногда ты сам приходишь до чего-то.

И вот, молодой пока, думаешь: я пишу, я иду влево – один Казарин идет влево; другой Казарин преподает и исследует, то есть не-

кий ученый, – он идет вправо. Думал: когда-то разорвусь, просто от разрыва сердца умру. А потом, когда ты годы работаешь уже: десять, двадцать, двадцать пять лет – сейчас уже почти тридцать лет работаю со студентами, просто начинаешь понимать, что вот это движение – такие дуги, не просто движение в разные стороны, как у Достоевского, – это дуги, которые совмещаются, и они, по-моему, скоро у меня уже соединятся, то есть одно – с другим. Оказывается, одно другому не только не мешает, но и помогает. Как это происходит, я не знаю, – это вот восполнение чего-то. Сегодня я уже довольно неплохо знаю историю поэтологии XVIII–XX веков. Поэтология – это поэты о поэзии. Все гении, все хорошие поэты, настоящие поэты были филологами, все до одного: от Ахматовой до Пушкина, в ту сторону если идти, Жуковский, у Баратынского замечательные статьи, Некрасов, Тютчев – все были филологами.

...Я не закончил там мысль свою: не важна обратная связь – человеку нужна обратная связь, для поэта нужен собеседник, об этом говорил Мандельштам, единственный из всех поэтов гений еще и в поэтологии. Он просто гений, он во всем гений, можно не любить его прозу, я ее не люблю, но зато другую прозу, скажем, его литературоведческую прозу люблю – это все его статьи, касающиеся поэзии, поэтики и «Разговор о Данте». Мандельштам сказал, что поэту нужен собеседник, и, скажем, в моей жизни собеседников было ну, трое, не больше трех – постоянных, долгих таких: это Майя Никулина, потом ты одновременно появилась, ну, и в последнее время Лена, всё, что я пишу, она набирает, то есть *volens-nolens* она становится читателем. Она моложе меня, но дело не в этом, дело в том, что ты видишь еще, как формируются вкусы под твоим воздействием, и ты вспоминаешь себя и стараешься не давить на нее, как на меня не давили Нина Николаевна, Майя Петровна, ты, Женя Касимов тот же, Шура Субботин. Помнишь, у него же был идеальный вкус на поэзию, идеальный поэтический слух, но он никогда собеседником не был, потому что он был жесткий человек и никогда не мог простить плохой строки, например.

Конечно, были классные знакомства, которые на всю жизнь, – это, конечно, Саша Еременко – поэт в чистом виде. Я понимаю, что он ерник, постмодернист, бандит, разбойник, в поэзии я имею в виду, но больше такого знатока поэзии не встречал, он мог наизусть просто ночами, днями, неделями, месяцами читать стихи – в качестве аргумента. «А чё ты думаешь про Заболоцкого,

Саша?» «А я тут...», – и начинает читать стихи. Просто потрясающий чувак. Были какие-то знаковые знакомства, но короткие очень – с тем же Юрием Кузнецовым, с Геннадием Русаковым, видел Тарковского, когда он подписывал мне рекомендацию, – такие вот вещи. Визуально ты видишь человека, и этого уже достаточно, вот живого видишь когда человека – это очень хорошо. Например, Рейн приезжает сюда, я с ним разговариваю, руку жму, он вдруг расчувствуется, расчувствуется, начинает: «Я никому никогда не рассказывал, но вам расскажу, как хоронили Иосифа». И начинает рассказывать, как хоронили Иосифа. Можно любить Рейна, не любить – это уже неважно, потому что это всё-таки был друг очень большого поэта Иосифа Бродского и сам в общем не маленький поэт и так далее.

Такие вещи в жизни есть. Из всех, конечно, главная – Майя Никулина, это уникальный человек, это для нас местная Анна Ахматова – ну, разный, естественно, масштаб, возможно, но калибр – тот же. Калиброваны они, я имею в виду души их, одинаково. Другое дело, если б Майя жила в то время, в Серебряном веке, и неизвестно, это был бы, может быть, другой результат какой-то, хотя и этот результат меня лично впечатляет. Вот Майя, она, конечно, самый главный для меня был человек из профессионалов.

А уже в Союзе писателей, здесь все – хорошие люди, но писатели – разные, очень разные. Есть же люди, которые просто случайно сюда попадают, и ты на них обращаешь ровно столько же много внимания, как и на тех людей, которые попали сюда не случайно. И вот это тоже учит меня какому-то отношению ровному. Равному, но не не уравниловке, а именно ровному духовному отношению. Ты сам воспитываешься на этих горестях, это же сплошные горести – похороны, болезни и беды, – и мы что-то тут делаем, помогаем людям старым, больным. Начинаешь относиться к ним, как к себе, это очень трудно, мы умеем так относиться к родственникам своим...

Т. С.: Я не научилась.

Ю. К.: Не, если б ты не научилась, тебя бы не любили ни студенты, ни коллеги, ты просто это делаешь не так, как я, потому что у меня есть для этого полномочия, я должен это делать, а ты нет – вот в чем разница. Потом есть же очень интересные взаимоотношения с чиновниками. Чиновники разные бывают – бывают хорошие люди, бывают люди никакие. Ну, они хорошие, может быть, но прячутся за какими-то ролями, масками и прочее. И – какие мы все

разные, это просто ужас, какое у нас отвратительное отношение, губительное отношение вообще – к культуре, в том числе и к визуальной – к живописи, кинематографу, особенно к музыке, особенно к словесности – ужасное просто. И, естественно, если так государство относится, то я думаю, что у Союза писателей будущего нет, просто нет, потому что нет денег. Нет денег – нет ничего, есть деньги – есть всё, потому что писателям, в отличие от художников, от музыкантов, не нужно ничего – кусок хлеба и кружка чая, но нужна и крыша над головой. Крышу над головой может сделать писателю только государство. Сам писатель никогда не купит себе никакое помещение, мы никогда не купим себе что-то другое, просторное, с залом и так далее. Я думаю, мы здесь доживаем последние недели, месяцы, годы, может, годы, если повезет. Конечно, нас выкинут отсюда, откроют здесь ресторан, это понятно, или конторы какие-то, офисы. А я ведь чем занимаюсь? Здесь всю жизнь война, если б мне не помогли Ройзман Женя, тот же зам. генпрокурора Золотов Юрий Михайлович, Ветрова Наталья Константиновна – люди, которые имеют реальную силу какую-то, – нас бы выкинули б давно отсюда, – спасает только заступничество таких людей.

Очень многое зависит просто от хороших людей. Женя Ройзман – хороший человек, Юрий Золотов – хороший человек, Наталья Ветрова – хороший человек. Плохих не буду называть, плохих – больше, в среде чиновничества, по крайней мере. В человечестве – это не так, в другом человечестве, не чиновничьем, в нем – хороших людей больше почему-то, то есть, видимо, все плохие уходили в чиновники. Может быть, я тут как-то утрирую, может быть, да, они объединяются в стаю свою, – вожаки, все эти однолетки, двухлетки, подпаски, кто они там? И прочие уроды, это ужасно. Взять из государства идеологического, коммунистического, авторитарного превратиться вдруг в государство чиновничье, бюрократическое – что может быть хуже? Хуже-то некуда. Мы даже капитализма не видели. Быстренько всё было вывезено отсюда, всё просто, буквально, украдено, и чиновники быстренько сели доедать всё остальное.

Т. С.: Откуда у тебя силы терпеть всё это?

Ю. К.: Я же ответственный, в маму пошел, она такая была, тем более, медик, можешь представить, да? И вот эта вот обязательность... Для меня опоздать – это позор, не явиться куда-то – просто не могу не явиться, если обещал. Поэтому сейчас у меня звонок в телефоне отключен, я просто отсматриваю звонки и перезваниваю. Сегодня утром, идиот, взял, видел, мигает – в Нижний

Тагил приглашают школьники. Если бы это были не школьники, я бы не поехал, а школьники – придется ехать, потому что им это на всю жизнь. Помню, как у нас выступал в школе поэт Александр Воловик, и я запомнил это на всю жизнь – очень хорошо говорил, прочитал стихи военные, я тогда был в девятом классе. Пришел поэт, поговорил с нами по-человечески, стихов почитал, говорит: «Ну, а вы почитайте». А у нас в классе только я один писал. Встал, прочитал, у меня было стихотворение «Лосенок», неплохое, ему понравилось.

Такие встречи приходится проводить, так-то я не прячусь.

Т. С.: Каменка тебя спасает?

Ю. К.: Да, я сейчас хитро поступил, живу на два дома, на две родины, на две природы, на две погоды, в прошлом семестре лучше было: три дня здесь, три дня там, четвертый день на переезды. А сейчас я четыре дня здесь работаю, два дня – там, но зато выдается три ночи. Маловато, но всё равно хоть что-то. Туда приезжаю, если три ночи, значит, я днем могу по хозяйству чего-нибудь поделатать – дрова, вода, снег, то, сё; ночью читаю, пишу. Стихов в городе не пишу вообще, не могу – думаться – думается что-то, но письменный текст какой-то не выходит.

Глава II

«Я – снежный стихотворец»

§ 1. Этико-эстетический сценарий творчества

Термин «сценарий» появился и стал концептуально значимым в работах Казарина-филолога сравнительно недавно. Он связан с созданием антологии-монографии «Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX вв.» (2004) и первым «подходом» к поэзии и судьбе Бориса Рыжего – послесловием-монографией «Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты» (2004). Филологически «спокойные» понятия наполняются у автора научного труда «Поэтический текст как система» и девяти (на сегодня) поэтических книг особым содержанием, что отрефлектировано самим поэтом и ученым: «Мое состояние и существование одновременно как лингвиста и как стихотворца долгое время вызывало во мне если не внутренний дискомфорт, то, по крайней мере, постоянно вводило меня – и того, и другого – в некое затянувшееся недоумение, порою даже изумление от возможности как бы наблюдать за собой, сочинителем, со стороны (или иногда за собой ученым, что не менее удивительно для меня как писателя) и пытаться ценой немалых усилий ума и души совместить и обобщить такой достаточно редкий “двойной” опыт»¹.

Казарина чрезвычайно интересует сама возможность реализации личности российского гуманитария в разных сферах деятельности. Отсюда, скажем, постоянное упоминание в антологии-монографии «Последнее стихотворение» примеров различных «сценариев», в которых реализуется дар словесности: «И. Анненского-филолога считают “символистом” и концептотворцем “символизма”, однако поэт-ученый-переводчик просто-напросто выяснял прежде всего для себя

¹ Казарин Ю. В. Поэтический текст как система. Екатеринбург, 1995. С. 5.

философско-психологическую основу поэтического творчества...»¹; «Поэтическая личность Н. Карамзина складывалась в тесном взаимодействии с другими сферами деятельности поэта – ученого, историка, прозаика и проч. Н. Карамзин-поэт подтвердил всей своей жизнью нормативность (не-уникальность) двойственного (вообще множественного) развития личности художника, которая одновременно является и личностью ученого (М. Ломоносов, В. Тредиаковский), и личностью прозаика / вообще литератора (А. Пушкин, М. Лермонтов, А. К. Толстой и др.)»²; «Поэтическая способность Н. Некрасова реализовалась одновременно в трех сферах художественной словесности – в поэзии, в прозе и в литературоведении»³; «Поэтическая способность И. Бродского реализовалась одновременно в нескольких сферах: в поэзии, в поэтических переводах, в драматургии, в филологии и в научно-психологической прозе»⁴. «Поэтическая способность» и «поэтическая личность» Казарина также реализуются по принципу множественности гуманитарных сфер деятельности: поэт, ученый, преподаватель, редактор, издатель, руководитель Союза писателей и даже (некоторое время) ведущий утренней программы одного из каналов уральского телевидения.

Также в русле русской гуманистической и гуманитаристической традиции стало устойчивое, свойственное как для Казарина-поэта, так и для Казарина-ученого разворачивание метафоры «сценарий жизни». Чаще всего, понятие «сценарий» здесь синонимично понятию «сюжет» и несет традиционную смысловую нагрузку о том, что «благополучие» и «творчество» – «две вещи несовместные», поскольку «поэтическое самоистребление» (выражение Ю. Казарина) есть одно из неперемных условий подлинности слова. Такова, например, трактовка гибельности жизненного сценария Б. Рыжего – утверждение правомерности победы первородного дара над социальностью: «Поэтический герой Бориса усложняется невероятно: это уже не герой, а человек – сюжет и антисюжет плюс человек – трагедия, катастрофа. К сожалению (а может быть, к счастью, как это страшно ни звучит), евразийская ментальность, а следовательно, и художественность (художничество) предрасположены в большей мере к трагедии. Трагическое познание себя и мира – наиболее эффективно, убедитель-

¹ Казарин Ю. В. Последнее стихотворение... С. 269.

² Там же. С. 106.

³ Там же. С. 241.

⁴ Там же. С. 7.

но и продуктивно. Трагический характер русского художественного гуманизма очевиден в силу своей двойственной природы (высокое и низкое, поэт и “маленький человек” – всё это оппозиции пушкинские, достоевские, отчасти ницшеанские). Борис апробирует оба сюжета: он живет, как его герой, – это трагический сюжет, и он пытается жить, как успешный литератор, – не менее трудный и трагический антисюжет. Но поэту первый тип трагедии – ближе»¹.

Как для российского литератора и русского поэта, для Ю. Казарина в истоках трагического «евразийского эстетического сценария», скрепляющего в нерасторжимое единство этику и эстетику, лежит пушкинская модель поведения (иначе: «русская (пушкинская) традиция поэтического выражения», еще иначе: «русский поэтический традиционализм»), то есть разворачивание «текста как поступка, движения, развития и распространения духовной энергии»².

Одновременно с использованием термина «сценарий», понимаемого как своего рода тип или жанр творческого поведения, в книгах Ю. Казарина задействовано и такое понятие, как «поэтологический сценарий», которое связано уже не с проблемами множественности сфер деятельности литератора или множественности его филологического амплуа, не с известным и предначертанным сценарием человеческой жизни, обусловленной поэтической судьбой, но со сферами творческого волеизъявления, что обычно соотносимо с «делением» литераторов на поэтов, прозаиков и драматургов, а конечность формальных результатов художественных усилий – с жанрово-родовой дифференциацией.

Однако до определенной поры Ю. Казарин явно равнодушен к традиционным жанровым дефинициям, что, в частности, явствует из того, что он указывает на них крайне редко или использует свою не очень понятную и принятую в литературоведении терминологию, неохотно связывая поэтические достижения с традициями или новациями жанрового мышления. Немногочисленные примеры жанровых определений из антологии-монографии «Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX вв.»: «Историко-философская лирика Ф. Тютчева»; «Блестящие эпиграммы А. Пушкина»; поэзия Бродского, «основанная на соединении двух противоположных поэтических жанров XVIII в. – оды и элегии»³; И. Барков явил «тотальное

обновление типового, жанрового и – в целом – поэтического содержания»⁴; «Поэтическая личность И. Богдановича балансировала на грани лингво-стилистической самостоятельности и жанрово-стилистической зависимости»²; «К устойчивым жанрам поэзии XVIII века (сатира, басня, ода, сказка и проч.) И. Хемницер добавляет жанр лирической миниатюры, стихотворения как такового, свободного от жанровой стилистики, риторики и прагматики»³; «Городской романс и авторская песня XX–XXI вв.»; «В основе поэтического выражения И. Бродского лежит одо-элегическое начало: поэт сумел соединить оду и элегию и создать новый поэтический текст как факт языка и речи, поэта и человека, названного и неназываемого, жизни и смерти, быта и бытия»⁴.

Своеобразное безразличие к традиционным литературоведческим жанровым дефинициям объясняется тем, что Казарин-поэт и Казарин-филолог по отношению к художественной целостности, во-первых, имеет свое, идущее от весомой поэтологической традиции понимание сущности родо-видового взаимоотношения литературы и поэзии, во-вторых, оперирует иными, по сравнению с общепринятыми в литературоведении, категориями, и они для него концептуально значимы. Это категории – книга и текст. Термин «текст» приобретает жанровый модуль в творчестве Казарина при многочисленных попытках жанрового самоопределения в прозаических записках «Пловец: куда ж нам плыть...».

Поэтологическая традиция знает разделение словесного творчества не на прозу, поэзию и драматургию, но на литературу и поэзию. Скажем, у Мандельштама понятие «литература» соотносимо со временем, историей, социумом, проблемами общественного характера, а «поэзия» сопряжена с божественной сутью мира и человека («жизнь блаженного бессмысленного слова»), поэтому обращена не к времени, но к вечности, а поэт ведет диалог не столько со своим современником, сколько с собеседником «провиденциальным»: «Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обязан быть “выше”, “превосходнее” общества. Поучение – нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть

¹ Казарин Ю. В. Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты // Рыжий Б. Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004. С. 702.

² Казарин Ю. В. Последнее стихотворение... С. 356.

³ Там же. С. 48.

¹ Казарин Ю. В. Последнее стихотворение... С. 81.

² Там же. С. 92.

³ Там же. С. 96.

⁴ Там же. С. 522.

выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно»¹. И еще определеннее: «Итак, если отдельные стихотворения (в форме послания или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам, поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе»².

Именно поэзия является синонимом того Слова, о котором только в «Евангелии от Иоанна сказано, что слово – Бог» (Н. Гумилев). К размышлениям о правомерности этого принципа разграничения настойчиво и постоянно возвращается Казарин-прозаик и Казарин-поэтолог. Это – существенная часть его лингводицеи – «оправдания языка», проговариваемая им постоянно.

В записках «Пловец»: «Поэзия – не литература, даже не искусство (и это – во-первых!) и не самостоятельный некий язык сверхиностранный, ангельский и Божий; поэзия – скорее всего – мышление, не способ передачи мысли, а само мышление. Аномальное. Ненормальное. Мышление человека, лишённого нормального ума нормального большинства людей...»; «Может быть, настоящее писание, т. е. не-литература и не-пение птичье, это то, что не зависит ни от жанровой формализации, ни от фабульной композиции – что не-сочиняется, а – записывается где и когда угодно и на чем попало (...). Что-то вроде “сделалась метель”, “я Вас любил”, “на Васильевский остров я приду умирать”, “наедине с тобою, брат” и т. д. Это уже поэзия. А поэзия – не литература, не музыка, не живопись, не искусство, а – воздух, кровь и небеса».

В антологии-монографии «Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX вв.»: «Выражение неизъяснимого – это задача не литературы (прозы, драмы, где мир изображается, изобретается и варьируется), а музыки и живописи»³; «Поэт, обладая абсолютным слухом, зрением, голосом и абсолютной совестью, – существует еще для того, чтобы преобразовать поток сознания (проза) в потоп сознания (поэзия). Поэт работает с языком, который понятен немногим и, тем не менее, не нуждается в переводе»⁴. «Восприятие поэзии, поэтической личности и поэтического текста должно основываться на понимании того, что «поэзия – меньше всего – литература; это способ

¹ Мандельштам О. Э. О собеседнике // Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987. С. 52.

² Там же. С. 54.

³ Казарин Ю. В. Последнее стихотворение... С. 11.

⁴ Там же. С. 16.

жить и умирать». Эти слова Арсения Тарковского раскрывают самую суть поэтической языковой деятельности»¹.

Ю. К.: *Всей моей жизнью управляли стихи. У меня журналисты спрашивают: какие события повлияли на вашу жизнь? Никакие. Вообще никакие события на мою жизнь не влияли. Ни армия, ни женитьба. Фабульная какая-то жизнь меня вообще мало интересует. Никогда не хотел стать кандидатом наук, доктором наук, профессором. Никогда не хотел стать председателем регионального Союза писателей. Никогда не хотел стать членом всевозможных коллегий Министерства культуры и всего прочего. Меня это вообще не интересует. Поскольку живу с людьми, в толпе этой, должен жить по их каким-то законам. Я и живу. Бог дал мне рост метр восемьдесят восемь сантиметров, дал какой-то небольшой запас мозгов и какую-то сообразительность, вот поэтому я стал этим, этим и этим.*

Всё, что происходит в моей жизни, определяется только стихами, это сейчас я понимаю, раньше не понимал: хорошо пишется – что-то получается, плохо пишется – вообще ничего не получается. Очень хорошо пишется – всё валится, вся жизнь рушится. Чем лучше пишется, тем хуже жизнь. Самая сильная книга, не лучшая, а сильная – «После потопа», она эмоционально сильная и так далее, была написана в период двух-трех лет разрыва с Юлей Рудольфовной. И чем лучше мне писалось, тем хуже мне с ней жилось, это ж понятно. Когда разрыв произошел – всё кончилось, пошли другие стихи. Поэтому поторопился, издал эту книгу, чтобы уйти в другое. Сейчас вышло второе издание, стал перечитывать – ну, конечно, она слабее – в плане онтологическом, бытийном, но в плане эмоциональном очень сильная. В тютчевском плане – Тютчев мой любимый поэт на протяжении вот уже многих лет – конечно, это слабая книга. А в лермонтовском плане (смеется) она очень сильная. Если говорить о стихах, здесь присутствует странная такая вещь – постоянная замкнутость, потому что человек-то внутренний, я же не могу выпустить из себя вот этого думающего стихи человека – если выпущу, всё рухнет. Рухнет семья, внуки, которым, как можешь, помогаешь – всё рухнет или изменится. Поэтому ты его держишь в себе внутри, и он постоянно там, в замкнутом каком-то пространстве. Думал, что это плохо, а на самом деле, очень хорошо, так и надо. Не нужно никаких истеблиши-

¹ Казарин Ю. В. Последнее стихотворение... С. 52.

ментов, никаких богов. В определенный период нужно – ты должен найти человека, который тебя поддержит и похвалит, вот и всё, и скажет: так не надо, а это – нормально, вот это – плохо, а это – хорошо. Как Майя Никулина, она мне прямо говорила: вот это выбрось и забудь, а это оставь, а вот это – это чистое золото.

Если стихи наезжают – ничего не сделаешь, а когда молодой, то у тебя это постоянно идет, нескончаемым потоком. Сейчас тоже идет нескончаемым потоком, но я его могу отсеивать: вот это замысел – и я его убираю, а вот это – промысел. И вообще я пришел к тому, что если мне больно от моих стихов, значит, что-то получилось. Если не больно – это всё фигня. Не понимаю стихов смешных, не понимаю стихов ернических, иронических, комических и прочее. Мне кажется, это так, литература. Здесь очень важно понимать, что есть литература, а есть поэзия. Литература – это познание некое вторичное, поэзия – это познание первичное, природное, естественное, которое предшествует всем остальным познаниям – научному, литературному и художественному – любому. Здесь еще важно что? Поэзия – это не линейное письмо, в отличие от прозы, драматургии, научного текста и другого. Всё перечисленное – линейно, то есть это распространяется в любую сторону, но линейно, ты можешь в любой момент повернуть куда-то там, вернуться обратно, остановиться. В поэзии движение только одно – по вертикали. Или вверх, или вниз, или одновременно туда и сюда. Я люблю и вверх и вниз одновременно. Чем выше этот отрезок, тем лучше стихи, тем больше, чем выше, глубже ушел куда-то там.

Поэтические тексты – это фрагменты какого-то масштабно-го, невообразимого вещества, которое связывает эту жизнь, биологическую, эмоциональную и прочее, с той духовностью, которая где-то есть. Мы же всегда стремимся к той духовности, которой здесь нет. У меня есть такие соображения сумасшедшие, я неплохо знаю Библию, неплохо знаю теоретическую физику, ну, насколько я могу это понимать, поскольку я не специалист, но я этим интересуюсь – теория относительности, времени, абсолютное время и прочее... Меня такие вопросы интересуют: вот, скажем, Бог неделю работал, создал всё, ну, это нормально – теория большого взрыва, как угодно можно это понимать, меняется природа, кинетика, меняются гравитационные какие-то условия, появляется что-то или мир сотворяется, собственно, это и есть Бог, а не наоборот, – в данном случае нас это не интересует. Главное вот что: ну хоро-

шо, вот он семь дней работал, всё это сотворил, проведем такую черту, а что было до этого? Меня это больше интересует, а не то, что произошло с нами, когда нас сотворяли. Хотя здесь интересует один момент: он нас сотворил с какой-то определенной целью, и мы ее знали, и, опять же, мы ее проспали, мы ее пролежали эту цель. И так далее. Я знаю, что будет дальше – дальше будет или конец света или его не будет, но что было до божественного понедельника, я не знаю.

Т. С.: Об этом думают только мужчины-поэты.

Ю. К.: Да ну, мне кажется, Ахматова думала об этом.

Т. С.: Не уверена, что так. Тютчев, Державин, безусловно.

Ю. К.: Тютчев – да, Тютчев – мой старый кореш (смеется). Державин тоже подходил к этому. Ну, вот такие сумасшедшие мысли. И тогда получается, что, действительно, мышление человека, язык, языковое мышление – это познание мира. Но кто-то познает этот мир, в плоскости работает, а кто-то познает его в вертикали. Поэзия – это только вертикаль. Но есть поэзия, которая в плоскости работает – это литература уже. Вот Евтушенко – это литература, прекрасная литература, Бродский, в большей части его текстов, – это литература. Почему? Потому что это всё – написано. Я вижу, как это на-пи-са-но и сде-ла-но. Органики нет, за исключением, конечно, гениальных его «Части речи», отдельных стихотворений...

Т. С.: «На смерть Жукова» – это литература, а «Осенний крик ястреба» – это поэзия?

Ю. К.: А как это разграничить? По каким критериям? – Только вот эти критерии, умозрительные. Вот вертикаль или горизонталь, идет озноб по спине или по плечам: идет – вертикаль, не идет – значит, ну, не цепляет, духовность не та, не того качества, духовность земная. А духовность земная – это значит, что она может быть и гитлеровская, и сталинская, и чингисхановская, и горбачевская и какая угодно. И поэтому у меня это не вызывает никакого уже интереса. Я вдруг всё понял, что то, что здесь на земле происходит, происходит не так, потому что мы когда-то однажды профукали эту цель.

Цель, наверное, была увидеть себя со стороны, а мы не можем увидеть себя со стороны, мы не можем определить, что такое жизнь, что такое душа, что такое язык, что такое психика человека, эмоции, интеллект. И что корчиться или кичиться тем, будто мы это знаем, – на самом деле, мы этого ничего не знаем.

Полная загадка – головной мозг, полная загадка – центральная нервная система, полная загадка в половых отношениях. Я недавно подумал: мужчина и женщина оказываются на необитаемом острове. Вот самолет разбивается, ну, обычная ситуация. Там какой-то маяк стоит, и они в этом маяке живут. Из самолета напало много чего: всяких вещей, жратвы, оружия какого-то. И что происходит? Происходит точь-в-точь вот эта библейская история второго дня: мужик вдруг начинает понимать, что она – его единственная женщина, первая и последняя, она понимает, что мужик – ее единственный мужчина, первый и последний. И он смотрит на ее, предположим, толстую ногу и понимает, что это – самая красивая нога, потому что других ног он не видел. Она смотрит на его косые глаза и понимает, что таких прекрасных глаз нет больше ни у кого, потому что она других не видела и не увидит никогда. Это и есть поэзия. Когда дается всё что угодно, но в каком-то обособленном виде, обособленном от всеобщей оценки толпы, да?

Вот в толпе начинают вырабатываться вещи, подобные стандарту 90-60-90 и так далее. Это не нужно нам. Мы все живем на необитаемом острове, все 6 млрд людей. Вот это мы упустили давно. Мы пропали, всё, нам копец. Придумали себе других богов. Опять стали язычниками. Это всё сейчас по кругу пойдет. Придет новый мессия, не Иисус Христос, а назовут его по-другому. Всё это будет повторяться, пока не исчезнет к чертовой матери. Поэтому, помнишь, у Набокова Гумберт Гумберт? Так вот Гамлет превратился, к сожалению, в Гамлета Гамлета. Шекспир говорил о Гамлете, а сегодняшний Шекспир, Шекспир-2, великий постмодернист, будет говорить «Гамлет Гамлет». Мастер Мастер, Пьер Безухов Пьер Безухов...

Т. С.: Творец Творец...

Ю. К.: Да. Ну и так далее, что страшно. Поэзия в силу своей нелинейности вообще никакого отношения ко времени не имеет – ко времени историческому, ко времени биологическому, ко времени государственному.

Т. С.: У тебя с пространством и временем в стихах очень сложные и странные отношения. Мне порой кажется, что ты поэт пространства.

Ю. К.: Может быть. Я же весь как бы такой абсолютист, такой максималист – для меня очень важно «всегда» и «никогда»,

если говорить о времени, то есть «вечность» и «смерть» – исчезают полностью.

Есть две вещи, которые имеют отношение вообще к какому-то другому времени, ну, давай назовем его «время культуры», не знаю, как угодно – «абсолютное время». Но это абсолютное время есть, потому что Платон, Аристотель, Данте, да Винчи, Шекспир, Толстой – это, конечно, фигуры, которые будут всегда.

Поэзия живет в другом времени, и от этого удивительно горько и сладко. Сладко, потому что ты этим занимаешься. Горько, потому что ты жив и ты создаешь какие-то вещи, которые анонсируются потом кому-то, куда-то, но не тебе, не твоим близким. Меня сегодня не читает никто – ни дочь, ни жены, и это нормально, я это понимаю. Горечь такая и сладость одновременно, и это хорошо, потому что, ну, не знаю, по-другому, наверное, жить-то и нельзя.

Вслед за Мандельштамом, Цветаевой, Ахматовой и, конечно, Бродским, отделяя поэзию от литературы, Ю. Казарин определяет два, действительно важных для него жанрово-родовых пласта – стихи и проза. В предисловии ко второму изданию «Записок» автор счел нужным объяснить по поводу их жанрового статуса: «“Пловец” – это книга. Так хочется определить жанр текста, который должен существовать, по определению, только в рукописном виде».

«Жанр текста», но не «жанр произведения», это не оговорка, но свойство как научного, так и художественного современного, в том числе и казаринского, сознания. Повторим, главным «жанром текста», по Казарину, является прозаическая и поэтическая книга. Бесспорную заслугу А. Фета Казарин видит в том, что он «впервые в истории русской поэзии представил миру поэтическую монографию, т. е. книгу стихотворений, книгу поэтическую, включившую в себя не только тематический минимум текстов (парадигма стихотворений типа «На смерть N», «Пророк» и «Памятник»), сколько представившую единую индивидуально-авторскую художественную картину мира, показавшую процесс глубоко эмоционального философского поэтического познания, номинации и мышления»¹.

Исследуя явление жанрово-родовой множественности творческого волеизъявления Ю. Казарина, можно избрать разные научные сюжеты. Во-первых, вписать его записки «Пловец» в общероссий-

¹ Казарин Ю. В. Поэтический текст как система. Екатеринбург, 1999. С. 23.

ский жанровый контекст и обнаружить варианты превращения подсобного, маргинального жанра записных книжек в легитимный с точки зрения художественности жанр. Во-вторых, выявить прямые и имплицитные понятийно-образные, мотивные и другого рода переключки между разными сферами творческой деятельности: прозой, поэзией и наукой. Например, рождение названия и концепции поэтического фрагмента «Походка языка» в прозаической книге «Пловец» или фиксация в поэзии, прозе и одновременное развертывание в монографии концепции «последнего стихотворения» в русской поэзии трех веков. В-третьих, исследование мировоззренческого движения и реализации его в разных жанровых сферах. Например, литературоведческая реконструкция интерпретационных изменений в прозе, поэзии и публицистике (главным образом – материал публичных выступлений и интервью) Казариным того географического места, где он живет. То есть анализ казаринских вариаций на тему «Опорный нищий край державы».

В рамках этого фрагмента книги центральной стала традиционная жанровая дефиниция: книга стихов. Правомочность ее по отношению к поэзии неоднократно подтверждена Казариным – ученым и прозаиком. В авторском предисловии к «Пятой книге» он замечает: «Названия предыдущих сборников – “Погода”, “Пекло и тепло”, “Печаль” и “После потопа” – одновременно и условны, и достаточно точны. Первая книга “Погода” писалась долгие годы, пишется до сих пор и, надеюсь, будет писаться и далее, видимо, до самой смерти. Я из тех стихотворцев, которые всю жизнь свою пишут одну книгу, хотя и выпускаю – время от времени – книжки с разными названиями, которые обязаны номинировать и отмечать начало или конец того или иного периода жизни, работы и судьбы»¹.

Т. С.: Когда у тебя возникло желание публиковаться?

Ю. К.: Желание публиковаться возникло еще в школе, был мальчишкой, посылал свои стихотворения в журнал «Мурзилка», «Костер», «Пионер»... Даже однажды мне вместе с ответом прислали копию статьи Корнея Чуковского о том, как делать, сочинять стихи, с «живой» подписью автора, прямо пером, чернилами Корней Иванович подписал. Сейчас не помню – то ли один раз меня всё-таки опубликовали в «Пионере», то ли не было. Такое ощущение, что было. Или же имя где-то упомянули, вроде того. Вот

¹ Казарин Ю. Пятая книга. Стихотворения 1991–1996. Екатеринбург, 1996. С. 3.

тогда я захотел публиковаться. Почему? Потому что сработал внешний Казарин, Юра, который страшно заикался, у которого комплекс неполноценности – он длинный, он тонкий, он нищий, у него одни единственные штаны, протертые на заднице, у него нет ботинок, он ходит в каких-то обносках вечно, потому что жили втроем: мама, младший брат и я, и были просто нищие. С другой стороны, конечно, я хотел напечататься и прославиться, просто прославиться, чтобы все поняли, что под этими рваными, драными одеждами скрывается какой-то другой человек. На самом деле имелось в виду, конечно, не это – хотел показать, что во мне сидит еще один чувак, который не такой страшный, не такой гадкий и т. д. Я хотел ужасно этого всего. Естественно, это было локальное желание, в смысле, я не хотел прославиться на весь мир, нет, – хотел прославиться перед конкретной Галей, какой-нибудь одноклассницей, хотел прославиться перед конкретным Петей, каким-нибудь одноклассником, это всё детские дела, они не перешли у меня, слава Богу, потом в болезненную амбициозность, которая есть сегодня во многих молодых людях. Точно знаю, что это всё бесполезно – безуспешно ждать славы и бесполезно получить ее, когда получаешь, ты не получаешь ничего. Как Бунин сказал: «Господь Бог дает штаны тому, у кого уже нет задницы». Абсолютно точно.

Т. С.: Но когда вышла твоя первая книга, то тебе это было нужно?

Ю. К.: Это было событие, разрешившее мне жить дальше. На самом деле это так. Потому что жизнь заходила в тупик, в абсолютно глухой. С женой всё было уже очень плохо, хотя я ее любил. Знаешь, когда человека любишь, долго любишь, ты осознаешь свою недостойность любви его ответной. Есть несколько вариантов твоего поведения. Мое тогдашнее состояние при этом было отягощено еще и тем, что я – ну, никто. Какой-то ассистент на кафедре, какой-то черт знает кто. Я тогда уже из Индии приехал. Вроде уже человек солидный, тебе тридцать пять лет, а у тебя ни публикаций никаких нет, ничего тогда не было. Они только потом появились в Москве. И выход первой книги, и публикация в «Урале» – Леня Быков, спасибо ему огромное, тогда мне помог, представил меня, врезку написал. Когда книга вышла, мог спокойно вздохнуть – прожил не зря эти тридцать пять лет.

Т. С.: Книга ждала своего выхода очень долго...

Ю. К.: Она объемная была для поэтической книги, состояла из трех книг, из трех разделов – там были ранние, середины 70-х годов и стихи конца 80-х – промежуток почти в двадцать лет. Книги нужно издавать для того, чтобы успокоить просто свое... не знаю что... у человека есть амбиции, амбициозное ядро какое-то, и вот нужно его успокоить, и всё.

Самое страшное не когда она не выходит. Куда страшней, когда твоя книга выходит. Это ужасно. Начинаешь перечитывать всё, не по разу, разочаровываться начинаешь в том, что ты делаешь, болеешь. Когда новая книга стихов выходит, я себя ненавижу, считаю, что вообще идиот полный и зачем всё это делаю и т. д. Потом зрение меняется. Почему? Потому что ты читаешь стихи не внешним Казариным, а внутренним.

Помнишь, наверное, разговор Анны Ахматовой с этими ее ахматовскими сиротами будущими, они беседовали о стихах, и Анатолий Найман сказал: «Понимаете, вот у меня мысль мелькнула, простите, можно я ее выскажу. Мне кажется, что всё, что мы сейчас здесь пишем, сочиняем, и Вы в том числе, Анна Андреевна, всё это там покажется дикостью, каким-то ничтожно малым, несовершенным, не стоящим внимания и т. д.» И тогда она ему отвечает: «А Вы знаете, Толя, по-моему, Вы правы».

Т. С.: А с другой стороны, кажется, она сказала, что главное – величие замысла, то есть главное – необходимость появления текста.

Ю. К.: Я об этом думал. Мне кажется, что величие замысла – это всё-таки не величие замысла, а величие промысла. О замысле, это приписывают всё-таки не Ахматовой, а Бродскому, а может, они и вместе это придумали, сидя за водочкой. Мне кажется все-таки, что главное – величие промысла, потому что мы видим, например, чем кончилась попытка того же Иосифа Александровича, я говорю о реализации его великих замыслов в стихах. А вот там, где великого замысла не было (в прозе), там у него получилось. Это потрясающий эффект. Анна Андреевна, наверное, никогда не думала о величии замысла, потому что стихи она писала, будучи абсолютно больной.

Т. С.: Но о промысле-то она думала...

Ю. К.: ...Как верующий человек. «Промысел» – это слово религиозное, христианское. Это Бог дарит нам эти секунды, а не «сел я и задумал написать себе...». Да, вот у Горация было, по-моему: «*Exegi monumentum aere perennius regalique situ pyramidum altius*»,

напишу-ка я себе тоже: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный, к нему не зарастет народная тропа...». Да всё это пушкинское стихотворение написано из-за трех вещей! Первое: «нерукотворный»; второе: «и славен буду я, доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит», – никто стихов не читает, кроме пиитов, потому что и ученые, которые читают – пииты, и читатели, 7%, которые читают, – тоже пииты; и третья мысль: «и милость к падшим призывал». Всё. Это всё от Бога, это не Пушкин придумал. Всё остальное придумал Пушкин, про узбеков, калмыков и прочих наших меньших братьев...

Т. С.: А ты когда-нибудь не писал?

Ю. К.: Да, я не писал, бывало, в течение огромных периодов времени. И это ужасное было время. Я не писал полтора года, работая на заводе. Вообще не писал, и у меня мысли не появлялось. И я просто не знаю, что со мной происходило. Просто работал.

Т. С.: Это там, где ты стружки подметал?

Ю. К.: Ну, я да, стружки подметал, на самом деле, подметал сначала, потом работал уже подручным и так далее... Я был рабочим, и, видимо, внутренний этот Казарин, он понял, что тут уже никак, то есть ничего не получится.

Т. С.: А на морфлоте когда служил?

Ю. К.: Я писал только в уме. Там не было возможности. Армия – это тюрьма. Тюрьма смягченная пусть будет, пусть будет зона, какая-нибудь с облегченным режимом, военная зона. Там нет свободы, там ничего нет, письмо можно написать, как на зоне – раз в неделю, потому что тебе просто не дадут его написать, в свое свободное время ты дрючишь чьи-то сапоги, возможно, ботинки, стираешь чьи-то портянки, чистишь унитазы, несешь службу и прочее. Я писал в уме и редко что-то удавалось записывать. Но потом за драку был осужден и попал в дисциплинарный батальон. Это военная тюрьма, военная зона, где я, естественно, ничего не писал. И уже только после того, как был освобожден и переведен в морскую авиацию, начал писать взахлеб просто, уже осознал, понял, где я оказался, потому что в учебке морской пехоты или в дисциплинарном батальоне не было просто даже секунды посмотреть, что снег идет или дождь, или что вообще происходит... Это страшные вещи, но они полезными оказались для мужика, как потом выяснилось. Потому что потом я уже ничего не боялся, после того, что пришлось испытать там. И даже какие-то драки. На Уралмаше жил, с ножом на тебя прыгают, и ты не боишься, по-

тому что ты знаешь, что нужно делать в данный момент, главное – не бояться.

Умирают ведь не от болезней или несчастных случаев, умирают от стыда. Это сказал в замечательном фильме «На грани» герой Энтони Хопкинса. Он играет миллиардера, который попадает в тайгу в Канаде или на Аляске. Одного его спутника съедает медведь и охотится за двумя оставшимися в живых. Он объясняет напарнику, более молодому, любовнику, кстати, своей жены, что умирают люди не от болезней, страха или чего-то еще, а от стыда – от стыда, что ты не смог себя защитить – в болезни ли, в драке, в какой-то ситуации экстремальной. Вот это же я понял там. Еще понял, что жизнь моя – в моих руках, и в данном случае я могу выступить по отношению к себе, как Бог, могу решить жить мне дальше или нет. Когда было очень тяжело в дисбате, мог пойти повеситься, я не знаю, перерезать себе вены, и эта мысль давала силы жить дальше, надежду жить дальше. В дисбате был семь месяцев. Это тюрьма намного страшнее тюрьмы гражданской. Об этом можно написать рассказ или повесть, что я и хочу сделать со временем. Больше не хочу ничего писать о поэтическом тексте, потому что понял, это безграничное поле. Может быть, чуть-чуть я там что-то продвинул. Можно разработать что-то новое, но у меня мало времени, было бы мне лет тридцать, написал бы об этом, а мне много больше. Нужно успеть написать то, что никто не напишет.

И еще не писал я, но это было хорошее неписание, – уже не так давно. Когда писал другие книги, вот о Рыжем, например, когда писал – стихов не было три или четыре месяца. Когда работал над «Последним стихотворением» – тоже не писал около полугода. Занимался «Первым стихотворением» – та же история. Из меня выходит книга, и я не могу из нее уйти, выйти, отвлечься на что-то еще. Особенно когда о Рыжем писал. Знаешь, это был промысел. Я не писал эту книгу. Что-то со мной произошло – я же работал тогда замом главного редактора в журнале «Урал» и собирал венок стихотворений памяти Рыжего (из Питера, из Москвы, из-за границы мне присылали, переписывался со всеми, перезванивался), стал замечать, что о Боре начинают говорить какие-то вещи непотребные, на мой взгляд. И так получилось, что после похорон его родители прикипели ко мне, а я – к ним. Они почувствовали, видимо, что я могу каким-то образом им помочь. Мы с Олегом Дозморовым помогли им с архивом работать и так далее. Потом вдру

стал записывать за ними их рассказы, стал просить: расскажите про это, расскажите про то. И сам думал: на фига это делаю, зачем это нужно? И потом однажды, у меня всегда так бывает, бум, утром встал, молча, в трусах, не умываясь, сел за стол, закурил и стал писать. Начал писать. Когда начинаю писать, делаю какие-то карточки, раскладываю их, как все ученые работают, кто-то с компьютером, я с компьютером не работаю. Пока писал книгу, своих стихов с удовольствием не писал, мне было даже стыдно и не перед Борей, а перед его родными, ради которых это всё и затевалось... Майя Петровна Никулина как-то спросила у меня: «Юра, скажи честно, почему ты написал эту книгу?» Я ответил: «Только для родителей – не для себя, не для Бориса – только для них, для Бориса Петровича и Маргариты Михайловны», потому что они буквально умирали после его смерти. Как только мы составили книгу Бориса, Борис Петрович практически сразу умер. Он умер в июне, а книга вышла осенью, в октябре. А Маргарита Михайловна до сих пор жива, ее это издание как-то, видимо, я надеюсь, поддержало.

Не писал своих стихов тогда, потому что мне было стыдно перед промыслом, не перед замыслом, писал только по промыслу, меня кто-то сподобил, ну, ясно, кто... Я не писал стихов, потому что я изменил бы тогда этому промыслу и, естественно, замыслу.

Промысел, а потом – замысел. Если промысла не будет, то никакой замысел не будет осуществлен, это видно по роману «Мастер и Маргарита», где замысел исполняется в отсутствие промысла. Где-то он проявляется, начинает помогать – там гениально, не помогает – получается нечто «проходное», ширпотреб такой, фэнтези. «Белая гвардия» вся по промыслу написана.

Значимость книги стихов как особого жанрового образования, вне зависимости от ее издательской судьбы, для Казарина подтверждается, прежде всего, его поэтической практикой.

Название каждой казаринской книги – напомним основные: «Погода», «После потопа», «Пятая книга», «Поле зрения», книга стихов и прозы «Пловец: Куда ж нам плыть...», выдержавшая два издания – второе значительно измененное, состоит из поэтических разделов «Путем воды», «Прощание с Иосифом» и записок «Пловец». Далее: «Побег», «Против стрелки часовой...», «Каменские элегии» – оправдывается и поддерживается всем ее составом, более того, по мере разворачивания поэтического сюжета оно начинает приобретать дополнительные смыслы. Например, на первый взгляд, «Пя-

тая книга» названа весьма формально: она действительно для автора пятая по счету. Круг ее тем – Россия, боль, смерть, простор, поэзия, духовность – связан в поэтическом мире Казарина середины 90-х годов с лейтмотивно существующим в книге образом креста: «И, отблев кромешной далью, / не разберёшь в один присест, / как, побратавшись с вертикалью, / горизонталь идёт на крест»; «Перекрёсток души. Наважденье»; «...крест реки с поперечным мостом: / не распятие, а пробужденье – / совпадение птицы с крестом»; «Крепка на полный крест / и чистое писанье» и т. д. Поэт убежден: «в родной Сибири, кроме смерти, / не происходит ничего». Это определяет личную поэтическую миссию: «Я писарь твой, Господь, / я поводырть глагола. / Суха моя щепоть / в эпоху недосола» и делает возможным принятое в русской литературе прямое соотнесение предназначения, страстей и страдания Творца и творца:

А что за гробом? – дети и долги,
да стоптанные в беге сапоги,
да в Судный понедельник – Воскресенье.
Где снова – ночь встаёт не с той ноги,
и шепчется: прости и помоги
в последнее уйти стихотворенье.

В таком контексте название книги вполне может быть прочитано как «Пятая печать».

Архитектоника каждой поэтической книги продумана весьма точно, ее «считываемость» и внятность запрограммированы. Визуальный ряд, характер оформления, а также деление или не деление на разделы, части, фрагменты, принципы построения и очередности поэтических блоков, особенности датировки – всё результат профессиональной филологической работы и одновременно свидетельство высокой издательской культуры. В создании архитектурной целостности книги стихов любопытнейшим образом «сходятся» Казарин-поэт, делающий лирическую книгу, соотносясь только с конвенциями русской поэзии, и Казарин-гуманитарий, делающий книгу, соотносясь с требованиями времени. Первые его книги, как правило, имеют аннотации, которые написаны самим поэтом. Аннотация «Погоды» воспринимается ныне как своего рода осторожное, принятое еще в советское время, нейтральное представление автора: «Обращаясь сердцем и мыслями к обыденным и, казалось бы, привычным реалиям, автор стремится найти в них глубинные приметы человечес-

кого бытия и вырваться из круга личных тревог и пристрастий. Это первая книга Юрия Казарина».

В книге «Пловец» аннотация заменена краткой биографией и перечислением написанного. Книга «Избранные стихотворения (1976–2006 гг.)», содержащая 100 стихотворений за 30 лет, отобранных самим автором, сопровождается аннотациями-высказываниями о нем поэта М. Никулиной, поэта А. Застыльца, литературоведа, доктора филологических наук, профессора Е. Созиной, вынесенными, как это сейчас принято, вместе с фотографией поэта на последнюю страницу твердой обложки. Предисловия к поэтическим книгам Казарина пишет либо он сам, либо М. Никулина, и в этом уже видится определенность позиции поэта.

В типе и способах составления книги стихов Казарин, ориентируясь на классику данного жанра в русской поэзии XIX–XX веков, выявляет свою творческую индивидуальность. Традиционно у Казарина деление книг на разделы, которые или имеют названия, или обозначены хронологически, но при этом датировки отдельных стихотворений, кроме особых случаев (стихотворения на смерть Б. Рыжего), нет. Отсутствие датировки – знак «сплошного писания», константной непрерывности творческого волеизъявления. Обозначение определенных временных отрезков в качестве названий разделов, вынесение дат в подзаголовки названий книг – сигнал авторского знания своего поэтического ритма, своих этапов творческого пути.

Традиционен Казарин в чередовании отдельных стихотворений с циклами, функциональность которых определяет так: «У звезды в созвездии два имени – родовое и свое: иллюзия вечности удваивается. Так поэты собирают свои стихи в циклы (Анненский, Пастернак, Ахматова), во-первых, для взаимоподдержки текстов, а во-вторых – для создания формальной сращенности и монолитности». Циклы Казарина, как это принято в русской поэзии, имеют сквозной лирический сюжет, единую образность и мотивную структуру. Например, в книге «Поле зрения» прямая смысловая связь микроцикла «Два стихотворения» («Даль завернулась, как битый щекой воротник...» и «Вот натяжение снежинки...») реализует себя в итоговых поэтических формулах: «Чёрное поле да белое поле – пейзаж, / затемно ставший уже не равниной, а словом» и «Всё, что никак не называлось – / Пространство, Время и Творец – / и материализовалось, / и стало словом наконец». Это – излюбленная поэтическая максима Ю. Казарина: реальность становится реальностью только тогда, когда она закреплена словом. Смысловое единство может поддерживаться единой интона-

цией и/или одним типом строфы. Таков цикл из семи шестистиший в той же книге «Поле зрения». Поэт традиционен в составлении циклов, когда объединяет их цифрами: «Четыре стихотворения», «Два стихотворения», но весьма индивидуален, когда циклы объединяются единым посвящением: В. Бабенко, А. Верникову, М. Чупряковой и т. д.

Ю. Казарин – поэт скорее посвящений, но не эпитафий. Например, ставшее эпитафией словосочетание «... костлявая земля...» А. Платонова соотносимо не столько с последующим за ним стихотворением «Ещё капель. Не капельница...», которое завершается повторным цитированием, что обычнее для прозы и даже для эссе/статьи («Пока горбатит снежные поля / рабочая костлявая земля»), но с самим типом художественного видения поэта. Несущее в себе странный оксюморонный оттенок словосочетание «костлявая земля» по принципу сопряжения далековатой, не сразу считываемой ассоциации – и очень платоновское, и очень казаринское.

Внешняя атрибутика книги и стихотворений свидетельствует также и о том, что, вновь в русле традиций классической поэзии, он редко прибегает для стихов к названиям, что является формальным, однако вполне явственным знаком «чистоты лирического голоса» (Л. Гинзбург). Если же называет, то руководствуется как принятыми в поэтической классике XIX–XX веков правилами, так и принципом (тоже идущим от классики) «лица не общим выраженьем». Так, в дебютной книге «Погода», в «первой тетради» «Пекло и тепло», написанной поэтом в Индии, где он преподавал в университете русский язык, одно из стихотворений, носящее название всей этой тетради, воспринимается как формальный и смысловой центр этого раздела книги и несет концептуальную поэтическую формулу: «Земля моя, тревогу не избыть: / Трудна твоя простая несвобода – / Народом быть и памятью народа / И время ненавидеть и любить». Казариным названы все автометафорические стихотворения, составляющие один из важнейших смысловых пластов его поэзии – «волчий текст»: «Волк», «Босый волк», «Бирюк», «Соломенный волк».

Наконец, у Казарина есть и жанровые названия стихотворений: «Песенка Одоевского», «Песня», «Вальс», «Баллада», «Монолог бабушки». Но, во-первых, собственно жанровыми являются только «Песня» и «Баллада», во-вторых, названия, включающие жанровые дефиниции, чрезвычайно редки и ощущаются, скорее, как исключение, подтверждавшее долго соблюдавшееся правило. А именно: равнодушие Казарина к устоявшимся и устаревшим для него и многих

современных поэтов жанрам. В этом смысле название последней книги – «Каменные элегии» – свидетельство нового качества его поэтического мышления.

Поэт сосредоточенно выстраивает сюжет своих стихотворных книг. Их драматургия обычно (и, конечно, сознательно – здесь к поэтическому чутью подключается великолепная эрудиция Казарина-поэтолога) строится по классическому поэтическому сценарию: прологовое программное стихотворение, завязывающее основные проблемно-мотивные узлы и задающее интонацию книги, иногда обыгрывающее и разворачивающее название всей книги. Далее – развитие поэтической медитации, чаще всего по принципу «темы и вариации», и заключительное стихотворение-кода, которое обязательно интонационно, образно и тематически «рифмуется» с первым стихотворением книги. Сложно сказать, является ли сознательным или интуитивным для Казарина прием выстраивания сюжета «по восходящей», по линии всё большего накала чувства/размышления, плотности и сложности стиха и – одновременно – определенности его смысла (напомню, отдельной датировки внутри книг нет). Возможно объяснение принципа «крещендо» при выстраивании драматургии книги и с точки зрения ее рецепции: читатель вовлекается в метафорический поэтический мир книги, и это «погружение» открывает ему новые смыслы.

Так, «многострадальная» (определение Казарина) вторая книга поэта «После потопа» (1994) открывается предисловием Майи Никулиной, которая предупреждает читателя: «... “После потопа” (хотя после потопа – это обязательно перед потопом: жизнь продолжается) – книга итоговая, продолжающая и подтверждающая первую. Разве что окружающий мир стал чуть менее конкретным – огород стал больше, – и погода покруче».

В центре ее образной и мотивной структуры – страдающая душа, смерть, любовь/женщина и стих – как самостоятельная стихия жизни: «Падучие звёзды набились в башку, / рванули по венам – и целую душу / в огонь, в полынью – выжимают наружу, / как стихотворенье – чужую строку»; «И лечу, в черноту упираясь, / и стою в переулке глухом – / и, как ангел в слезах, утираюсь / залетевшим из жизни стихом»; «Наморосило вкось на поллитровку, / и город просыхает на мели. / Я напишу под Богову диктовку, / какое время года у земли»; «Потому что Гоголь ходит между строк, / как поля и ветер – вдоль дорог».

Открывает книгу стихотворение «Трамвай», отсылающее и к «городскому тексту», и к «сплошному переживанию по-русски» (М. Никулина), и к мотиву абсолютного одиночества, и к ощущению воли в этой накрепко привязавшей к себе поэта несвободной и безвольной стране: «И в нежной темени, без глаз, / дыша декабрьским окаянством, / ты между веком и пространством, / как ветер в городе, увяз». Последние стихотворения книги, как всегда у Казарина, – не ответ на вопросы и сомнения, не развязывание экзистенциальных и/или бытийных узлов, но – поэтическая идентификация, подготавливаемая всем текстом: «Где светает за полгода, / где до сотворенья – твердь, / начинается погода / настоящая, как смерть»; «В земле избыточность пробела / и безвоздушная возня. / В таком тепле душа и тело – / несовместимая родня»; «За окошком скрип арбуза – / снегопады, пешеход./ По ночам на очи Муза / по копейке кладет». Традиционно кода казаринских лирических книг – поэтическое определение его состояния в этом «здесь и сейчас» мире:

Во мне побывали Париж и Москва,
но пахнет Сибирью моя голова,
как пахнет трава у порога
ногами прохожего Бога.

В книге «После потопа» «душа» становится тем поэтическим концептом, что связывает воедино все ее темы, олицетворяя предметный мир и одушевляя тело, не снимая противоречия, но углубляя «мощную, порой мрачноватую» (М. Никулина) энергию текста: «Чужими очами душа в закутке / мерцала, как волк в белобоккой кошаре...»; «Узор не крови, а души –/ опора меркнувшего зренья...»; «В том месте, где душа / донашивает тело, / ни хлеба, ни гроша, / ни Бога, ни предела»; «От тела душа отделяется просто...»; «А в небе разговаривала дочь – / и за душой не попевало тело: / так близорука пасмурная ночь, / так дверь на всю Россию проскрипела...»; «Такого зверя вызвездило к ночи, / что не хватает воздуха душе»; «Душа прошибает остывшую плоть...»; «Переболеет мрамором сутлинок, / а телу за душой всё одно...»; «Куда рванёт душа с зелёным дымом, / когда дадут у стенки прикурить...»; «... душа – подвал, подземный переход / из тела в тело»; «Где Россия, схлестнувшись с Сибирью, / держит душу мою в кулаке»; «Душа на юг посмотрит в оба...»; «Долго небо к душе приближалось...»; «Душа предчувствует удачу...»; «Спасибо, море. За душой / то горсть песка в окно чужое, / то горсть дождя в окно мое...»; «...свиданье с душой наяву...»; «Где последнее в жизни

похмелье / у души, заглянувшей за смерть...»; «В земле избыточность пробела / и безвоздушная возня. / В таком тепле душа и тело – / несовместимая родня»; «За листьями листва / как за душой тело»; «Выставит душу, / куда / не дотянутся словами»; «Где легко упирается в спину / обогнавшая лодку душа»; «Покуда смертью жив мой ум, / он душу выдержит на взлёте / на сорок дней, на горный шум / крылатых ангелов в работе»; «С востока сдвинулась душа / на рубчик царского гроша – / вот-вот покатится по полю / на продуваемую волю»; «От души – отломишь хлеба...»; «Сколько спичечка горела, / столько в яркой тишине – / без души горело тело / убивалось на стене»; «Где два стакана на столе – / еще до смерти, ненароком, / хотя душа уже в числе / единственном и одиноком».

В каждой лирической книге Ю. Казарин демонстрирует разные способы и приемы реализации ее художественного единства. Поэт-филолог использует их комплекс или делает очевидно доминантным один из них. Так, книга «После потопа» – это, прежде всего, книга концепта «душа». Книга «Путем воды» – книга посвящений. В «Побеге» акцентирован такой сильный полиграфический прием, как набор стихотворений курсивом, в результате чего вся книга воспринимается как «сплошной», написанный чуть ли не от руки (курсивный наклон) текст. Книга стихотворений «Походка языка» (завершающая семикнижие «Поля зрения») воспринимается как книга поэта-лингвиста. По аналогии с жанром филологического романа, ее можно назвать лингвистическим романом в стихах. В ней легко отыскать пастернаковское отождествление Поэзии и Природы: «Снег слежавшийся – как книга / в горькой корочке пожара». Но для Казарина привычнее и сподручнее отождествление Погоды и Языка: «всё... снова сочиняется морозом / и гуляет русским языком»; «Прекрасна перепись погоды...»; «...словно аз выгибая в глаголь, / отстаёт от улыбки короста»; «стопой заударной / шлепает вкось по окну листопад»; «Так тычется язык от края и до края / огубленных небес, / переходящих в звук»; «покуда пусто воздуху без слов».

Более того, в «Походке языка» Казарин олицетворяет мир не только Языком, его законами, связями, смыслом, но метафоризирует, а следовательно, вскрывает новые смыслы его лингвистическими категориями: «И наотмашь стоит подлежащее сад – / запрокинут стоймя, пустотой наказуем. / И, как выдох зимой, замедляется взгляд, / и продуман мороз, но еще не скажуем». Тот же резко индивидуальный характер метафоры появляется чуть раньше – в «Поле зрения»: «И по берегу крутому / в небе яблоки стоят: / прилагатель-

ное к дому / существительное сад»; «Крепко четырежды охолони / троицей гласных подкожное тренье / крови, пространства и времени – зренья, / область, где неразличимы они»; «Это хруст каблука, вывих твёрдого знака...»; «Полуголос. Озноб. Размножение согласных – / шепелявость и свист, говоренье ползком». После «Походки языка» лингвистическая поэзия становится «авторским знаком» Ю. Казарина:

Сегодня ласточки и пчёлы
ослобонили свет в окне,
а все возвратные глаголы
не возвращаются ко мне.

В создании книги, бесспорно, большое значение имеет ее целевая установка. Помимо традиционного жанра лирической книги, который, на наш взгляд, является поэтической единицей авторского мышления Казарина, есть примеры создания книги по принципу «стихи» и «проза» (в обоих изданиях «Пловца» «аукаются» поэтические образы и прозаические размышления, являя разные стороны сознания автора), а также книги, созданные по принципу однотомника и избранного. «Поле зрения» – опыт авторского однотомника, состоящего из семи лирических книг. Главный результат такого издания видится не только в том, что творчество поэта представлено максимально полно, но в том, что контекст однотомника «заставляет» по-новому – очевиднее и определеннее – звучать поэтические формулы Ю. Казарина: «...за семь небес, за край седьмого света, / где жизнь и смерть в пространство сведены...»; «на вечное время моё..., на грешное время моё..., кончается время моё...»; «Всем почерком по русскому аршину, / где почвы и бумаги – баш на баш...»; «Какими большими хлебами / я эту любовь накормлю?»; «Я в жизни твоей – татарва и прохожий...»; «ты между веком и пространством, как ветер в городе увяз...»; «... а мне пора – под государственным морозом – / отогреть нутро пера / то перегноем, то навозом...»; «... и, как ангел в слезах, утираюсь / залетевшим из жизни стихом...»; «Темнеет дом. Мутнеет век. / Кончается стихотворенье...»; «Я напишу под Богову диктовку, / какое время года у земли...»; «И прежнее пространство перешло / в сплошное время...»; «начинается погода / настоящая, как смерть...»; «где хорошая разлука / лучше встречи никакой...»; «Пространство многоточий – / воздушный бурелом...»; «Время – по кругу – печальная дума, / если пространство – немереный ум...»; «И глаза

от России болят ...»; «Я писарь твой, Господь, / я поводишь глагола...»; «А что за гробом? – дети и долги...».

Опыт «Избранного», состоящего из отобранных автором ста стихотворений, написанных за тридцать лет, обнаруживает не только то, какие стихотворения сам поэт считает для себя принципиально значимыми, но и подтверждает важность для творчества Казарина двух «полосных» жанровых образований (если вспомнить утверждение Ю. Тынянова о том, что объем – показатель и доминанта жанра): лирической книги и лирической миниатюры.

Казарин – поэт, несущий мощную лирическую энергию, реализующуюся в метафоре и автометафоре, поэт, склонный к странному, непрямому, порой несколько зашифрованному, пунктирному и потому не всегда считываемому образу видения себя и себя в мире, отсюда – его склонность к оксюморонности, парадоксальности лирического волеизъявления:

Прожигая глаза увяданьем,
уповая на вольную дрожь –
воскресаешь прекрасным страданьем
и счастливым сомненьем живешь.

Одновременно (и это тоже парадоксально) Казарин не чурается и прямоговорения, особенно в случаях лирической самоидентификации: «Норовистый, как свет и непогода, / я иду, спотыкаясь, на свет. / И тебя дожидаюсь у входа / в этой жизни, где выхода нет»; «Смахну с лица грозы посмертный дым: / я был отцом, любовником и братом. / Душа живёт, как прежде, днём девятым / и прозревает днём сороковым»; «До слёз напился, задарма / прохожий русский инородец»; «Я писарь твой, Господь, / я поводишь глагола»; «Я в жизни твоей – татарва и прохожий»; «Я и сам был талантливейшей / безбюджетной картиной». Именно из совмещения несоединимого – поэтики метафизического и метафорического оксюморона и поэтики тождества – рождается казаринская интонация, которая с годами становится всё сдержаннее и горче: «У нас глубокая зима, / порядок мыслей стародавний: / найти ружьё, сойти с ума, / освободиться от страданий...»; «Тише снега слова простые, / и не топнет в вине губа: / прилагательное Россия / к существительному судьба».

Итак, книга (и прозаическая, но, прежде всего, поэтическая) для Ю. Казарина – основной жанр, точнее – метажанр, литературы новейшего времени. Он убежден в том, что «XXI век – это век книги, а не романа, повести или поэмы. Книга как кусок жизни – то, что от-

ламывается от смерти», и постоянно возвращается к этому утверждению: «Новый литературный (беллетристический) жанр – книга. Просто книга, простой прозой, не дневники и летопись, а тоска по слову – прекрасное графоманство, записки о жизни, славной и дурной, проклятой и любимой. Книга человека»; «В конце XX века русская поэзия обрела – почти окончательно – письменную форму. Более того – форму и формат книги».

Творческая практика Ю. Казарина свидетельствует о том, что он пишет три книги: лингво-культурологическую «Поэтический текст как система» или «Поэтическое состояние языка», посвященную русской поэзии, поэтическую «Погода» и прозаическую «Пловец». Соответственно, жанровый сценарий его творчества разворачивается по трем магистральным линиям: научный текст/книга (Казарин-лингвист), литературный текст/книга (Казарин-прозаик), поэтический текст/книга (Казарин-поэт). Данная жанровая стратегия не является единичной, но подтверждена креативной практикой отечественной словесности двух последних столетий.

§ 2. «Волчий текст» Юрия Казарина

Развертывая единый поэтический текст, основные свойства которого определены мироощущением поэта и при всей своей подвижности сохраняют константные черты, Казарин буквально провоцирует читателей, немногочисленных исследователей его творчества в том числе, к восприятию, называнию и анализу повторяющихся и ставших лейтмотивными образов поэтического мира.

Так, например, Ю. Мешков исходит из тезиса об определенной суверенности Казарина от времени и зависимости от погоды: «Приметой его выступают не события текущего дня, не обстоятельства времени и не путь поэта среди событий и обстоятельств, а лирически выраженные сущностные основы бытия, не сразу осознаваемые как поэтические открытия. Здесь год издания книги роли не играет. Не играет роли и политическая ситуация того конкретно-исторического периода, когда стихи были написаны или прочитаны читателем. Их можно читать при любой “погоде” в общественной жизни»¹. Справедливо настаивая на том, что «Стихи Юрия Казарина не привязаны к событиям внешней жизни. В них не происходит ничего, что было бы интересно “читателям газет”. В них происходит лишь то, что откры-

¹ Мешков Ю. «Да повторится этот день невечный...» // Мешков Ю. О поэтах хороших и разных. Очерки. Портреты. Заметки. Екатеринбург, 2000. С. 129–130.

вается внутреннему взору поэта, его душе»¹, критик приходит к своей формуле характера мировидения поэта: «Невечный день вечного времени и есть художественный мир Юрия Казарина, где судьбою прописан его земной герой. Прошлое – в памяти, будущее – в надежде, но стянуты они в настоящем дне, в капле вечности. Потому и пространство здесь замкнуто: дом, квартира, огород, поле, река, лес. Но данное пространство (как день – в вечность) вписано в необозримость мира. Уход в эту необозримость из конкретности времени и пространства есть разлука, потеря, а возвращение – встреча и ощущение своей причастности к дому, земле, свету и добру»².

Для Ю. Мешкова стало важным показать, как «в этом телесно-земном мире» пребывает душа лирического героя, отсюда его внимание к символике образов дождя и снега, к мотиву похолодания: «И не только холода природного, осенне-зимнего, холода ненастья. Но и внутреннего холода – мороза как состояния души на каком-то переломе»³. И критик прав: свет, снег, дождь, воздух, вода, земля – лейтмотивные образы всей лирики поэта.

Как, впрочем, права и Е. В. Изварина, которая в статье «Томительный свет пустоты (о поэзии Юрия Казарина)» берет иной – не принадлежность/отчужденность от социума – ракурс исследования. В центре ее размышлений – жанр книги стихов как «орудие магическое, событие знаковое», а также присущий только книге «звук, обертон, интонация, ритм». Этот автор считает важным показать стабильное/изменчивое в двух казаринских книгах, которых отделяет друг от друга три года: «Побег» (2002) и «Против стрелки часовой» (2005). Вполне согласуясь с размышлениями Казарина-филолога о фоносемантике поэтического текста как чрезвычайно содержательном его уровне, Е. Изварина сквозным звуковым мотивом книги «Побег» считает ономафону «О», которая «у Казарина – через употребление ее в самых разных словах, различных частях речи – манифестирует совершенно определенную цепочку ассоциативных смыслов, прорастающих один в другом, развивающихся один за счет другого, вместе – рисующих уже целую грань восприятия мира и существования/проявления в нем. Ядром здесь, бесспорно, является понятие Пустоты. В высшей своей самодостаточности и трагичности – пустота, и более смягченными, “размытыми” обертонами – ее атрибуты:

¹ Мешков Ю. «Да повторится этот день невечный...»... С. 131.

² Там же. С. 134.

³ Там же. С. 137.

остраненность, отрицание, отсутствие, пространство, простор, освобождение, отказ (побег!), уход (к иному)... А также сопредельные и сопричастные ей в вещественном мире “окно”, “пол”, “потолок”, “порог”, “ограда”, “дорога”, “воздух”, “окоем”... Пустота звучит в этой книге как “о”»¹.

Обращаясь к следующей книге лирики, исследователь не забывает сказать о том, что в «Против стрелки часовой» продолжено («множество указаний на хрупкость и неплотность этого мира», «мотив постепенного и неотвратимого убывания, а затем исчезновения зримых примет, материальных атрибутов – как окружающего мира, так и самого лирического героя»)², но более сосредоточена на том, что по сравнению с «Побегом» преодолено и изменено в состоянии души автора, а следовательно, в фонетическом рисунке книги и с ним связанном ведущем мотиве новой книги: «Во-первых, в фонетическом отношении она уже не является столь уникально выверенной, “настроенной” на один звук и, следовательно, на очень узкий диапазон восприятия-отражения текущей жизни, внутреннего мира и объективной реальности. Новая книга – вполне в русле естественно присущего русскому языку фонетического баланса: в ее “партитуре” гласные и согласные “голоса” задействованы более-менее равномерно. Во-вторых, прослеживается отход от ведущей моно-темы – она сопрягается с другими проявлениями жизни или же рассматривается в новых ракурсах. Тотальная и несколько абстрактно воспринимаемая Пустота “Побега” в сборнике “Против стрелки часовой...” более соответствует “человеческому измерению”, поэтическое освоение мира в целом еще теснее замыкается на человеке, острее ощущается перво-причина, “пружина” лирического переживания того, что происходит (или – ничуть не реже – не происходит)»³. Так замкнутость «о» «Побега», по мнению исследователя, дополняется легкостью и открытостью «а» «Против стрелки часовой».

Были попытки местных литераторов, например, А. Кузина, «прикрепившего» Казарина к школе М. Никулиной, как говорилось в прежние времена, «дать бой» и Казарину, и Никулиной, которые, с точки зрения А. Кузина, под давлением не принимаемого самим критиком времени уходят от классичности к современности, становясь на «литературном фронте» фигурами «неприкасаемыми», «высо-

¹ Литература Урала: история и современность : сб. ст. Екатеринбург, 2006. С. 359–360.

² Там же. С. 368, 369.

³ Там же. С. 369.

кочтимыми», «заласканными». Назвав свои полемические заметки «Современный Казарин», т. е. Казарин «другой», принадлежащий времени «после потопа», когда «стало возможно всё», А. Кузин даже сомневается в том, что его «слово против» может быть опубликовано: «Я осознаю, что у настоящей моей статьи о Ю. Казарине судьба может оказаться незавидной. В Екатеринбурге ее вряд ли удастся напечатать. А в центральных литературных журналах – и подавно. Во-первых, там запровадены такие же “современные литераторы”, во-вторых, фигура сегодняшнего Казарина им неинтересна».

Тот же сюжет «провинция – столица», но окрашенный совсем иным отношением к творчеству Казарина, характерен для отклика О. Славниковой на книгу «Поле зрения», удостоенную премии имени П. П. Бажова: «Утверждаю со всей ответственностью: Юрий Казарин есть Большой Поэт. Даже странно: такого уровня работы должны звучать во всем ареале русской поэзии, а знаем их главным образом мы, литературные люди на Среднем Урале. Может быть, такой изворот судьбы не случаен. Может быть, поэзия Казарина испытывается молчалием, отлеживается про запас, чтобы потом оказаться востребованной – потом, когда без таких стихов, устанавливающих связи между коренными категориями человеческого бытия, станет уже невозможно жить и дышать»¹.

Причины отсутствия имени Казарина в характеристиках общероссийского литературного процесса последних десятилетий и признания его «столицей», или, как сказали бы в советские времена, «центром» (при нередких публикациях его поэтических подборок в центральных «толстых» журналах), только на первый взгляд выглядят разными.

Для О. Славниковой – это принципиальная непринадлежность поэта к модным направлениям: «Юрий Казарин пишет так, как будто не существует никакого постмодернизма и концептуализма, ставших сегодня еще более тоталитарными системами, чем был в свое время пресловутый соцреализм. Может быть, это и мешает продвижению Казарина во всероссийский литературный бомонд, – но в таком случае сожалеть не о чем. Большой поэт всегда самостоятелен – по той простой причине, что у него свое видение мира, своя образная система, и всяческая литературная партийность скатывается с него, как с гуся вода. Право пишущего быть собой сегодня надо либо отстаивать

¹ Славникова О. А. Казарин Ю. Поле зрения // Известия Уральского государственного университета. 2001. № 19. С. 81–83.

в жарких бумажных боях, либо просто сесть ко всем спиной и делать свое дело, зная в глубине души, что оно не пропадет¹.

Пишущие о Казарине говорят о его безусловной русскости, которая связывается с «нестоличным» ландшафтом его поэзии. Убедителен А. Расторгуев в своем отклике на книгу «Против стрелки часовой»: «Не имея каких-либо внешне актуальных, именно нынешних черт, это пространство-время, тем не менее, вполне узнаваемо. И колодец, и земляника, что “усы перекинула через канавку”, и “снежная шерсть на окне”, и “конская нога живого корневища”. И “чуть теплая, большая” страна, что “спит спиной ко мне”, и небо, горчащее от сигаретного дыма – всё это родное, нашенькое. Ведь даже называя слово “Россия” прилагательным “к существительному судьба”, Казарин тем самым только освежает ощущение их неразрывной взаимосвязи. И тихо просыпается ночью, “чтобы проплакать в оба горла – тоску страны”»².

В статье со знаковым названием «Ангел, плачущий без правил» Олег Дозморев не прямо, но связывает отсутствие широкой популярности творчества Казарина с повышенной и немодной ныне сложностью его стиха («Стихи Казарина – минеральная вода: два литра в день не выпьешь»), взыскующей читателя, которого уже почти нет и который был у классической русской поэзии: «Раз за разом Казарин заставляет нас соучаствовать в сознательном акте психо-эмоциональной перегрузки, дающей стихотворению, при определенном преодолении сил банальной поэтической гравитации, ослепительный прирост смысла (если продолжить сравнение – выход на более высокую орбиту), а читателю, естественно, – прирост благородной работы. Так психология становится онтологией (учением о бытии). Мир богат явлениями, но чрезвычайно беден смыслами. Поэт нужен для их проявления в мир»³.

В своих записках «читателя стихов и прозы» и в «записках из интернет-дневника» уфимский критик А. Касымов постоянно возвращается к диалогу, порой переходящему в спор с Казариным, главным предметом которого становятся категории «язык-поэзия-предназначение» и – главная для русской лирики – «свобода». И только в последнем случае критик солидарен с поэтом: «Казарин, утверждавший в предыдущей своей книге “Поле зрения”, что свобода, де, выдох, а не вдох, продолжает выдыхать, не выдыхаясь.

¹ Славникова О. А. Казарин Ю. Поле зрения // Известия Уральского государственного университета. 2001. № 19. С. 81–83.

² Расторгуев А. Тонкий космос Юрия Казарина. URL: <http://www.arastorguev.ru/bibliocritic.php?code=8> (дата обращения: 09.05.2009).

³ Бажовские лауреаты. Екатеринбург, 2004. С. 28.

*Взгляд иссякает там, где ты
обычно начинаешь оду...*

Словно бы меня предупреждает поэт. Действительно, восхищаться надо осторожно. А то восторги собственные ослепляют... Но уж больно чуждые стихи у Казарина – перьевые облака на небосводе литературы. Легкие и счастливые, даже когда – о несчастье»¹.

Наконец, исходя из того, что Казарин «как истинный поэт пишет сразу обо всем, работает с пустотой, месит воздух и потому от конъюнктуры или государственного устройства зависит гораздо меньше, чем от погоды», М. Никулина отстаивает независимость поэта от всего временного и преходящего. От модных литературных течений: «... “погодная” ориентация Ю. Казарина, его разворот к естественному, природному закону – действия куда более значительные, нежели построения и поиски ироников и концептуалистов»². От столичности: «Казарин – поэт российский, но ничуть не столичный, не московский. Столичные формальные изыски, европейские игры и просветительские потуги с оглядкой на то, как это делается “во всем цивилизованном мире”, все эти столичные веяния выдыхаются где-то за Волгой, а над Уралом и Сибирью дует всё тот же пушкинско-блоковский снежный ветер. Россия слишком велика, слишком нестолична – сплошная пустота, где воздух – самое поэтическое пространство»³.

Не менее настойчиво М. Никулина пишет о прямой зависимости Казарина от русского пространства и поэтического, и земного: «Дело тут в степени притяжения к земле, в характере личных с ней отношений, в глубине этой интимности. Стихи Казарина – по его собственному определению – “печаль по России и по себе”, но выговоренная только здесь, дома, только в обнимку с нашим смертельным ветром, в нашей погоде, и только так, как возможно на исходе нашего крутого века». В этой высокой зависимости и главное свойство поэзии Казарина: «Стихи Казарина и есть сплошное переживание по-русски, явление именно русского миропонимания и нашего способа жить, состоящего в невозможности и нежелании – и это при огромном количестве энергии – принять что-либо определенное. Это свойство и объясняет пресловутую “широту” русской души, долготерпение и

¹ Касымов Александр. Критика и немножко нежно. М., 2007. С. 285.

² Никулина М. Юрий Казарин // Литература Урала. Очерки и портреты. Книга для учителя. Екатеринбург, 1998. С. 506.

³ Там же. С. 506.

легковерие, короче, способность идти враз по двум дорогам, да еще в разные стороны»¹. И казаринский метафоризм, как главное свойство его стиха, вызван и оправдан русским миропониманием: «Стремление Казарина к пространству бесконечному, незамкнутому и неоглядному – черта бесконечно русская, – для него еще и необходимое условие существования, ибо имеет к поэзии самое прямое отношение: ведь если сцена бесконечна, то игра – уже не игра. Отсюда казаринская метафора – никогда не причуда и не украшение: она выявляет сущностные связи, иногда пугающе неожиданные. И уж коли метафора – мотор формы, то казаринские стихи иной раз живут на такой скорости, за которой трудно уследить, хотя никакая другая не удержит на весу его огромную энергию»².

Сам Казарин любил в 1970–80-е годы повторять, с неперемнностью уральского словечка: «ничего нет, кроме погоды и природы». И нынешний Казарин не склонен отделять свою поэзию от традиционных жанрово-тематических пластов русской лирики, не забывая, впрочем, подчеркнуть свою «инаковость». Например, в таком традиционном изводе лирики, как стихи о любви.

Т. С.: У тебя в стихах нет женщин...

Ю. К.: Почему нет, они есть, просто...

Т. С.: У тебя есть твое отношение к ним, но это вообще характерно для любовной лирики. Хотя когда я сказала «любовная лирика», я осеклась...

Ю. К.: У меня не стихи в том их понимании... У меня нет любовной лирики, потому что любовная лирика – это послание или баллада. У меня таких нет стихов, я не могу обратиться к человеку: «Я вас любил...» У меня были среди ранних стихов (Майе Никулиной они очень нравились), но я не включаю их в избранное, какие-то вещи про не-любовь. Что, собственно, тоже она и есть. Ну, скажем: «С вокзала кричит воронье – / по крику дойдём до вокзала. // На горле платок завязала – / кончается время моё...» Но это не обращение, опять же, к женщине...

Ну а бабка что, не женщина, что ли? Бабке я писал стихи. Любовь же – это не обязательно эротика, секс. Более того, подлинная любовь – она вообще вне эротики и секса, ты любишь непонятно что. Субстанция объекта любви – она до сих пор для меня загадочна. Часто я задаюсь вопросом, почему мне нравится эта женщина,

¹ Никулина М. Юрий Казарин... С. 508.

² Там же. С. 509.

а не эта и не эта – я не могу понять. И ни цвет волос, ни комплекция, ни рост, ни ум, ни обаяние не имеют никакого значения, ни, тем более, черты лица или красота.

Когда я в садик пришел, мне три года было, я сразу подошел к Надежде Ивановне и, как мог, заикаясь, предложил ей пожениться. То есть бум, да? Ни фига себе. Она матери рассказала, конечно, но мама умная женщина была и не стала из всего этого что-то выкручивать, как бы сейчас стали говорить, придумали бы какое-нибудь заболевание по Фрейду. В детстве всё оформляется – отношение к женщине, отношение к семье и так далее.

Т. С.: В этом я мало что понимаю...

Ю. К.: Я тоже. Любовь для меня страшнее смерти, я боюсь любви, это точно. С тех пор, как я испытывал боль, я два раза влюблялся, по-моему, два, и всё, я больше... у меня сердце не вынесет, я умру. Это как запой. Вот я уже десять лет не пью и не буду, потому что знаю, что если выпью, то уже не останюсь и умру. Так же и здесь, если я влюблюсь, то я погибну.

Т. С.: И ты убегаешь?

Ю. К.: Нет, ну почему. Она же не знает ничего. Интуиция у меня, я чувю – чувствует она или нет. Если чувствует, то надо просто в тень уйти и не показываться больше, не встречаться. Если не чувствует, то можно с ней общаться хоть до самой смерти.

Т. С.: Я помню, однажды ты мне сказал: вот представляешь, Тань, я сегодня еду в автобусе экспедиции, и уже мысленно пишу стихи той, в которую был там влюблен, и она мне уже не нужна. И я читаю твои стихи о любви именно так: она тебе уже не нужна.

Ю. К.: Ну, эта проблема, она, может быть, психическая или не знаю – психологическая. Я постоянно, всегда думаю стихи. Не помню ни одного дня, чтобы этого не было: болезни, операцию мне делали, – тьфу-тьфу-тьфу, поступчу. Хотя если перестану писать стихи, буду прозу писать, можно не стучать (смеется). Я, когда лекции читаю, думаю стихи, сплю – думаю стихи и прочее, когда даже ты находишься в состоянии каких-то сексуальных отношений – всё равно думаешь стихи. Это ужасно.

При определенном желании в поэзии Казарина можно выделить привычные тематические пласты: от темы природы, реализующей себя в пейзажной лирике, до темы России, соотносимой с лирикой гражданской. И это тоже способно определить направленность и ха-

рактологические черты казаринского творчества. Как было показано, такие попытки предпринимаются в современной критике.

Но, поскольку меня заботит возможность описать поэзию Казарина как эстетическую целостность особого рода в ее специфическом, резко индивидуальном проявлении, я остановлюсь на одном образе, возникшем в его поэзии давно, еще в 70-е годы, и до сих пор в ней существующем. Видоизменяясь, варьируясь, наполняясь новыми смыслами, образ волка в поэзии Казарина становится особым текстом (по аналогии, скажем, с «Рождественским текстом» Бродского) и связан не только с проблемами динамики его поэтической мысли, но и с проблемами личной идентификации поэта.

При всей завороченности философскими категориями, крепящими поэтический мир Ю. Казарина, такими, как пространство, время, пустота, жизнь, смерть, вечность, природа, космос, воздух, земля, вода, нельзя забывать о том, что весь этот мир «щебечет, движется, живет» (О. Мандельштам).

В поле зрения его поэзии всегда и непременно входит живой мир, заполняющий холодное пространство. Несколько выпрямляя ситуацию, можно сказать, что если пространство стиха квартира/город, то в нем с непереносимостью появятся собака, голубь, ворона, муха, мыши:

За листьями – листва,
как за душой – тело.
Скупее волшебства
сезонные пробелы.

Проворнее дождя
бегут на свет из мрака
собака и дитя,
особенно – собака.

Если это река, то непременно будут водомер, стрекоза, бабочка, комар, плотва, другая рыба:

Всё позади – судьба и лебеда
и старый Бог, помянутый не всуе,
когда сойдемся тесно, навсегда,
зубами чокаясь при поцелуе...

Солоноватый привкус бытия,
и на кусте качается пилотка.
И в толчее густого комарья
играет на волне пустая лодка...

Очевидно, что чем «природнее» пространство, тем оно всё более и более наполняется живой жизнью, которую отвык замечать городской взгляд и улавливать городской слух. Олицетворение всего естественно живущего – дело привычное для поэзии Казарина. Его огород, сад, лес, поляна – это и грядки, парник, крапива, деревья, воздух, небо, но и обязательно ласточка, муха, бражник, оса, шмель, паук, мотылек, цикада, пчела:

Кажет шмель золотые подмышки
и бросается под сапоги:
над поляной, без дна и крыши,
до сих пор остаются круги.

Сколько в воздухе дыр и отметин –
можно в небо смотреть поутру.
Я у мамы красив и бессмертен,
если раньше её не умру.

Норовистый, как свет и погода,
я иду, спотыкаясь, на свет.
И тебя дожидаюсь у входа
в этой жизни, где выхода нет.

Поражает непереносимость и быстрота соединения природного и человеческого мироощущения:

Сложив себя, как зонт, исходит ель из ели,
вздевает снегорей здоровая тоска,
как будто веки покраснели
у молока.

И взгляд земли с небес, расплющенный, толпится,
и воздух пополам со снегом твёрже уст,
и застревают в нём и дерево, и птица –
настолько взгляд небес на эту землю пуст.

И я тебя держу, как снегопад, за плечи,
и я тебя держу, как крылья, на весу,
покуда хватит речи
и снегорей в лесу.

Природный мир (и животные, и деревья, и травы), как, впрочем, и погодный (и дождь, и снег, и свет, и темнота, и сумерки, и тепло, и холод), не только и не столько олицетворяются Казариным, не только органично и естественно становятся его лирической оптикой и кругозором, но являются ландшафтом его души, накрепко связаны с его поэтической версией бытия.

И самая тесная, кровная связь возникает, если говорить о природном мире (в погодном – это, конечно, снег), с волком. С формальной точки зрения об этом свидетельствуют уже названия стихотворений Казарина. У него, как об этом бегло было уже сказано выше, не часто (с годами всё реже), но всегда возникают стихотворения, имеющие названия. Для сравнения. В первой книге «Погода»: «Азия», «Аравийское море», «Рябина», «Певчая женщина», «Раскопки», «Цикада», «Пекло и тепло», «Свидание», «У костра», «Ковш», «Два зеркала», «Заморозки», «Черновик», «Лось», «Бражник», «Волк», «Апрель», «Наяда», «Горная гроза», «Ракушка», «Омут», «Эхо», «Озеро», «Зной», «Грядки», «Река», «Бабье лето», «Монолог бабушки», «Баллада», «Дождь», «Вальс», «Портрет», «Песня», «Крапива», «В больнице», «Босый волк», «Водопад», «Велосипед», «Паводок», «Сон в декабре», «Поминки», «Дождь», «Под Рождество», «Клюква», «Свеча», «Залив», «Душа», «Соломенный волк», «Попутчик», «Трамвайный парк», «Гулливер», «Заполошенная ночь», «Перед сном», «Капустное поле», «Семечко сосны», «Пригород», «Кувшин», «Бабушка», «Дедушка», «Двуручная пила», «После листопада». А в одной из последних «Против стрелки часовой...» имеет название только один цикл «О русской поэзии».

Судя по всем книгам (и это, конечно, связано с магистральным способом поэтического мышления Казарина), преимущество номинации принадлежит состоянию или явлению природы. И среди них с безусловностью лидирует «волчья тема», что особенно бросается в глаза, если учитывать и стихотворения, названные по первой строке: «Волк», «Босый волк», «Соломенный волк», «Бирюк человеческий, самец волоокый...», «По волчьим следам, по сугробам...», «Волк – в клетке...».

В мифах народов Евразии и Северной Америки образ волка связан преимущественно с культом предводителя боевой дружины и идущего от него сюжета о воспитании родоначальника племени или его близнеца волчицей. Отсюда – соотносительность мифологемы волка с «близнечным» мифом (что, имея в виду знак зодиака Казарина, буквально толкает на филологическую вольность) и оборотническим,

ставшими основами известных представлений «о превращении человека в волка, выступающего одновременно в роли жертвы (изгоя, преследуемого) и хищника (убийцы, преследователя), и объединяет многие мифы о В. и соответствующие обряды, а также т. н. комплекс “человека-волка”, изученный З. Фрейдом и его последователями и воплощенный в художественной форме Г. Хессе в романе “Степной волк”»¹.

Будучи одним из наиболее мифологизированных животных, волк является в славянской мифологии символом «чужого». Причем амплитуда «чуждости» весьма велика: от соотносительности с «мертвыми, предками, “ходячими” покойниками до воплощения нечистой силы или осмысления волка как “инородца”»². Одновременно с определяющим признаком «чужой» волку «присущи функции посредника между «этим» и «тем» светом, между людьми и нечистой силой, между людьми и силами иного мира. Задирая скотину, он действует не по своей, а по Божьей воле. Существует представление: Что у волка в зубах, то Егорий дал (...) Обычно покровителем В. и одновременно охранителем стад считают св. Георгия (Юрия, Егория) (что, имея в виду имя героя книги, вновь провоцирует филологические размышления о глубинных, чуть ли не мистических совпадениях в поэзии. – Т. С.). Широко распространены былички о человеке, подслушавшем, как хозяин волков (св. Юрий, царь волков) распределяет среди В. их будущую добычу»³.

В русском сознании «волк» несет множество смыслов, ведущих к длинным и разветвленным ассоциативным рядам. Опасность, мистика, оборотничество, Россия, деревня, зима, мороз, снег, ночь. Волчья сыть, волчье сердце, «волчара» (характер, тип поведения). Волк-одиночка (тип поведения). Волчица – особый женский характер, сильный, агрессивный и притягательный одновременно. Волчья тоска (характер состояния). Волчий вой (примета, атрибут одиночества, страха и заброшенности).

Культурно освоенный образ (от сказочного «серого волка» и колыбельного «серого волчка» до многочисленных рассказов «Волки» русской литературы XIX века) дополнился в веке XX новыми смыслами. Так, прижился на русской почве «Маугли» Р. Киплинга. Но ведущей стала иная коннотация, связанная с историей России, – не только

¹ Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1980. С. 242.

² Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 103.

³ Там же. С. 103, 104.

определение века и времени как «волчьего» и/или «между волком и собакой», сумеречного, страшного одновременно и как волка и как волкодава. Важнейшей стала тема затравленности, зафлаженности, облавы: «идет охота на волков». Здесь важны тексты и В. Высоцкого, и А. Жигулина, но можно вспомнить прекрасную волчицу Акбару Ч. Айтматова. Позволю себе процитировать несколько пафосные, но весьма точные размышления поэта, которого Казарин не принимает принципиально, но которому присуще «верхнее чутье» времени. Евг. Евтушенко в мемуарной книге «Волчий паспорт» определяет свою судьбу и судьбу своего поколения так: «Мандельштам писал: “Мне на плечи бросается век-волкодав”. Мандельштама, да и многих других, этот век безжалостно придушил. Но тогда двадцатый век был еще молодым волкодавом, во цвете сил. К счастью для нашего поколения, когда мы, перестав быть детьми, стали молодыми, век-волкодав постарел, его зубы начали крошиться. Он еще время от времени бросался на нас, но хватка была уже не та. На наше счастье, эпоха явилась к нам не только в образе волкодава, но и в образе волчицы, выкормившей нас. Шестидесятники – это маугли социалистических джунглей.

Я писал не чернилами, а молоком волчицы, спасавшей меня от шакалов. Не случайно я был исключен из школы с безнадежной характеристикой – с “волчьим паспортом”. Не случайно на меня всегда бросались, чуя мой вольный волчий запах, две собачьи категории людей, утробно ненавидящих меня, а заодно со мной и друг друга – болонки и сторожевые овчарки (профессиональные снобы и профессиональные “патриоты”).

Я счастлив, что с таким же “волчьим паспортом” я “исключен” из всех тусовок – я не принадлежу ни к одной партии, ни к одной мафии, ни к нашему выпендренному бомонду, который только прикидывается независимым, а на самом деле болтается между партиями и мафиями. Я ни с болонками, ни с овчарками.

“Волчий паспорт” – вот моя судьба»¹.

Для Казарина важны разные смыслы «волчьего» образа-концепта-текста русской ментальности, кроме одного и тоже весьма устойчивого – «волчья стая» (оно появляется только один раз и, что характерно, это небесная волчья стая). Именно в «волчьем тексте» более всего обнаруживается его «русскость», в стихе являющая себя в «хитросплетении» традиций.

¹ *Евтушенко Евг.* Волчий паспорт. М., 1998. С. 7.

Прежде всего, это характеристика российского пространства, пространства «немереной страны» – снежной, сугробной, ледяной, лунной, ночной, волчьей:

Ночью лунной негатив
леса выпростался тенью,
темнотою окатив
снег, прижавшийся к растенью.

На воде, где ни следа,
волчий след на влаге твёрдой –
это слепок, плиты льда
на воде, до звёзд протертой.

Появление волка, «волчьего следа» в стихах Казарина – нередко знак смерти и – одновременно – успокоения/растворения в пространстве русского морозного космоса:

По волчьим следам, по сугробам
с холодной луной на горбу
к машине с Серёгой за гробом
и бабушкой Ваней в гробу –
в другую деревню за хлебом,
за снегом в живых волосах,
вдвоём под единственным небом,
а третий уже в небесах.

Архетипический сюжет связи волчьего мира с миром мертвых существенен для Казарина:

Захлопнута изба
на ставенки, как книга.
И в воздухе волшба,
и в поле изо лба
зимы растёт шишига.

Не пень, не волк, не человек
из круговерти,
а – белый – на плече
сыпучий холмик смерти.

Но – и об этом надо сказать сразу – поскольку разговор о снеге сопряжен у Казарина с разговором о Слове и Боге, то образ волка нередко предваряет появление сакральных образов:

Ни глаз, ни слёз и над
лицом ни звёзд, ни ветра,
лишь снегопад до пят,
и ангелы парят,
как Лобачевский взгляд
Никола-геометра.

Стих Казарина вбирает в себя пословицы, поговорки, устойчивые выражения, связанные с «волчьим текстом» славянской мифологии: «Как волка не корми, он всё равно в лес смотрит», «Волка ноги кормят», «С волками жить, по-волчьи выть», «Не за то волка бьют, что сер, а за то, что овцу съел», «Быть тебе волком за овечью простоту», «Волк в овечьей шкуре» и т. д.¹ Но входят они в стихотворный текст не прямо, не в традиционных, лексически закреплённых вариантах, а в смысловом и переосмыслённом виде.

Таков, сажем, казаринский вариант мотива «волки и овцы»:

Стриженой влаги пушистое бремя
вытеснит – важно валящее – взгляд:
соединятся пространство и время
в ветхозаветный – с овцой – снегопад.

Серый каракуль да сивая смушка –
гуще воды и волчицы пробор:
это не выпушка, это опушка,
это заглушка, не вьюшка, а взор.

Очевидно, что в трактовке устойчивого мотива «волки – овцы» важна не мысль об их смертельной противопоставленности, но идея взаимозаменяемости и связи:

Всё небо в ангелах. Баранье
движеньё снега кое-где.
И выражение страданья
застыло с ветром на воде.

Волк начинается в собаке,
и открываются в волшбе
мороза водяные знаки
и сор растительный в гербе.

¹ См. об этом подробнее: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М., 2007. С. 242–243.

В многочисленных сравнениях-определениях характера, поведения человека через «волчью метафору» доминантной для Казарина становится характеристика состояния души, сопряженной с мистическим, темным, «иным» (что для поэта отнюдь не является отрицательной оценкой): «Тебя не будет никогда. / И, отражённый волчьим глазом, / не тёмный лес, а тёмный разум – / заводит в воду невода».

У Казарина нет и не может быть негативной коннотации при обращении к одному из самых значимых и мифологизированных образов русской ментальности, но авторская интенция органично вписывает его в очень русский и даже православный ряд «воля – волшба – волк», причем «воля» понимается Казариным в точной расшифровке Д. С. Лихачева (простор + ветер) и варьируется в таких ассоциативных ходах, как воля к жизни и воля любви. Так, в финале стихотворения «Лось» читаем: «Голубые ноздри / вывернет водица. / На глаза налипнут небо и откос. / Далеко за лесом лыбятся волчица – / и целует запахи взасос».

Еще явственнее обнаруживаются значимость и особость «волчьего текста» в поэзии Казарина при декодировке его культурологического пласта.

Это и детские сказочные серые волки (так легко по интонации сопоставимые с мандельштамовскими: «Сусальным золотом горят / в лесу рождественские ёлки; / В кустах игрушечные волки / Глазами страшными глядят»): «На рассвете в августе недолгом / пахнет пыль на стёклах серым волком». Это и знак противопоставленности исторического – природному, времени цивилизации – вечности, реализуемый путем прямого обращения к известному мифу и к известному сюжету «оборотничества»:

Какой по счёту Рим взрастили московиты,
где цезарев пупок целуют мусора.
И судьбы, как поля – дорогой перебиты,
и горяча заплечная игра.

Отыщешь в голове зелёный волчий волос
и человеческий грех сведёшь на Божий стыд.
Зачем из темноты в затылок зябкий голос
прохожее бессмертие сулит.

Но более всего это снежность русской природы и культуры:

Как две свечи – надбровья
смеркаются во лбу.
Текут зимы низовья
в февральскую трубу.

А в поле Пушкин мнится,
где сочиняет снег
да жмурится волчица –
хороший человек.

Судьбы двух поэтов, особо значимых для Казарина – Пушкина и Мандельштама, – решены им в рамках темы «волчье» в поэте – знак избранности и обреченности. Поэтически необычайно дерзкое стихотворение «Золотой доской мороза...» обращено к пушкинской душе:

Он стоит – черней перчатки
на снегу, где после схватки
снегу выкусил поэт,
где не сделал опечатки
пестик, ступка, пистолет.

У зимы всё гладь да поле,
попынька без алкоголя
и в малине сапоги,
молодая старость, воля,
Божья скорость, страсть и доля
делать полные круги.

Золотой озноб азарта,
у осины бита карта,
и пора бы наконец
из промёрзшей бакенбарды
волчий выгрызть леденец.

Характеристика судьбы Пушкина, на мой взгляд, – блестяща: от «молодая старость» до «Божья скорость, страсть и доля / Делать полные круги...». Чрезвычайно эффектна в своей якобы неожиданности концовка. К финалу стихотворения и герой, и автор оказываются одной – волчьей породы: волчий леденец – волчий оскал агонии – за-

леденевшая кровь – вызывающе шокирующее описание смертельно раненного поэта, усиленное употреблением на грани (но не за гранью) этического и эстетического риска глагола «выгрызть», который относится к субъекту речи и усиливает ощущение одиноковности поэтов.

В русле иной системы поэтических приемов решено стихотворение-памятник Мандельштаму. Казарин «разыгрывает» мандельштамовскую мысль и образность на площадке своего текста (здесь и образы века, волка, и знаковость первой строки «Ещё ты жив и одинок», прямо апеллирующей к знаменитой первой строчке стихотворения «Ещё не умер ты, ещё ты не один»). Однако темой для вариации становится одно стихотворение Мандельштама – пророческое стихотворение 1922 года:

Умывался ночью на дворе.
Твердь сияла грубыми звездами.
Звёздный луч – как соль на топоре.
Стынет бочка с полными краями.

На замок закрыты ворота,
И земля по совести сурова.
Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа.

Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студёная чернее.
Чище смерть, солёнее беда,
И земля правдивей и страшнее.

Казаринская вариация на «заданную тему»:

Ещё ты жив и одинок
в век между волком и собакой.
Где трехкопеечной бумагой
оклеен чёрный городок.
И в темноту фонарь забрит.
Прищур ночей развёл брусчатку.
Как бы звезда упала в кадку –
и до сих пор в глазах рябит.
И звонко тусклых луж лобзанье
во льдах с толчёным кирпичом.
И смерть с весёлыми глазами
за левым топчется плечом.

В этом случае определение века «между волком и собакой» дано через констатацию особого времени дня – сумерек – и вновь является объединяющим «поэтовым» временем.

Итак, «волчий текст» Ю. Казарина сопряжен с такими концептуально важными для его поэтического мировосприятия понятиями и категориями, как русская «природа и погода», русская культура и собственная «природа и погода». Отождествление «я-субъекта» стихов Ю. Казарина с волком прямо являет себя в его определениях: *босый, человеческий, волоокий*.

«Волчий текст» – это текст, в котором Казарин, чаще, чем в иных случаях, решается на весьма редко встречающийся в русской поэзии тип метафоры, находящейся на «перекрестке» собственно метафоры и метаморфозы – автометафоры, главной особенностью которой, по мысли Н. Д. Арутюновой, является «метафорическая самоидентификация поэта, проливающая некоторый свет на психологию творчества». «Автометафора, – продолжает характеристику исследователь, – по-видимому, рождается из непосредственного ощущения», и в этом процессе самоидентификации «поэт нередко выделяет то главное свойство или состояние, которое отвечает его природе. В этом случае автометафора пронизывает собой всё стихотворение»¹.

В этом ракурсе «волчий текст» Казарина – это текст, в котором происходит открытая лирическая идентификация себя и характера своего творчества, причем «волчья» автометафора полностью завладевает всем пространством стиха. Думается, есть смысл представить «волчий текст» поэта, имея в виду последовательность появления стихотворений-автометафор хотя бы путем их называния: «Волк», «Босый волк», «Соломенный волк», «Бирюк человеческий, самец волоокий...», «Гон», «Не ангел – снегопад...», «Волк – в клетке...».

Рядоположение стихотворений-автометафор вскрывает, по крайней мере, две важнейшие характеристики казаринской поэзии. Во-первых, становится вполне очевидно, что «волчий текст» стягивает как некий центр все концептуально значимые для Казарина смыслы судьбы и предназначения поэта в мире. Его любовь: «Такая воля не по мне, / но шкуру снежно-золотую / я чую на своей спине, / когда в глаза тебя целую. / Когда от холода в утробе / зевну, поскуливая, всласть / и с чёрным пятнышком на нёбе / открою рубчатую пасть». Его слово: «Он может собою деревню поджечь – / и волка берут с потрохами на мушку. / В такой тишине зарождается речь, / когда убива-

ется кто-то в подушку». Его поведение: «Смотри, как радуется кровь / на круговерть крещенской пыли, / пока тебя не приручили / кормушка, пуля и любовь».

«Волчьё» самоопределение вскрывает сложность диалога поэта с Богом, и совершенно не случайно возникает одно и то же, очень казаринское определение «босый» по отношению к трем субъектам, которые становятся тремя ликами поэта: «босый волк – босый человек – босый Бог»:

Ах, босый волк, тяжёлый и прекрасный,
твой долгий след, и легонький кадык,
и твёрдый глаз, зеленовато-красный,
и азиатский бешеный язык –

всё это есть, и свято, и велико,
однако время составляет век,
и ты уже счастливо и безлико
живёшь себе как босый человек.

В другом стихотворении читаем: «Озябли Божьи ноги, / и мается поныне / душа в подкожной глине, / а глина на дороге. / А глина на дороге – и тянет напрямик / туда, откуда Боги / приходят босиком».

Судьба поэта и его слово стягивают в одну точку и обнажают трагизм русской истории, сопряженной с общемировой («И чуешь, как женщина – весь волоокий, / и сивый, как море Марины живой: / в Елабуге стонут сопливые волки / и любят луну над твоей головой»). Резко обнажается конфликт цивилизационного и природного, о чем свидетельствует сюрреалистическая контаминация «Водопроводного волка», в котором волчий вой становится утробным воем водопроводных труб городского дома:

Не ангел – снегопад, я узнаю походку,
так упрощается до шелкопряда шёлк –
до трепета дерев. Вот так вздувает глотку,
распашывая дом, водопроводный волк.

Водопроводный волк, в тебе не кровь, а дратва
надрочена смолой от уха до хвоста,
как твёрдая вода – и снегопад, и жатва, –
которой, как жратвой, набита пустота.

¹ Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 30.

Во-вторых, «волчий текст» свидетельствует, что Казарин принадлежит к «поэтам с историей» (М. Цветаева), к поэтам с чувством пути. Не только проблематика, но и поэтика «водопроводного волка» и, особенно, «волка в клетке» весьма ощутимо отлична от «волка» и «босого волка» семидесятых–восемидесятых годов:

Волк – в клетке
на требухе и воде.
Где твои детки,
волчица где?
Кто это рядом? –
Я до сих пор стою,
встречным взглядом
вкопанный на краю
двух клеток –
этой и остальной.
Глухонемой трёхлеток
с крыльями за спиной.

Это уже – нынешний Казарин. В стихотворении откровенно иная фактура стиха: короткая строка, формально отсылающая к графике детской считалки, правда, усложненная особым трехсложным в основе своей дактилическим размером, который несет ритм считалке противоположный. Рифма «детки – в клетке» вновь прямо отсылает к классическому циклу детской поэзии, актуализируя тем самым детскую память и расширяя время стихотворения – вся жизнь, что «от противного» усиливает трагический быто-бытийный смысл текста. При внешней простоте и ложной легкости ритма Казарин использует сложный прием «обнажения приема»: разделение «я-субъекта», являющегося ситуативным героем (задающим вопросы, разговаривающим, смотрящим), и собственно героя – «волка в клетке». Но, естественно, разделение это мнимое: очевидна зеркальность героев, общность судьбы-смыслоутраты. «До сих пор стою» – взгляд на волка – это непрекращающийся взгляд в свою душу и жизнь («стою как вкопанный»). Край клеток – вновь мнимость, две клетки суть ипостаси одной – жизни. «Глухонемой трёхлеток с крыльями за спиной» – автохарактеристика, вновь ведущая к открытому сопоставлению своей породы и судьбы с волчьей, но теперь уже не свободной и вольной, способной «деревню поджечь». Однако, попав, вернее осознав себя в клетке/тюрьме, узилище жизни, утративший почти всё, поэт помнит/чувствует свою инаковость и избранность –

«с крыльями за спиной». Так возникают несколько иные координаты поэтического мира и несколько иная лирическая интонация.

§ 3. «Каменские элегии»: «другой» Казарин

«Каменские элегии» – последняя на сегодня лирическая книга Ю. Казарина, вышедшая накануне очередного возрастного рубежа поэта – его пятидесятилетия.

Она сразу обратила на себя внимание: уже своим чрезвычайно лаконичным «белым» (и по цвету обложки, и по сути) оформлением: малый объем, как и положено русской лирической книге, без фотографий и предисловия с аннотацией из двух строк информационного характера: «Новая книга известного поэта Юрия Казарина включает в себя стихотворения, значительная часть которых написана в дер. Каменка на берегу Чусовой».

Запоминается и своим названием, прямо отсылающим к традиции названия цикла или книги стихов по географическому месту их создания порой с указанием жанра. Достаточно вспомнить ближайшие аналоги: «Северные элегии» А. Ахматовой, которые в разное время носили названия то «Петербургские», то «Ленинградские», и «Римские элегии» И. Бродского.

Книге почти сразу после публикации была присуждена значимая в регионе премия – Премия Пермского края им. Алексея Решетова. О книге заговорили, отмечая ее несколько иные интонации и тональность. Начиная интервью с Казариным, его давний друг, филолог и писатель, ректор Театрального института В. Г. Бабенко замечает: «У англичан есть выражение “suspended in time” – “подвешенный во времени”. Это о человеке у воды, текучей воды, вошедшем в ее ритмическое покачивание взад-вперед, вечные колебания между прошлым и будущим, как бы остановку во времени... Кто-то ищет тебя в аудиториях университета, кто-то звонит тебе в Союз писателей России, где ты председательствуешь, а ты в это время шепчешь: “Слева рыбак, справа рыбак, / сердце дрожит больное, / утром болит, в полдень болит, / ночью – всё остальное”»¹. Явно находясь под обаянием элегической ауры книги Казарина, В. Бабенко на газетной полосе проговорил то, что обычно не говорят поэту в России: «Твои “Каменские элегии” замечательны, это Стихи с большой буквы, этот сборник – событие нашей литературной жизни! Одно больно: ты с нами уже как

¹ Бабенко В. «Чувствую, как тесно Богу...» // Областная газета. 2010. 20 января. С. 7.

будто прощаешься, готовишься раствориться в закате, восходе, тепле, холоде, воде, воздухе, за дверью, в окошке...»¹

Сам Казарин на эти восторги откликается так: «...хожу я на старый демидовский пруд в основном не за лещами, а за надеждой выловить что-то из воздуха – то, что каким-то непонятным образом превращается сначала в музыкально-ритмические фразы, а потом эти мелодические вдохи-выдохи наполняются словами, грамматикой, смыслом. Каждый раз всё это мной воспринимается как чудо. Если честно, то сегодня меня мало заботит конечный результат такой “рыбалки” – стихотворение (хорошее, среднее, плохое), – меня занимает, захватывает целиком сам процесс пребывания: на краю земли и воды, на краю отраженного неба, на краю света и бездны. Если это и болезнь, то она какая-то очистительная, просветляющая. Я вообще банален и люблю смотреть в огонь, в воду и в небо: видимо, в огне я пытаюсь найти то прошлое, которое исчезло бесследно (сторе́ло), в воде я силюсь найти что-то забытое, но способное вспомниться; ну, а глядя на звезды, на облака, я, как мне кажется, приобщаюсь к некоей тайне или потаенной истине, которую хочется сначала напеть, потом напечатать и, наконец, произнести»².

В «Каменных элегиях» осуществлен возврат к безусловным основам жизни (небо, вода, земля, огонь), дающий наслаждение от самой возможности их нового поэтического называния. В этом видится иное, нежели прежде, качество «поэтического состояния языка», в котором существует нынешний Казарин, – состояние, описанное в одном из стихотворений книги:

Сплю. Просыпаюсь. Не сплю.
Веками воздух леплю:
комнату, утро, окно –
мир, потому что темно.
Взгляд распадается – весь –
на светоносную взвесь
между зрачком и предметом,
между слезою и светом,
между землёю и небом,
между губами и хлебом,
между творцом и творцом,
между лицом и лицом.

Свет расщепляется, я
вздрагну – и два острия
взглядов, летящих навстречу,
при столкновении, речью
вспыхнут во тьме бытия.

Как это ни парадоксально, но доминантное состояние «между» для Казарина неконфликтно, не является знаком неустойчивости, дискомфорта, а становится единственно возможным для максимально точного видения и глубокого понимания бытия. В этом смысле новая книга воспринимается как самая гармоничная книга поэта. И одновременно как книга, в высшей степени профессиональная с поэтологической точки зрения.

Ее название апеллирует к традиции русской поэзии, совпадает с русской историей («Каменка» – так называлась усадьба, где собирались члены Южного общества декабристов), поддерживается целостностью времени и места.

Место – уральская деревня, образ которой, весьма конкретный и узнаваемый, спокойно и органично входит в поэтический мир: «После Седьмого ноября / заиндевшая ноздря / деревни, вымершей от пьянства, / вдыхает зимнее пространство». Органично, поскольку повседневность деревни, с одной стороны, узнаваема и конкретна: «Из бани голышом – в стужу, / словно по горло в крапиве...»; «Вывернешь варежку наизнанку – / красное станет синим. / Это для пальчика: дунешь в ямку, / чтоб появился иней»; «Всё остальное – траливали – / портвейны, реже цинандали, / чеченский, господи, коньяк»; «Костерок. Полянка. В поллитровке / два стакана. Хлебушек»; «Молчу. И печь топлю осиной. / Поленом с плесенью во лбу»; «Это осень. Понятно ежу. Он живет у меня под навесом (...) И когда я дровишки беру, / он уходит в нору на отсыпку. / И охпакку, бредя по двору, / я щекой прижимаю, как скрипку». С другой стороны, конкретика деревенской жизни вписана в привычный для казаринской поэзии образный ряд: снег, Бог, вечность: «Деревня пустила / белые корни в небо. / Знать, замесила / квашню для стряпни и хлеба. / Принюхивается небо / стужей, звездой железной / к жизни над бездной...».

Каменка, с ее демидовским прудом, гладью воды, горизонтом леса, откосами уральских гор, только подчеркивающих открытость пространства, – то место, которое еще более распахнуло «поле зрения» Казарина, сделав возможным то, что ранее проступало в его поэзии не столь отчетливо. Географическая реальность ландшафта высвети-

¹ Бабенко В. «Чувствую, как тесно Богу...»... С. 7.

² Там же.

вает ландшафт души, в котором главным становится метафоризация понятия «место», чья цель – переводение образа в метафизическую сферу, сопряженную в этой книге Казарина не только с важнейшими для всей его поэзии понятиями судьбы, жизни, любви, смерти, но и появившимися в недавние годы образами ада и бездны (последний во многом восходит к пушкинскому «у самой бездны на краю»): «Как дом, не купленный в деревне, / где ночью рвутся провода / с душой, готовой к перемене / не мест, а места навсегда»; «между смертью и любовью / этой жизни места нет». Не удивительно, что «это место» «между землею и небом» вбирает в себя и «тварь божью», и божий замысел:

Это место никакое,
значит время по судьбе:
здесь комар твоей рукою
даст пощёчину тебе.

Это время, это место,
это думы камыша,
это глиняное тесто,
божьи пальцы и душа.

Принципиальное рядоположение слов – топонима Каменка и названия жанра, главной темой которого обычно становятся философские и скорбные размышления о бренности человеческого существования, в тексте книги реализуется в «спокойном» соседстве имен (Иван, Серега, Ваня, Олег), названий сел, городов и улиц («страшная Сысерть», «милая Москва», «улица Орджоникидзе – / Сталина бывшая»; «душа – Сибирь», «Литвы летучие холмы / и Рим, хваленые поэтом», короче – «Зверушки, девушки, лошадки, / Венеция и Петербург») с конфликтной по своей традиционно-обобщенной сути вертикалью «небо (Творца и творца) – бездна (жизни человека)»: «отдельно бездна, отдельно дождь. / Письмо из жизни: наверно, дочь»; «Краснее жизни хлынувший мороз – / огульной бездны чистая чужбина»; «Тяжелым махом, дыхом, духом / ночует бездна по сиреням»; «И будет длиться дольше смерти / полет над бездной»; «сквозь темноту и снег / смотрят в глаза друг другу / бездна и человек»; «Целуйтесь, два лица природы – / и жажда жизни и любовь, / пока несут над бездной своды / вода и кровь, вода и кровь»; «Лететь, лететь, крыло в чернилах окуная, / и – белое – из бездны вырывать».

Вертикаль «небо (творца) – бездна (жизни)» усложнена оппозицией «земной ад – мертвый рай»: «... движением воздуха и взгляда / того, кто в небе глину мнет / и золотую форму сада / земному аду придает». Еще определеннее:

О, Господи, не умирай
своих животных и растений
и не вперяй без потрясений
тяжёлый, нежный ад осенний
в мерцающий и мёртвый рай.

Столь сложное и – одновременно – определенное мировидение потребовало активного и явного присутствия того, кого принято в литературоведении называть «я-субъектом». Характерно, что, будучи безусловным лириком, Казарин долгое время избегал частого употребления местоимения «я» в своих стихах, то вообще обходясь без него, то заменяя на «ты» (= «я»), то внешне закрываясь автометафорой.

«Каменские элегии» – книга открытого и постоянно присутствующего «я». А следовательно, книга автоидентификаций: «я – пасынок алфавита»; «Я старый. Мне себя не жалко», причем порой идентификаций развернутых: «я тогда был любви сверхсрочник / и учебной семьи отличник – / русский ангел, сиречь заочник / чьей-то вечности. Горемычник», что влечет за собой появление мемуарно-дневниковой интонации.

«Каменские элегии» – книга исповеди: «Не умирать, не исчезать – / о, как мне пелось и дышалось, / как я умел соединять / воды многоугольной гладь, / и неба нежную шершавость, / и кружевных морозов шалость, / и мыслей горьких благодать...». Книга воспоминаний: «Я ледяную пил в дисбате. / Чекушка лопнула. В солдате / живой и мёртвый этот лёд / в сплошную водку перейдёт». Книга предвидения: «В покойной позе “бобик сдох” / усну, и мне покажет Бог / всё, что со мною не случится...». И прозрений: «Всё исковеркано ледком – / красивое зато, / как будто кто-то босиком / ходил. Я знаю кто...».

«Каменские элегии» – это книга взгляда (что характерно для всей поэзии Казарина) и книга, в которой категория времени впервые становится равновеликой и равносильной пространству. Книга «Между веком и пространством».

Взгляд поэта – чуть ли не всевидящ, и оптика его – оптика увеличений, связанная с необходимостью увидеть жизнь «во всей ее подробности земной» (А. Твардовский). Отсюда – лейтмотивные образы не только глаза, но и ресницы: «Всё-таки скорость взгляда – / это не

скорость птицы, / а намерзанье сада / на острие ресницы»; «И небо втягивало глаз, / уже в себя втянувший небо»; «Взгляд остановлен птицей. / Господи, стрекоза... / Небо кольнёшь ресницей – / Что это? Чья слеза?»; «У кунницы / короткие ресницы, / как у кошки...»; «Пока разучивают птицы / и дети ангельскую речь, / ее значенье на ресницы / успеет лечь». Солнце в «Каменских элегиях» «Сначала тронет за ресницы, / потом коснётся щёк и лба – / как бритва, зеркало и птица, / как воля Божья и судьба». Пристальность и напряженность взгляда обуславливает поэтическое постижение не только чувств, но самой смены сложных и при этом чистых «снятых» ощущений, «видимых» (различимых) только при подключении опыта интеллектуального порядка.

Но у Казарина не только человек внимательно и удивленно смотрит на мир, мир божий, и Бог тоже смотрит на него: «Последний снег себя метнёт себе висок – / и всюду взгляд воды, мутнеющий и влажный, / и сад, заиндевав, смеркается – бумажный, – / с божественной строкой наискосок»; «движеньем воздуха и взгляда / того, кто в небе глину мнёт»; «И в темноте невыносимой / я вижу встречную мольбу»; «Зэком присядешь на корточки – / ближе к осколкам лица: / это знакомые чёрточки... / Матери. Сына. Отца»: «Ручка дверная липнет. / Всё тяжелей ресница. / Холодно. Ангел вскрикнет».

Гармония «взгляда отовсюду» и чрезвычайное напряжение «зренья поединка с безумием твоим» рождает особую интонацию книги. Не все стихотворения ее «укладываются» в даже модифицированный уже XX веком жанр элегии, но тональность их преимущественно и отчетливо элегическая, что подтверждается и основным глаголом «Каменских элегий» – плакать, и чуть ли не главным ее существительным – слезы: «Это глаза: / яблоко и зрачок, / узкий разрез, слеза – / в уголке родничок»; «иную грозу помещаешь в шалаш / на вечную вязку то мысли, то взора – / в безумие неба, в морщинки узора / и в глухонемое мычание хора, когда за слезу всё на свете отдашь»; «Идет. Не окликай его – / прохожего, он часть погоды, / он сам – и соль и вещество / уже последних слёз природы»; «Взгляд остановлен птицей. / Господи, стрекоза... / Небо кольнёшь ресницей – / Что это? Чья слеза?»; «Почти отмучившись, отмучив / ночь, косоглазую от слёз»; «Господня блесна, / притолоку заломив в потолок, / в купол слезой намывает желток»; «И прозревают в травах капли, / и мнится снегом строй берёз – / и отражается как цапли, / в воде, рыдающей без слёз»; «Не смерть, а музыка сама, / явление слёз, явление чуда»; «Слепнут лесные боги / от деревянных слёз»; «Осень. Льет. Не отыщешь сушу. /

Слёз не видно. Читай Басё. / Если захочешь увидеть душу – / просто выдохни. Вот и всё»; «в слезах закончится зима»; Как поэтическая формула казаринского понимания отношения «Бог – мир» звучит философская миниатюра:

Господи, в глазах твоих стрекозы –
или дальнозоркие морозы
написали что-то на стекле.
В воздухе твои мерцают слёзы,
Потому что плачешь о земле...

Видя и ощущая «вещество существования» (А. Платонов), у Казарина плачет весь мир: от Бога до воды, неба, ночи, от человека до твари божьей: «Глазам хватает неба и земли: / посмотришь в даль – и плачешь там, в дали»; «Чтоб замолчать лицом к стене / и не заплакать»; «Но – горек рот, как плач в себя, наоборот...»; Всё бывшее имеет вид – / и остов музыки, и мякоть. / И в горле комом шум стоит – / стоит, и некому заплакать»; «Волынки плач овцы. Грамматика двойная (...) Волынки детский плач. Печаль полуная». Как поэтическую версию бытия нынешнего Казарина можно прочитать стихотворение, выполненное в тютчевской традиции:

Что наши мысли? – бред природы,
когда она людьми больна.
Взыскует разум мой свободы,
а мысль – ничтожна и темна.

И бездна ближе в непогоды,
и небо плачет без конца.
И по воде проходят воды
как призрак призрака Творца.

Но, конечно, мир «Каменских элегий» – не мир сентиментальной идиллии, где можно «кудри наклонять и плакать», но мир «ужаса красоты» (выражение Казарина), мир Вальсингама, стоящего «у самой бездны на краю», мир «бездны воздуха» (А. Ахматова). Цитируя знаменитые ахматовские строки «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда», обыкновенно делают акцент на слове «сор». Но, думается, для Ахматовой была важна мысль (и она к ней возвращается и в «Пушкинских штудиях», и в «Записных книжках») о «бесстыдстве» или своеволии поэзии, которой позволено всё, что

не всегда позволено человеку (это важнейшая трагическая максима и Цветаевой).

В «Каменских элегиях» Казарин позволяет себе то, что редко впускал в свои предыдущие книги (поэтические, но не прозаические): разговорную интонацию, сниженную лексику – от просторечья до сленговых оборотов, бытовых фразеологизмов: «Сталина бывшая, / то есть б/у...»; «Тысячу слов, придурок, / вытянешь из стены...»; «дурачок, дурачок, / отпусти домой зрачок...»; «Сухая гроза – что в завязке алкаш»; «взятки глаз ослепительно гладки»; «в покойной позе “бобик сдох”»; «мать твою за лапку»; «Воздух болит. Сука»; «Боже, какого рожна»; «Шебутной бурьян»; «понятно ежу».

Приземленная интонация не исключает, но, оттеняя, подчеркивает элегическую, особо акцентированно являющую себя в поэтических повторах: «плачется здесь маринами: Лесбия умерла... / Лесбия умерла... / Лесбия умерла»; «Осень сошла с ума. Осень сошла с ума. / Осень сошла с ума. Значит, уже зима»; «Ангелу что-то снится: / то, что ещё случится, / то, что ещё случится...».

Еще одна особенность «Каменских элегий», позволяющая говорить о появлении «другого», нежели прежде, Казарина: смысло- и структурообразующая роль категории времени в них. Будучи, на мой взгляд, поэтом пространства, Казарин прежде не столь явно, как ныне, думал о времени. Сейчас оно становится не только важным для него, но и чрезвычайно сложным, соотносясь и с личным возрастом поэта («за пятьдесят»), и с временем его снежной страны, и с временным кругооборотом природы, и с категориями, важнейшими для традиционной философской и современной интеллектуальной поэзии, – смерть/вечность.

Впервые столь явственно в поэзии Казарина появляется ретроспекция – ретроспекция, связанная не только с социальной и культурной (чаще – поэтической) историей, но с личными, биографическими воспоминаниями. В книге бесспорна мемуарная артикуляция, что заявлено уже в ее прологовом стихотворении «Сердце болит во сне. / Значит, приснится мне детство» и поддерживается на протяжении всего разворачивания поэтического сюжета. Это воспоминания о детстве, юности («Я ледяную пил в дисбате»), молодости:

Прошлой дружбой, сущей смертью
не столкнуться нам с тобой
ни под страшную Сысертью,
ни под милую Москвой,

а бывало, и сводила
водкой, городом, строкой
нас, как скулы, над могилой
жизнь во вторник никакой,

наклонялась к изголовью,
заслоняла целый свет:
между смертью и любовью
этой жизни места нет.

Воспоминание может быть связано с предвидением: «Мы с тобой умрём от жизни / стариками, лицом к отчизне, / офицерами: я – запаса, / отличавший вино от кваса / и лосьон от одеколона, / это было во время оно...». А история своего рода «прописывается» через взгляд-воспоминание на историю своей страны: «Вот железная койка, / сталинская постройка / жизни, страны, семьи. Ссылные – на Урале / жили и умирали / родственники мои».

«Каменские элегии» – по-прежнему книга зимы. Но поскольку это «возрастная» книга, то не менее важным и замечаемым, фиксируемым и поэтически близким и личным становится иное время года – осень: «За листопадом, за / колючкой огуречной / глаза, глаза, глаза / есть в осени конечной: / наличие креста»; «Утки летят на восток, / изображая кусок / времени, наискосок / от бесконечного света, / озера, ока, поэта, / выстрелившего из лета / осени в правый висок»; «Листва из золотой петли / полетит к ангельским подошвам, / покинет ветвь – и станет прошлым, / не долетая до земли. // Россия, осень: тишина...»; «Мёртвая бабочка в бочке. / Осень, однако. Пора»; «Трава сказала – умираю, / и в ледяном её аду / я босиком иду к сараю – / как по стеклу в стекло иду»; «Поздняя осень. В пейзаже, / кажется, больше золы, / чем чернозёма и сажи, / если не трогать углы».

Природное осеннее время – это ощущение личного времени, это состояние, позволяющее впрямую и спокойно говорить о главном:

Всё больше интонации, тумана,
всё меньше слов, как осень – вдвоём,
как этот подстаканник без стакана:
уже понятен времени объём.

Где виден лес, там в озере прореха –
вернее, в небе, в пазухе его,
где осень остывает словно эхо
грядущего молчанья твоего.

Время в русской поэзии традиционно сопряжено с понятиями ужаса «бега времени» (А. Ахматова) и конечности человеческого существования в этом мире, что свойственно и Казарину. Но ему присуща не только неустанная борьба со временем (словом, культурой, любовью), как залог выхода в бессмертие. Пантеизм Казарина позволяет искать выход в будущем, которое столь же бесспорно, как прошлое и настоящее: «Ляжешь в чужом белье – / смерть и тебя спасёт: / прямо в грядущее / прошлое занесёт»; «Время останется в сердце»; «...и время по глазам текло – / не вниз, а вверх – навстречу снегу»; «Тряхнет скворец, с бесстрастным глазом, / плечистым пушкинском плащом: / кто долгим прошлым был наказан, / тот будет будущим прощён»; «Изображенье стёрто. Звук, / вывинчиваясь из сосуда, / уходит в будущее: вдруг / найдётся выход и отсюда»; «Грядущее – с небес, забытое – из хлябей / вычитывать, читать».

В заключительной элегии книги, стягивающей все основные темы ее, похожей этим на магистрал венка сонетов, Казарин определенно и прямо пишет о своем нынешнем понимании смерти/бессмертия:

Очнуться. Умереть. И долго ждать ответа:
кончается ли смерть? – кончается. Она
не дума и не дым, а остановка света –
прозрачного до аспидного дна.

И, умерев, взойти в утраченное время,
земной короткий век перезабыть спеша,
и знать, что наяву не ястреб и не темя
упрется прямо в бездну – а душа.

Не пустотою стать, а новой частью взгляда
окружного, когда всё видится, когда
не слёзы принимают форму ада,
а время – форму пламени и льда.

«Каменские элегии», безусловно, продолжают и развивают основные мотивы, образы, поэтические максимы, присущие всему поэтическому миру Казарина: нерасторжимость Слова и Погоды: «с неба разреженный реет сугроб, / как ненаписанное стихотворенье...»; изошренные опыты в области лингвистической поэзии: «Ты легко поднимешь руку / на прощанье, чтоб рассечь / мир на полную разлуку / и на внутреннюю речь»; «Вода раздувает ноздри – ливень с небес хлестнул, / глокая куздра в кустах донимает бокра...».

Есть в «Каменских элегиях» и «волчья метафора», с характерными для нее образами и мотивами оборотничества, снежной державы и Бога.

Ангелы легче снега,
это с утра бывает.
Валенок, павший с неба,
в воздухе застревает.
В воздухе над державой –
падает понемногу.
С левой, а может, с правой –
он на любую ногу.
Не на мою, на волчью.
Взвою – и снег раздую,
чтобы увидеть ночью
пяточку золотую.

Это по-прежнему поэзия души, но и поэзия сердца, которое болит: «сердце дрожит больное»; «Чужое небо, занавески / чужие. Белые пока. / Не поворачиваться резко / и влево – кружится башка»; «Только ангел в чистом поле / жадно курит разве что / от чужой сердечной боли / в голубой рукав пальто». Сердца, которое примиряет жизнь и смерть, небо и землю: «Снег и земля друг другу – / в лоб, в мозжечок метели: / кажется, что по кругу, / в сердце – на самом деле»; «Не умирай, покуда / сердце во мне висит – / счастье, несчастье, чудо, / совесть моя и стыд»; «Уже зима вбивает в землю гвозди / и сердце из небесной полыньи / вздымает, как рябиновые грозди / над пустотой. О ягоды мои!...»; «Пожуёшь залётную былинку, / чтобы стало сердцу веселей. / А потом уснёшь с землёй в обнимку – / всё равно ты женишься на ней...».

Больное сердце, как это ни парадоксально звучит (но вполне согласуется с этической эстетикой Казарина), – благо, поскольку дает возможность острее ощутить жизнь человека:

Время вывернет левую ру...
... и лопатку.

Тоже левую – слева сквозит
стужей, скрипом сиротских сандалий,
пустотой, где кончается стыд
за тоску, что ещё предстоит,
и так далее...

И точнее сказать о своем горьком счастье поэта:

Чтобы вырезать дудку из ветки в лесу,
нужен мальчик-заика и ножик,
и река, и чтоб небо щипало в носу,
и пыхтел под рябинами ёжик.

Скоро дождик равнине вернёт высоту,
в одуванчике высохнет ватка.

После ивовой дудочки горько во рту,
после ивовой музыки сладко.

Глава III

«Я – человек книги»

§ 1. Поэтология поэта

Первая крупная поэтологическая работа Ю. В. Казарина «Поэтический текст как система» (Екатеринбург, 1999) была сделана, как говорят в научных кругах, «под докторскую». Вскоре она дополняется расширенным и переработанным изданием «Поэтическое состояние языка (попытка осмысления)» (Екатеринбург, 2002), которое становится своеобразным ключом к двум основным сюжетам, интересующим Казарина-поэтолога.

Первый – весьма традиционный, связанный с вопросами стиховедения и стихотворного (шире – текстового) мастерства. В этом русле написаны такие издания, как «Проблемы фоносемантики поэтического текста» (Екатеринбург, 2000), «Просодия. Книга о стихосложении» (Екатеринбург, 2007), созданная совместно с А. Ф. Бадаевым «Поэтическая графика (функционально-эстетический и лингвистический аспекты)» (Екатеринбург, 2007), «Мастерская текста. Книга о текстотворчестве» (Екатеринбург, 2008), «Основы текстотворчества (мастерская текста)» (Екатеринбург, 2009). Полные диаграммами, схемами, они зачастую содержат словари терминов и являются результатом педагогической и популяризаторской активности автора. Даже эти, прагматически направленные книги, порой несут игровую, насмешливую интонацию, с которой Казарин привык выходить к современным студентам. Например, в книге о стихосложении «Просодия» в разделе «Жанры» «Поэтологического словаря» между столбцами «Танка» и «Травестия» помещен столбец «Таракан»: «Таракан – широко распространенное по земному шару насекомое, обитающее как в природных условиях, так и в человеческом жилище; как правило, т.

неожиданно появляется ночью на кухонном столе в то время, когда поэт сочиняет стихи»¹.

Второй пласт поэтологии Ю. В. Казарина посвящен вопросам, к иронии и шуткам не расположенным: поэтическая энергия, постижение ужаса красоты, выражение неизъяснимого, «поэтический текст как накопитель и распространитель языка, как результат поэтического напряжения и поэтического состояния языка»². Эти размышления напрямую соотносимы с творчеством самого Казарина (не случайно научная монография способна у него завершаться подборкой собственных стихов, которые так или иначе посвящены теме, вынесенной в заглавие научного труда – «Поэтическое состояние языка», и являются попыткой уже Казарина-поэта осмыслить поставленную проблему), или со всей русской поэзией под чрезвычайно значимым и открытым Казариным углом зрения³, или с творческой судьбой поэта, который, по мнению Казарина, является поэтом «по определению, поэтом абсолютным и пока не втиснутым литературоведами в поэтологические классификации, иерархии и кондуиты», который «жил недолго – ровно столько, сколько нужно ему, природе, языку, поэзии и культуре, чтобы наметить, прострочить неровный шов, должный соединить два века, две эпохи, два мировоззрения»⁴.

Каждая новая книга Казарина-поэтолога – это мучительные поиски определения того, что есть подлинная поэзия, какова ее роль и роль ее творца в мире. И если Казарин-поэт избегает эпитафий к своим стихотворениям, то его научный труд нередко открывает эпитафией или даже несколькими эпитафиями, которые несут вполне определенные и традиционные функции: акцентирование и очерчивание главной проблемы, подготовка и настраивание читателя на определенный аспект исследования феномена поэзии, указание на философскую, филологическую, поэтологическую и поэтическую традицию, в рамках которой работает автор. Так, концептуально важная для него антология-монография «Последнее стихотворение» открывается следующей эпитафической триадой: «Движение художника – это постепенное и непрерывное самопожертвование, постепенное и непрерывное исчезновение его индиви-

дуальности» (Томас Стернз Элиот); «Поэтический язык представляет собой высшую форму языкового сознания» (Анатолий Шарадин); «Наедине с тобою, брат, / Хотел бы я побыть: / На свете мало, говорят, / Мне остается жить...» (Михаил Лермонтов).

Более того, все научные поэтологические тексты Казарина – это постоянное «называние», точнее – непрерывный поиск определения того, что есть поэзия.

В книге о стихосложении «Просодия» идет черед максим: «Поэзия неизбежна (...) Поэзия не является ниоткуда – она потенциально присутствует во всем, что является или стремится быть прекрасным, наделенным смыслом и музыкой (...) Поэзия бескорыстна (...) Поэзия как мысль всегда опережает любую научную теорию или концепцию (...) Поэзия как особый источник языковой энергии никогда не иссякнет, а источник этот никогда не будет осознан, найден и исследован нами»¹. Монография «Поэтическое состояние языка» завершена утверждением: «Глубинные, духовные поэтические смыслы – результат поэтической номинации, конденсации и накопления таких смыслов. Сила смысловой конденсации, сжатия чудовищна; воздействие поэтических смыслов на человека – непредсказуемо, удивительно разнообразно, но плодотворно, потому что обещает бессмертие»². Свообразным продолжением непрекращающегося разговора с самим собой и своим читателем о феноменальной и таинственной сути поэзии становится начало книги о Борисе Рыжем: «В жизни есть вещи, которые принято считать самыми важными, категориальными: любовь, смерть, язык, Бог и сама жизнь, они не поддаются полному определению, непознаваемы нами до конца, потому что они и есть мы. Поэзия – исходный, первородный, самый ясный, счастливый и мучительный способ познания прежде всего себя, своих близких и дальних. Поэзия – самый продуктивный и бескорыстный образ мышления, которое испокон веку пытается объять и объединить в процессе называния быт и бытие. Поэзия как память языка и культуры до сих пор создает свой мир, в котором любовь и смерть, жизнь и Бог оказываются более ясными, нежели в мире социальном, научном, условном, договорном и достаточно примитивном»³.

Ю. К.: *У меня вышла первая книга в то время, когда произошло крушение империи, Советский Союз разрушался, Россия разруша-*

¹ Казарин Ю. В. Просодия. Екатеринбург, 2007. С. 124.

² Казарин Ю. В. Поэтическое состояние языка. Екатеринбург, 2002. С. 7.

³ См.: Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX вв. : монография-антология. Екатеринбург, 2004.

⁴ См.: Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты // Рыжий Б. Оправдание жизни. Екатеринбург, 2009.

¹ Казарин Ю. В. Просодия... С. 3.

² Казарин Ю. В. Поэтическое состояние языка... С. 399.

³ См.: Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты... С. 5.

лась, и книга, как говорят в литературоведении, «не прозвучала». Были какие-то поздравления из Москвы, была даже телеграмма от Окуджавы. Но во мне комок амбиций присутствовал, был еще молодой, мне было тридцать пять лет, я ждал какого-то признания, обратной связи и так далее, этого не произошло. Сейчас, когда мне на двадцать лет больше, понимаю, что когда речь идет о поэзии, нельзя ждать обратной связи, ее у поэзии нет и не может быть, я имею в виду не литературную поэзию, а поэзию другого, первичного, скажем, характера.

Вот смотри, Есенин, да? Очень эмоциональный поэт, в его стихах преобладают три эмоции – это жизнь, это любовь и, как правило, настоящая, с надломом, с надрывом – это смерть. И вот он пишет, скажем, триста стихотворений, и в двухстах пятидесяти из трехсот стихотворений он пишет только о жизни, о любви и о смерти. Эмоции, сопровождающие описание или выражение жизни, любви и смерти, могут быть радостными, горестными, могут выражаться тоской, печалью, гневом и так далее. Эти эмоции начинают притягиваться этими тремя полюсами – жизнью / любовью / смертью. Они, гады, группируются в эти эмоции и превращаются в метаэмоции: метаэмоция «жизнь», метаэмоция «смерть» и метаэмоция «любовь».

Метаэмоция – это значит глобальное ощущение жизни, глобальное ощущение смерти, глобальное ощущение любви. В настоящей поэзии и должна быть именно метаэмоция. Поэтому я Есенина понял только к концу своей жизни, я понял, что он хотел сказать, по-настоящему понял. И он это сказал как никто: что любовь – это всегда такая вещь, для него, по крайней мере, жизнь – это такая вещь, смерть – это вот такая вещь. Смерть – это страшная вещь, по Есенину; любовь – это настолько противоречивое, настолько бесконечное и неафишируемое страдание, радость, гнев, секс – всё вместе, а жизнь – и есть эти две штуки. Вот это есть метаэмоции.

Чтоб было понятнее. Какой-то стихотворец, ну, Тряпкин, Евтушенко, да? Они вот чувствуют, что сегодня хорошо, и пишут: и снег сияет – всё классно, всё хорошо, да? И Россия моя процветает, и дай ей Бог столько же и так же навсегда. Это эмоция, просто эмоция. А когда поэт говорит: «Россия, Русь, храни себя, храни...» – это метаэмоция, потому что все эмоции, какие существуют по отношению к этому предмету. Или: «О Русь моя, жена моя...» – всё, в жене есть всё и жизнь, и любовь, и смерть; в жене

есть и горе, и радость. Поэзия работает с метаэмоциями, а литература – с эмоциями.

Т. С.: Я понимаю, почему я привязана к Есенину, почему люблю Рубцова, почему люблю «Двенадцать», «На поле Куликовом». Объясни мне, почему я не принимаю всего Блока?

Ю. К.: Его не надо понимать, его надо полюбить. Поэзию любят или не любят, ее никогда не понимают. Ты его не понимаешь или не любишь, наверное, потому, что ты была таким прилежным учеником, студентом – ты знаешь всего Блока. А я знаю Блока только после 1906 года, и для меня «Я пригвождён к тракторной стойке. // Я пьян, давно мне всё равно. // Вон счастье моё – на тройке / В серебристый дым унесено...» – это мои стихи, потому что я их прочитал когда-то... Я не хочу знать Блока «Прекрасной Дамы», знаю это глазами, но мне это не нужно, для меня «Скифы» – одно из лучших стихотворений XX века, потрясающие стихи.

Я люблю Блока такого – конца, послереволюционного. «Двенадцать» иногда люблю, иногда ненавижу, иногда отмахиваюсь – сложное отношение. Он и написал текст, чтобы мы мучились – десять, двадцать, сто лет. Так же как «Ночь, улица, фонарь, аптека...» написано не для того, чтобы всех позабавить, как это в общем-то писалось, это же иронические стихи – с гиперболами, «живи ещё хоть четверть века – всё будет так...», «умрёшь – начнёшь опять сначала...» – это же банальщина полная, то есть он просто издевается над нами, а стихи эти превратились в трагические стихи. Значит, он гений! Но, опять же, чем Блок неприятен мне – он осознавал свое величие. Это мне не нравится. Мне нравится, знаешь кто? – Кутузов Михайло Илларионович, который спасает Россию и не принимает позу полководца, стоящего одной ногой на барабане, он просто спасает, потому что любит, и он понимает, как ее спасти можно от супостата Наполеона. А Блок делает вид. Может, он такой был просто человек, избалованный, излюбленный, как Борис Рыжий – такой же был мальчик залюбленный.

Т. С.: Похо-ожи.

Ю. К.: Так же и Блок – всеми и Ахматовой в том числе. «Трагический тенор эпохи» – это же классно, это точная оценка.

Вернемся к метаэмоции... Я могу ошибаться, но говорю о том, что реально встретил и в себе, и могу утверждать нечто, касающееся меня самого, по крайней мере. Метаэмоции – это не только жизнь / смерть / любовь, у кого-то их может и не быть, у кого-то – только Бог, это тоже метаэмоция.

Т. С.: Погода...

Ю. К.: Да, погода, душа, время, пространство. Только не государство, не общество, не идея, потому что это всё уже – вещи вторичного характера, надстроечного, они меняются. Метаэмоции же имеют постоянный характер. Как, скажем, гравитация – это константа, ты не сможешь изменить силу притяжения земли, солнца и так далее – как тел большей массы по отношению к твоей. Так же и здесь. Бог – я не имею в виду какого-то дяденьку с нимбом над головой, а Бог как центр какой-то. Сейчас же ужасные вещи происходят, для тебя, для меня, – культура перестает быть литературоцентричной, а превращается в полицентричную систему – кинематограф прежде всего, СМИ, шоу-бизнес. Превалируют визуальные роды / виды искусства и так далее. Это, конечно, ужасно. А с другой стороны, я не знаю, это плохо или хорошо? Но четко понимаю, что если мы утрачиваем один центр и у нас появляется много центров, всё равно, если даже появляется еще один центр, что бы там ни было – все эти вещи: Бог, душа, дух – раньше это представляла собой литература, которая выражала и душу, и Бога, а сейчас?

Т. С.: Я бы предпочла, чтобы мы вернулись к слову...

Ю. К.: А мы не вернемся.

Т. С.: Нет?

Ю. К.: Нет, не сейчас, по крайней мере. Думаю, может быть, через два-три поколения. Мой сын пока еще не готов к этому. Вот сын моего сына – может быть. И то: он только поймет это и своего сына воспитает уже по-другому. Я своего не смог отучить от компьютера, это бесполезно. Я должен тогда его просто закрыть дома и пичкать книгами, а этого делать нельзя. Это насилие. Но через два-три поколения мы вернемся к словоцентричности. Слово, единственное, может называть. А мне надо рассказывать, показывать-то не надо – у меня есть воображалка, правое полушарие-то работает...

Т. С.: Цветаева не любила театр...

Ю. К.: Я вообще говорю, в принципе. Я везде бывал – и в Большом бывал, и на Таганке бывал – ну и что? Не могу сказать, что обрел что-то...

Т. С.: Тебе нужно слово как свобода...

Ю. К.: Слово – это, наверное, самая свободная ментальная единица, потому что я хочу – его произношу, не хочу – не произношу. Или наоборот: хочет – оно придет, а не хочет – не придет ко мне.

Такая как бы взаимная несвобода – это и есть свобода. А когда я включаю телевизор, то свобода кончается, потому что мне дают то, что дают.

Еще есть страшная вещь. Эдуард Сагалаев, телемагнат, в беседе с ним кто-то задал вопрос: ну сколько можно плодить эту телевизионную хрень? Он сказал: «Ребята, давайте оставим один канал – “Культура”, и все только его будут смотреть». Такая вот мысль страшная и странная. И все будут смотреть трансляции симфонических концертов, будут смотреть балет, оперу. И он-то ведь надо мной посмеялся, сказав: ну, давай, давай, ну и что будет? И все будут смотреть «Культуру», а кто будет землю пахать? Я понимаю, что имелось в виду. Ведь это разделение действительно существует – на культурных, околокультурных, некультурных, внекультурных людей – это нормальное явление.

Т. С.: Про метаэмоцию не совсем понимаю...

Ю. К.: Я сам не очень понимаю, но чувствую, что это так, и это не только метаэмоции, но и метасмыслы. Когда читаю Тютчева: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется. / И нам сочувствие дается, как нам дается благодать...», – я знаю, что здесь одна метаэмоция выражена – Бог. Не слово, не дело – все эти библейские дела, а Бог.

Т. С.: «Всё отнял у меня казнящий Бог...» – тоже?

Ю. К.: Да, тут фатум, фатум – Бог. Я благодаря этому могу прочитать стихотворение на пятьсот раз в течение своей жизни, чтобы понять, что там есть...

Т. С.: Что дает определение метаэмоции для понимания поэзии, для чувствования поэзии? Скажем, навскидку, я могу назвать в числе твоих метаэмоций: «погода», «жизнь», «смерть», «слово», «язык»?

Ю. К.: Не знаю, не думал никогда о себе. Черт его знает. Ну, вот: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж: / Уронишь ты меня иль проворонишь, / Ты выронишь меня или вернёшь, – / Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож...» – ты видишь мужика, стоящего на вокзале с надписью «Воронеж», – это первое впечатление от стихотворения. Я проводил эксперименты, кстати, и мне говорят: стоит мужик на улице и хочет оттуда уехать, он очень хочет оттуда уехать. «А что он там стоит?» «Не знаем». И потом, когда уже читаешь в пятый, десятый, в пятидесятый раз, ты понимаешь, в чем там дело, и ты культурные коды представляешь, исторические, биографические – какие угодно, коды – биологические – он

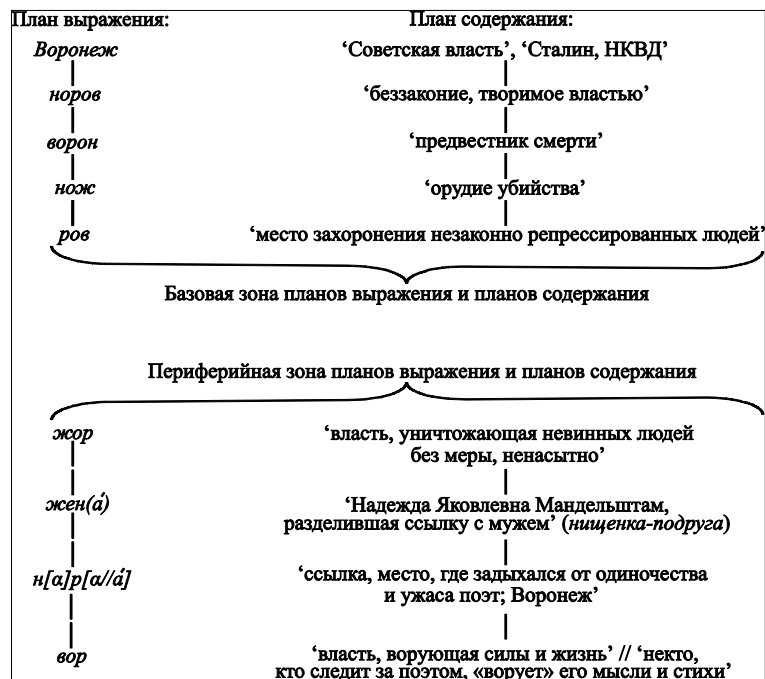
сумасшедший был уже к тому времени, ну, не сумасшедший, а был уже психически сломленным человеком, хотя эта сломленность не помешала ему написать еще многое.

Т. С.: В этом стихотворении для тебя смерть, а для меня – жизнь...

Ю. К.: Нет, когда я писал ту книгу – да. Но сегодня я анализировал, пошел дальше, глубже, мы всю эту анаграмму расписали и посчитали, и оказалось, что там надежды и жизни больше, чем смерти.

Т. С.: Для меня так сразу и было.

Ю. К.: Понимаю. Просто все на это вышло априорно, а я на это выходил методом специального лингвистического анализа – вот в чем дело. Одно дело – я анализирую как читатель, а в данном случае я был уже замазан этим делом. И это так, на первом этапе: стоит чувак, хочет уехать, и вряд ли он уедет. Вот так вот было: «ворон», «нож». Возьмем уровень словесный, метафорический, троповый: там метафора идет, она хитрая метафора, она так вот идет, я сейчас ручку возьму.



Смотри: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» – это антропоморфия, олицетворение. «Воронеж» перестает быть топонимом – он или олицетворяется, или обучрежденчивается, я не знаю – то есть это советская власть, Сталин, НКВД, но это уже не Воронеж, советская власть, скорее всего: «отдай меня», «уронишь ты меня», нет – «проворонишь» – овеществление происходит. С одной стороны, – олицетворение, и одновременно – метафора продолжается и идет овеществление лирического субъекта, или героя. Потом я поворачиваю, вот сюда идет стрелка, продолжается, да? «Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож...» – идет конкретизация, овеществление олицетворенного Воронежа, понимаешь? Всё кончается вот на этом овеществлении. Дальше: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» – здесь две модальности, одна модальность – требовательная, побудительная, а другая модальность – желательная. «Уронишь ты меня иль проворонишь, / Ты выронишь меня...» – это нелинейная модальность, двойная. Она говорит: ну, конечно, чувак вырвется, ну, конечно, он уцелеет. Шесть раз он произносит: «пусти», «отдай» и так далее. Перечисляет всё, чего может избежать: я знаю, как ты будешь меня держать, ронять, выпускать.

И получается: первое, мужик не уедет; второе, скорее всего, уедет; и третье, когда мы уже смотрим анаграмму – это фонетический уровень, мы видим глубинные вещи, то есть это сама фонетика: «Воронеж», «Ворон». И когда мы всё это учитываем, получается: поэт выживет. Ну, так оно и есть, да? Человек гибнет, а поэт выживает. Главное – не человек, главное – поэт, и поэт выживает.

Т. С.: Человек умирает, когда поэт уже всё совершил.

Ю. К.: Да. Андрей Битов в одном из недавних интервью пермскому поэту Юрию Беликову, когда тот ему сказал: есть такой поэт, очень хороший поэт Юра Казарин, который составил антологию «Последнее стихотворение»... Битов ему на это заметил: хороший поэт, он всегда так пишет, каждое стихотворение – последнее. А потом где-то замечает: я вообще думаю, что поэты, они пишут ровно столько, сколько им Богом отмерено, и поэтому все они попадают под дуэли, гибнут как-то, простывают – как Дмитрий Веневитинов простыл и погиб от пневмонии.

Поэзии, это я так думаю, обратная связь не нужна, то есть она, конечно, нужна человеку, который стихи пишет. Поэту, который думает стихи, она не нужна. И чем меньше обратной связи, тем сильнее результат. Под обратной связью я подразумеваю вни-

мание, известность, почести, славу, постоянную похвальбу: классные стихи, какие классные стихи, – чем больше тебя хвалят, тем хуже ты пишешь.

Литература же должна иметь обратную связь. Проза, драматургия – без обратной связи вообще никак. Если пишешь рассказ, ясно же, ты пишешь для какого-то человека, для конкретного лица. Бахтин об этом говорил: диалог, социальная подоплека романа... О стихах он почему-то не говорил.

Т. С.: Литература – для меня это всё равно сопряжение с социальностью, поэзия, она – чурается социального. Скажем, «Куда как страшно нам с тобой...» – это поэзия. А «Четвертая проза» вся – литература, и сам Мандельштам говорил: «это – литературная страничка», отделяя поэзию от литературы совершенно спокойно. Я это понимаю и принимаю...

Ю. К.: Есть поэзия литературная, а есть поэзия поэтическая. У Некрасова есть поэзия литературная и есть поэзия поэтическая. У Маяковского есть поэзия поэтическая и есть поэзия литературная.

Т. С.: Это я понимаю, с тобой полностью согласна и давно это чувствую. И в том, что поэту не нужна обратная связь, наверное, ты прав. Мне сложно это оценивать, но, наверное, это так.

Мне порой кажется, что Бродский для тебя больше филолог, нежели поэт, поскольку ты с ним как филологом говоришь на одном, внятном и своем языке, не то с Бродским-поэтом.

Ю. К.: Нет, Бродский поэт, конечно. Он мне несимпатичен, потому что я понимаю, что он многое написал для того, чтобы сконструировать некий свой имидж, образ поэта. У него, например, была установка на то, чтобы не употреблять прилагательных, ну что это такое? «Вот эпитетов не буду употреблять», – это они с Рейном решили. Это только самая малая часть того, что он придумал. Он придумал эти чудовищно огромные тексты, которые читать невозможно. Только ненормальный человек может прочитать до конца «Архитектуру» какую-нибудь или «Муху», это невозможно, это как бег на месте. Но у него же есть классные стихи, просто классные. Конечно, он поэт, но в этом поэте тоже два-три поэта сидят, один из них просто стихотворец, литератор, который делал себе такую литературную карьеру. Он создал себе близкий круг, истеблишмент свой, создал себе некий автомиф: я изгнанник (никаким изгнанником он не был, уехал сам, по собственному желанию), я такой несчастный в любви... я

не имею права, конечно, говорить эти вещи. Нельзя судить другого, наверное, но... Мне однажды предложили уехать в Москву, обещали двухкомнатную квартиру, сказали: всё, приезжай, будешь у нас работать в Союзе, мы собираем уральскую шайку, мы тут всех подомнем и так далее. Не поехал, хотя в то время мог уехать спокойно. Почему? Это как раз было на грани развода, до развода было уже буквально несколько недель. Звонил Саша Иванченко, знаешь такого? Они меня в пен-клуб избрали, всё. И я подумал: как поеду? Дед? А как мать? Не поехал. Только из-за них. Ну, ты понимаешь, что я хочу сказать, просто не хочется говорить в данном случае о Бродском, судить его, потому что его и в живых уже давно нет. Царство небесное. А с другой стороны, у каждого своя ситуация, и это внутренняя, конечно, трагедия человека, который простился с родителями навсегда, бросил их, уехал, да? С другой стороны, ребенок, та самая любовь, на мой взгляд, это чудовищно, чудовищная ситуация. Не нравится мне окружение сегодняшнее имени Бродского, памяти Бродского...

Гений! Кто решал вообще? Гений – это номинация, которая не присваивается, а которая вырабатывается годами, десятилетиями. О Пушкине «гений» было сказано только после его смерти. Бродского при жизни называли гением. Это всё похоже на какую-то смешную игру, но она была смешной, а сегодня она уже не смешная, потому что сегодня даже ругать Бродского нельзя, оказывается. У меня сейчас лежит масса материалов по Бродскому, биография, поэтология и многое другое. У меня на этот счет много своих соображений, много писал в «Пловце», и мнение заметно менялось. Я просто боюсь писать. Мог бы написать небольшую книжку о Бродском, но не буду ее писать, потому что скажут: клеветник.

А посмотри на это всё не сквозь призму отношения эмигрантов, которые уехали отсюда, ненавидя мою, лично мою страну, мою Россию – я не почвенник, не славянофил, более того, может быть, и западник в смысле культуры в целом, мне западная музыка ближе, чем русские частушки... Боюсь писать такую книгу, потому что в этом случае обвинят в том, что вот, ты дух великого гениального человека оскорбил. Может быть, он, конечно, и был гением в среде тех, кто его окружал там, потому что вокруг хорошего поэта всегда посредственности крутятся – сильного поэта никогда к себе не подпустит сильный поэт, потому что произойдет затенение, отторжение, хотя мы знаем случаи дружбы великих поэтов: Ахматова – Пастернак, Ахматова – Мандельштам.

Это характеризует Ахматову как великого человека, не как великого поэта, она великий человек, если она могла терпеть особенно Пастернака, Мандельштам, он ребенок был, а Пастер был сложный чувак.

А Бродский конструировал свою судьбу поэтическую, мне кажется, это и есть то самое «величие замысла», а не промысла. И где-то Господь Бог не дал ему и многое не дал. Все его длинные тексты – это, конечно, тавтология, тавтологические тексты, раскручивание-разворчивание одной и той же метафоры, вытягивание метафоры в спираль, имитация автометафоры. Я наконец-то понял, это имитация автометафоры, на самом деле это не автометафора.

Т. С.: «Осенний крик»-то – это же безусловная автометафора...

Ю. К.: Ну, это-то да, это же гениальный текст, ничего не скажешь, это замечательный текст. Нет, у Бродского есть тексты, «20 сонетов к Марии Стюарт» – это гениально. Вспомни, как мы с тобой пыхтели, визжали и радовались, когда вышла его подборка в каком-то журнале, в «Юности», что ли?

Т. С.: Кажется, «Римские элегии» в «Огоньке».

Ю. К.: Я только из Индии приехал, мы с тобой читали и обалдевали... Ну, или «Часть речи». Есть и другие тексты, ранние, – «Рождественский романс» – там где-то есть провалы, но все равно, это классный текст. Зато есть и стихотворения, которые просто читать грустно, скажем: «Голландия есть плоская страна...», да? «Шотландия есть горная страна», «Египет есть пустынная страна», «Россия есть лесистая страна», – я могу продолжать так очень долго. То есть он пародиев, и этого не замечал, просто смешно иногда читать то, что написал... «Архитектура – мать развалин» – это же постмодернизм, это интертекст, палимпсест-то какой? «Анархия – мать порядка», понимаешь?

Т. С.: Но как филолог хорош. Как филолог очень точен – и «Сын цивилизации», о «Котловане» Платонова написано блестяще...

Ю. К.: У него и цветаевская замечательная вещь – «Новогоднее»...

Т. С.: Мандельштамовскую меньше любишь?

Ю. К.: Нет, почему? Я просто к Мандельштаму отношусь по-другому. Бродский относился ко всем всё-таки утилитарно достаточно, прагматически, к Цветаевой в том числе. Что я имею в виду: он не мог любить бескорыстно, поэтому он что-то

заимствовал, брал. У Цветаевой... Вот Цветаева и Борис Абрамович Слуцкий, – а это просто Маяковский. Я недавно перечитал книгу Юрия Карабчиевского, перечитал с дрожью и ужасом, думал, что она не понравится.

Т. С.: Она очень болевая...

Ю. К.: Я бы с Карабчиевским хотел познакомиться. Всё это болезненно очень было, видимо, в нем и во времени. Перечитал еще раз, там есть отдельные главы о Цветаевой, отдельно – о Бродском. В принципе, книга, конечно, не справедливая. Как угодно можно о ней отзываться, но она задает новый угол зрения, по-новому призму поворачивает, это очень важно. Мы привыкли смотреть на Маяковского – так, на Бродского – так, на Цветаеву – так, почему бы не посмотреть иначе? Это же наука, в конце концов.

Т. С.: Карабчиевский задает главным образом этический угол зрения. А наше литературоведение, наша филология от этики в последние двадцать, может быть, тридцать лет ушли, боясь подмены этики идеологией. И что мне нравится у тебя: ты вновь стал соединять эти понятия в своих уже штудиях филологических. Не случайно говоришь: «этико-эстетический сценарий»...

Ю. К.: Да. Иногда нравственность может быть важнее даже эстетики.

Т. С.: А Бродский говорит «эстетика – мать этики».

Ю. К.: Я наоборот говорю. Ну, и тот, и тот не правы. На самом деле, это просто две стороны одного процесса...

Т. С.: И не надо их разрывать.

Ю. К.: В художественном – да, две стороны. Но есть еще одна сторона – креативность, есть четвертая сторона – божественность, есть пятая сторона – духовность, шестая, седьмая, восьмая... И нельзя отрывать этику эстетики от духовности, от божественности, от публичности, от социальности, нельзя, потому что тогда бы не было «Бориса Годунова», если б мы, скажем, социальность полностью исключили, или не было бы, я не знаю, «Капитанской дочки», или не было бы «Героя нашего времени». Но социальность не должна превалировать, доминировать, потому что у Некрасова мы начитались, и тошнит до сих пор.

Т. С.: У него же есть «Последние песни».

Ю. К.: У него есть гениальные стихи. «Мороз Красный нос» – замечательная вещь, недавно перечитывал и обалдел. Ну как так, – думаю, – блин? Это как вот Теркин вышел вдруг у Александра Трифоновича, ну гениальная книга, офигеть можно, так же и

абсолютно гениален «Мороз Красный нос». Людям же везет иногда, они вот свои какие-то... Хотя от Твардовского можно же было ожидать большой вещи, он же человек больших образов, у него образы эпические... Я недавно ее перечитывал в «Памятниках». Я позавидовал. Ну, как и Бунин в свое время. Кстати, Бродский ни Бунина, ни Твардовского тем более терпеть вообще не мог...

Т. С.: Я не помню, чтобы он упоминал Бунина.

Ю. К.: Говорил так: «этот господин... этот господин...» У Бродского достаточно женского было в оценочном, в модальном смысле, было много от жеста. Неаргументированный абсолютно жест, потому что раз уж ты так кривишься при фамилии такой-то, хотя это его личное дело, но я Бунина люблю, поэтому восстал – тогда аргументируй, скажи, в чем там его скукота или еще что-то там. Бунина хочется целовать просто книжку, когда читаешь морозные стихи – я имею в виду поэта Бунина, не прозу, проза-то – понятно, там рядом никто не валялся, просто никто не валялся, кроме, может быть, Юрия Палыча Казакова, который был просто прямым продолжателем...

Что-то мы о Бродском заговорили, хватит, наверное, о нем, я бы не хотел раскрывать карты.

§ 2. «Воздушных путей переключка»

Т. С.: Круг твоего чтения... Как он формировался? Что было после той книги, которую ты прочел в одиннадцать лет? Потом они пошли-пошли-пошли?

Ю. К.: Не, не пошли. Во-первых, книг в то время было мало, сложно было купить хорошую книгу – это конец 60-х годов, мне пятнадцать лет. Ты наверняка помнишь, что тогда книг вообще не было, были подписки, за которыми нужно было гоняться. Это же кошмарное было время. И, слава Богу, отец тогда подписался на «огоньковские» издания – четырехтомник Лермонтова, шеститомник Пушкина – я даже цвет помню: Лермонтов – зеленый, Пушкин – голубой. Еще помню такого желто-бежевого Тургенева. Поэтому у меня сразу же состоялось знакомство не с Есениным, не с Маяковским, то, что в школе проходили, да? А с Лермонтовым. Все четыре его тома я прочитал в эту сторону, в ту сторону, – всего. «Героя нашего времени» я за свою жизнь читал, наверное, десятки раз. И когда мне было лет двенадцать-четырнадцать, я пытался разгадать загадку Лермонтова. Я пытался расшифровать, мне казалось, что это какая-то акропроза. То есть какие-то буквы я там

соединял, конечные, например, я хотел разгадать загадку «Героя нашего времени» – не получилось. Загадка там одна, это понятно, да? Это один из лучших романов, написанный гениальным мужиком. Потом вдруг Пушкин стал проявляться, но в прозе. И Пушкин – в прозе, и Лермонтов – в прозе, поэзия позже придет. Поэзия придет с озарения, что я могу писать так же, как Есенин. Я объясню: я не имею в виду, что он гений, а я еще гениальнее. Просто однажды, в то время я уже записывал стихи, это значит тринадцать лет мне точно было. Я написал: «Горит костер рябины красной, но никого не может он согреть», – не зная, что в природе существует аналог, то есть образец, или «исходник», как сейчас говорят. Потом читаю Есенина и – бум, совпадение, слово в слово. Это как Остап Бендер написал «Я помню чудное мгновенье», но только здесь другой случай, это не шутка великого махинатора, а шутка культуры, шутка жизни, шутка словесности такая, жуткая вещь.

Я любил параллельное чтение: я читал Джека Лондона, даже не читал, я тогда книги глотал, вообще очень много книг просто проглотил, а параллельно прозе читал стихи, а параллельно – вел дневник и параллельно же ему – писал стихи. Прозу я никогда не писал – ни в юности, ни в отрочестве, только уже когда мне было около тридцати начал что-то писать. И книги, конечно, были, ты сама знаешь, мы с тобой сколько ездили – это самые лучшие времена вообще в моей жизни, когда мы с тобой ездили на «тучу». Там уже брали бутылку прямо у барыг, покупали книги, – обычно это зимой почему-то происходило... хотя у нас же зима начинается в октябре, заканчивается в мае – понятно, почему. Это самое главное для меня было, я безумно любил ездить и покупать книги. Помнишь, купили грузинского Мандельштама, потом пермского Мандельштама, с Юркой Ермаковым встретились... Вообще классные времена были.

Поехать «на яму» (или «тучу») в Свердловске семидесятых–восьмидесятых значило поехать за книгой, об издании которой уже знали, но купить ее за талоны было нельзя. На талоны, вырученные от сдачи макулатуры, можно было купить какое-нибудь собрание сочинений или «Анжелику» или, кажется, Дрюона, но не Цветаеву в «Большой библиотеке поэта». «Яма» кочевала. Она была то на Шувакише, то на ВИЗе, то на Сортировке. Самым экзотичным местом был какой-то овраг на окраине города, а поскольку «яма» «работала» главным образом зимой, то спускаться на дно оврага, заснеженного и обледе-

нелого, было крайне непросто. Собираясь «на яму», Юра всегда был напряжен и как-то по-особому лих. Денег было всегда в обрез, но не купить книгу было невозможно, она была уже задумана: «я ее всё равно куплю» – и покупал, почти никогда не торгуясь. Моя мама, Нина Николаевна Шубина, как-то заметила: «Таня, посмотри, как Юра держит книгу – как ребенка. Бережно и любовно».

Т. С.: «Слово и культуру» там купили...

Ю. К.: Да, я до сих пор работаю с этой книгой, всегда читаю ее. И так в общем-то на всю жизнь, книги ведут тебя, это своего рода дорога, вымощенная книгами, если бы этого не было, а была бы только внешняя какая-то сторона жизни, можно было бы, наверное, застрелиться. Тогда жизнь не имела бы смысла никакого. Меня вообще человечество, государство, общественность никогда не интересовали, потому что я сразу просекал, видел, как это всё происходит, кто и чего хочет, кому что нужно. Я сижу сейчас в жюри различных премий, в комитетах по премиям – там тоже сразу всё это видно.

Т. С.: Помню, ты мне рассказывал, как по-новому расставлял в доме книги и всё думал: куда Льва Николаевича Толстого, куда же его поставить, и, в конце концов, поставил его с Дюма.

Ю. К.: Они так и стоят с Дюмой. Они просто похожи друг на друга. Да, для меня всё это очень важно. Люблю книжные серии – «Библиотека поэта», синяя, помнишь, зеленая.

Т. С.: Я расстроилась, что она зеленая стала, синяя была лучше.

Ю. К.: Да и по исполнению стала хуже – масса опечаток, неточностей. Это же академическое издание. Я с этими книгами работаю постоянно, когда составляю антологии, и пришел к выводу, что лучше работали советские ученые. Там и «воздуха» было больше, если говорить об оформлении.

Т. С.: Сколько помню, ты всегда был с книгами, в городской квартире всё заполнено ими.

Ю. К.: Да, всегда. У меня должны быть везде книги, везде. В Каменку вот поехали, посмотришь – там то же самое.

Т. С.: А ты «чистишь» библиотеку или оставляешь всё?

Т. С.: Да, я целиком «чистил» ее дважды. В конце девяностых, помнишь, был период, когда все обнищали, пожилые люди тогда стали сдавать книги целыми библиотеками. В то время я полностью купил целую библиотеку за бесценок, эти книги тогда копееч-

ки стоили, постепенно покупал собрания сочинений. Тогда всю прежнюю свою библиотеку раздал молодым ребятам. Когда работал в «Урале», и в «Урал» рюкзак книг утащил и там библиотеку организовал. Сменил библиотеку, убрал то, что уже не актуально для меня было и разрозненные тома, однотомники отдал – конечно, лучше собрание иметь. Второй раз «чистил» библиотеку, когда у меня появились молодые друзья-поэты, и я просто раздаривал. Олегу Дозморову много книг дарил – в частности, и так далее.

Сейчас у меня третье обновление – я всё увожу в Каменку – то, что не пригодится Мише, если он будет учиться на филфаке, то есть остается вся классика, русская и зарубежная.

Т. С.: Он гуманитарий у тебя?

Ю. К.: Абсолютный.

Но книга, я не знаю, книга во мне до сих пор вызывает дрожь. Сегодня выходил из университета – у меня 350 рублей в кармане, и я с этими рублями иду и думаю: сейчас в Дом книги зайду, посмотрю, что там есть. Мне просто нужно купить книгу, положить ее в карман, в сумку. У меня даже, помнишь, была куртка со специальным карманом – чтобы книга входила.

Перед моим уходом лаборантка принесла две книжки от Жени Зашихина – Борис Марьев вышел в «Библиотеке каменного пояса» и еще какая-то одна. Я думаю: ну, значит, можно уже не заходить в книжный, не тратить эти последние деньги, потому что новые книги у меня появились. Я, как дурак, вечером уже лягу посмотрю, как Борю Марьева напечатали, издали и так далее.

Т. С.: Ты рос в большом литературном городе. Есть Майя Петровна Никулина, был Борис Марьев.

Ю. К.: На формирование вкуса это, конечно, повлияло. Вкус всё равно – это отсеивание, сито, решето, потом уже фильтр, сейчас уже фильтр, а раньше-то решето было. Фильтр непрошибаем, не всё туда проходит.

Огромное влияние оказала Юлия Рудольфовна, как это ни странно. Я до нее вообще не знал многого.

Т. С.: У Юли-то вкус, мне кажется, почти безупречный.

Ю. К.: И она подарила мне англоязычную литературу. Мне сильно помог университет – я узнал французскую поэзию.

Т. С.: Систематика университета?

Ю. К.: Самое главное – это систематика. Вот у Бродского не было систематического образования и систематического мышления – автодидакт, вот и накропал такого иногда, что за голову

хватается. И не только у Бродского. Одно дело – Ахматова, другое дело – скажем, Цветаева, да? Разные люди по качеству образованности. У Цветаевой – незавершенность какая-то всегда, бессистемность. А у Ахматовой? Такое мышление научное.

Иногда я просто имена слушал, записывал, книг-то не было. И у меня знакомая была – продавец, пожилая женщина, которая меня, студентика, худого, нищего, в польском джинсовом пиджаке, просто полюбила, и она откуда-то доставала книги – Рильке, «Новые стихотворения», целый том, – Рильке ударил. Артюр Рембо, Бодлер... Я же был совсем молодой мужик, пацан, и очень огромное значение в смысле воспитания вкуса сыграла ваша семья – Нина Николаевна покойная, потому что к вам придешь... Помнишь, как я у вас стоял и смотрел на книжный шкаф Нины Николаевны, где стояла «БП», Цветаева, Ахматова, Пастернак, другие книги. Для меня это было какое-то просто счастье, для меня вы были счастливые люди, потому что у вас есть такие книги. Потом это у меня всё тоже появилось. Разговоры с Ниной Николаевной были просто потрясающими, то есть она, разговаривая с тобой, информации передавала мало, но всегда передавала свое отношение и одновременно умела выслушать тебя, вытащить из тебя какую-то информацию по какому-то поводу, она умела это делать...

Т. С.: Одна из последних вещей, что она читала, – это твой «Пловец». Ей нравилось.

Ю. К.: Она умела поговорить о Цветаевой или об Ахматовой и тебя допросить: а ты-то что? Как сам на это смотришь?

И вот это окружение: ты, Александр Сергеевич Субботин. Помнишь, сначала просто в гости ходили к нему, поначалу. После уже – заходишь: книги, шахматы, рюмка водки. Это было такое барство, на мой взгляд, в то время суровой экономики. Барин просто, Александр Сергеевич. Люся, помнишь, как нас там угощала – поест, выпить. Конечно, всё это на меня влияло. Общение с тобой продолжалось лет, наверное, десять. Это очень важный период, когда тебе богема уже не нужна, и ты выходишь на самостоятельный какой-то путь, ищешь какие-то более узкие круги или вообще отдельные персоналии для дружб. С Майей Никулиной уже другие были разговоры и счеты другие, потому что в какой-то момент – бумс, мы выровнялись, и она сказала: всё, мы с тобой равные, учись сам, я тебе ничего не могу нового сказать.

Вот это был даже не круг общения, а круг постоянной жизни. Это просто мы с тобой общались с утра до вечера и ночью в тече-

ние десяти-одиннадцати лет. С Ниной Николаевной общались, любили ее, ссорились с ней...

Т. С.: Я рада, что вы примирились с ней в конце.

Ю. К.: Не, ну эти ссоры, это же всё понятно. Она ведь меня понимала с моей пьянкой. Я себя вел по-свински, потому что я был пьяная молодая скотина. А вот университетские мне ничего не дали. Там же ведь тоже были люди.

Т. С.: Университет прошел по касательной?

Ю. К.: Конечно, любили мало предметов, там и любить-то было нечего, вспомни, у нас было две третьих дисциплин общественных.

Т. С.: Я вообще не ходила на них...

Ю. К.: Я тоже не ходил, ну, старался не ходить. Из специальных дисциплин была масса идеологизированных. Не буду называть имена, один из профессоров, тогда еще доцентов, мог выйти и читать лекцию, постоянно ссылаясь на постановления Политбюро, ЦК партии и так далее. Но были же уникальные преподаватели, лекторы. Был Александр Сергеевич, например, да? Идеологизирован был тоже, поэтому и Маяковским занимался, но это же был знаток эпохи, знаток литературной среды. Лекции Ивана Алексеевича Дергачева, по-моему, очень хорошие были. Настолько это было насыщено фактологией, он читал первую треть XIX века. Гурий Константинович Щенников. Замечательна «достоевщина» его. Лекции, конечно, Александра Константиновича Матвеева по общему языкознанию. Эра Васильевна Кузнецова – это просто блеск. Я до сих пор ничего лучше ее лекций вообще не слышал, по, скажем лексикологии.

Университет прошел по касательной, потому что я же стихи писал. Я даже на лекциях Эры Васильевны писал стихи.

Основные концептосферы поэзии Ю. Казарина – жизнь/смерть/любовь; природа/погода/Россия; поэзия/язык, /речь – привычны и естественны для русской поэзии. В постановке и решении вечных вопросов Казарин одновременно открыто традиционен и резко индивидуален, что становится особо очевидным при анализе его лингводицеи. «Оправдание языка» по аналогии с теодицеей («оправдание Бога») – одна из главных забот русской поэзии на протяжении трех веков. И. Бродский в последней трети XX века и в прозе, и в Нобелевской лекции, и в поэзии довел мысль об особом статусе Слова в России до абсолюта.

Ю. Казарин замечает: «его концепция языка – орудия и языка – деятеля, когда поэт – орудие языка, великое предположение, догадка, неправда, которая может стать, в этом я не сомневаюсь, истиной». И не устает варьировать эту мысль: «Не я пытаюсь что-то сказать стихами. Это стихи вынуждают меня говорить»; «... язык, в отличие от всего остального, вечен настолько, насколько жива душа, душа вообще, душа языковая, душа как таковая»; «Отпусти мою душу на волю, безъязыкий язык языка...». В тех же записках после собственных наблюдений над укрупнением узора современной цивилизации автор делает следующий пассаж: «... жаль, что Бродский забыл это заметить в Осеннем крике небывалой птицы: скоро станешь ветром и травой, красный ястреб с белой головой». «Красный ястреб с белой головой» – строка из стихотворения Ю. Казарина, написанного вне зависимости и еще вне знания «Осеннего крика ястреба»:

Красный ястреб, жизнь у нас одна.
Далеко до космоса и бога
в небе между морем и дорогой –
слышно, что железная она.

Режешь ты круги свои сплеча.
Знаю я твою повадку птичью:
долго ты влюбляешься в добычу,
вместе с тенью волны волоча.

Поезд прошумит, тебе мешая...
Знаешь, ястреб, жизнь у нас – большая:
скоро станешь ветром и травой,
красный ястреб с белой головой.

Здесь являет себя принципиальное мировоззренческое различие двух поэтов рубежа веков: поэт у Бродского растворен после смерти в Слове, у Казарина – в Погоде и Природе. Думается, всё же Казарин-поэтолог ближе к Бродскому, нежели Казарин-поэт. И в «Пловце» он прямо констатирует эту зависимость, но осознает и отличие: «Странно: как лингвист я восхищаюсь стихами Бродского, как стихотворец я всё-таки отношусь к ним как-то настороженно. Но как человек, владеющий – так или иначе – русским языком, я их люблю. Такие дела».

В любом случае духовное пространство русской поэзии, ее «воздушных путей переключки» определяют всё усиливающуюся с годами черту поэтического мира Ю. Казарина – его филологичность. Не литературность, не интертекстуальность, понятия в русле постмодер-

низма (думается, поэтическое мышление Казарина менее всего может быть названо постмодернистским), но именно филологичность. Любовь к слову, поэзии и поэтам, любовь к книге становится сюжетной канвой многих его лирических книг. Пушкин, Ахматова, Гоголь, Булгаков, Мандельштам, Тарковский, Бродский, Платонов – его «вечные собеседники», с которыми ведется непрерывный диалог.

Способы этого диалога различны и весьма изоциренны.

Это может быть прямое название культурного героя. «Да льдинка стойкая в стакане, / Как в слове ПУШКИНЪ твёрдый знак»; «Пахнет, как в юности, пушкинской прозой, / где Михаил разлюбил маскаррад. / Пахнет не смертью, а просто берёзой, / розой, как в первых стихах говорят»; «Это снег. Его лопатой / только Пушкин подберёт»; «Худую осень коротая: / она, как Пушкин, золотая»; «Грядущее – с небес, забытое – из хлябей / вычитывать, читать. / Из гоголевских стуж / и зноев расплетать огонь, / как волос бабий, / до чёрного листа сгоревших “Мёртвых душ”»; «С Тютчевым по-немецки / в кедре узнать сосну. / Слушай, купи мне нецке. / Маленькую. Одну».

Ввод героя может быть осуществлен путем синекдохи:

Стрекоза на седьмом этаже,
словно капля дождя на ноже,
словно чеховское – в стороне –
выше смерти порхает пенсне
тридевятое лето подряд.
И глаза от России болят.

Прямое название героя не исключает сложного диалога с традицией. Так, в одном из стихотворений «Каменных элегий» Ю. Казарин предлагает (при всей внешней легкости ритма и щедром введении разговорной лексики) сложную систему героев, вбирающую в себя и реальность русской природы (снегирь), и реальность русской истории (Суворов, Жуков), и реальность русской поэзии (стихотворения «СнЪ-гирь» Державина, «На смерть Жукова» Бродского), и реальных поэтов, названных по именам (Гаврила, Иосиф), и реальность нового героя, своим стихом вмешавшегося в уже привычный и устойчивый ряд:

Капелька крови
на заголовье,
ой, на затылке.
Ещё на грудке.
Кругом опилки
воды замёрзшей.

Стужа – сутки
круглые. Он клюёт
сначала лёд,
потом травяное семя,
греет его в себе, и время
трепещет... Чечень!
Нет, язви его в печень,
широкогрудый хмырь –
не Суворов, не Жуков, а –
сомненья отбросив –
птица. Снегирь.
У нас тут, Гаврила, простите,
Иосиф, –
Сибирь.

Безусловность обращения может быть усилена эпитафией или названием стихотворения, разворачивающийся текст которого, характер образности и направленность поэтической мысли не оставляют сомнений в том, кто стал его героем:

Памяти Михаила

Томился дух и над водой
носился вечно молодой,
пока у тьмы росли ресницы,
и отражался то звездой,
то облаком, то тенью птицы,
то белым призраком дождя,
без вдоха выдохом, туманом,
прозреньем будущим, обманом:
почти ничто, почти дитя –
он мыслил, временем шутя,
чтоб вечность новую спустя,
соединиться с океаном...

В лирической книге «Против стрелки часовой...» Ю. Казарин публикует цикл из пяти стихотворений «О русской поэзии» (уже само название – прямая отсылка к известному циклу Мандельштама), который сложно назвать удачей поэта, что, на мой взгляд, связано с несвойственным и непривычным для него однолинейным «прямогово-

рением». Так, сразу обращает на себя внимание вдвойне «лобовое» название цикла, содержание которого, несмотря на некоторые формальные изыски, обернулось до удивления упрощенно-школьным, «дежурным» прочтением русской классики. В этом цикле есть портретирование поэта через введение его же поэтических формул-идентификаций: «уходит в небо дождь – косой, / как Маяковский». Есть стихотворение-реконструкция творчества и судьбы поэта:

Когда ремонтом здания
займётся листопад,
холодное страдание
раздвинет мироздание –
и просветлеет сад,
его живые косточки,
его прекрасный срам –
как будто с неба в форточки
заглядывает к нам
лицом к костру на корточки
присевший Мандельштам.

Есть комбинированное цитирование: «и с темнотою слёзы Тютчева – / звездой – по-русски говорят»; «несжатые полосы / осин, как Заболоцкий / и Ломоносов тож...». Есть несколько неуклюжий аналог знаменитого ахматовского «достоевский и бесноватый город мой уходил в туман...»: «из голой чаши красоты / вода восходит айвазовская / сквозь достоевские кусты». Некая облегченность, присущая интонации и ритму этого цикла, чем-то напоминает известное в восьмидесятые годы стихотворение А. Еременко «Переделкино» и поэтому в нем нет в высшей степени присущей Казарину серьезной и глубокой сопричастности русской литературе, что резко отделяет его от холодного использования ее постмодернистской эстетики.

Спасает ситуацию пушкинское стихотворение, завершающее цикл:

Пушкин, Пушкин, опечатка:
вместо точки – в горле ком.
В поле брошена перчатка –
пальцы пахнут табаком.

И бредёшь стезёй отвесной
с вечным ветром в голове
по сухой листе древесной,
по своей сухой листе.

Оставляя за собою
распростёртые судьбой
то ли море голубое,
то ли пламень голубой...

Встречается «потаенное» присутствие поэта-собеседника в тексте, считываемое только «посвященным» читателем, требующее специальной дешифровки.

Сигналом присутствия героя-творца может быть подготавливаемая всем контекстом стихотворения резкая деталь. Так, в стихотворении о стихии, женщине и любви, воспринимаемыми по-бунински («как в женщину или в пучину – взгляд»), название классического рассказа писателя, данное без кавычек и сопровождаемое образом книги и мастера-гончара (= творца), открывает филологический подтекст «Ракушки»: «Желтеет на глазах слезавшаяся книжка, / целует в очи солнечный удар. / На груди красных раковин любитесь мальчишка, / как на горшки свои – гончар».

Словосочетание «жизни вещество» в контексте стихотворения «Пламя ищет ранку», пафос которого составляет сложное соединение юродства и боли за свою страну, усиленное не свойственным Казарину стихотворным косноязычием (поэтическая параллель к стилю прозаика), становится отсылкой к знаменитому «веществу существования» А. Платонова с его концепцией бытия «в этом прекрасном и яростном мире»:

Пламя ищет ранку
в небе, у него
пасть, как у того
зверя, наизнанку
вывернутого.

Боль моя, держава,
смерти сватовство,
воровство и слава –
жизни вещество.

Формально «за текстом» не названной, но – по сути – главной героиней стихотворения «На портрете, забывшая стыд...» становится М. Цветаева, поскольку всё оно – продолжение известного стихотворения, но перед нами уже не стихотворение-портрет-обращение Цветаевой к «юной бабушке», но стихотворение-портрет-обращение к самой Цветаевой, о чем свидетельствует характер ситуации, бегло, но точно выписанной, почти дословный повтор знаменитых риторических вопросов:

На портрете, забывшая стыд
(эти трещины звали руками), –
темнота вековая стоит
в золочёной всклокоченной раме,
там лица полутолый овал
азиатские тени тасует...

Кто живую тебя целовал?
Кто такую тебя поцелует?..

Также незримо присутствует в стихотворении, посвященном М. Никулиной, – «На тесной кухне с газовой плитой...» О. Мандельштам. Его эхо необходимо для усиления и углубления стихотворения (отсюда – апелляция к пронзительным состояниям и максимам стихотворений Мандельштама «Покуда с нищенкой-подругой...», «Мы с тобой на кухне посидим...») и обеспечено сюжетными, лексическими и образными реминисценциями: «Пока декабрь и в горле горячо – / особенно с утра, когда по-детски / хозяйка поглядит через плечо / отмахивая с неба занавески»; «когда от счастья зябко и светло / и ест глаза тропинка вдоль забора / за сладкое пайковое тепло / свободного, как воздух, разговора».

На мой взгляд, одним из самых точных, просветляющих и горьких стихотворений этого ряда стало стихотворение, начало которого по-казарински сразу же идет на сильную метафору натурфилософского характера: «Мышление воды пугает водомера, / и в тополином ласточка пуху / петляет, ясная холера, / и словно скатерть морщит атмосфера: / такая музыка вверху». Тем неожиданней, но по мере разворачивания текста всё оправданнее («такая музыка вверху») начинают звучать голоса и проступают судьбы по крайней мере пятерых важнейших для Казарина поэтов:

Там стол накрыт на всех, и не хватает
одной свечи и близкого огня,
и ласточка бесшумно пролетает
сквозь онемевшего меня.

О, что вы там, родные, намолчали –
какой еще погоды и печали,
чей лик мне в каждом видится лице...

Какая музыка в начале...
Какая музыка в конце...

Одно из последних стихотворений М. Цветаевой «Всё повторяю первый стих...» с эпиграфом «Я стол накрыл на шестерых...» из А. Тарковского, «Новогодняя баллада» А. Ахматовой (атрибуты стола, свечи и тайны), одним из героев которой – хозяином – является, скорее всего, Н. Гумилев, наконец, образ слова-ласточки О. Мандельштама, объединяющий всех и впускающий автора стихотворения, поэта «погоды и печали» в родной ему круг.

Бывает цитирование чужого текста «без кавычек».

Казарин часто использует только на первый взгляд сопряженный с постмодернистской игрой прием цитирования чужого текста без кавычек. Он любит изменить слово или словосочетание в памятных для каждого (раньше – школьника, ныне – филолога) строках: «Такая нынче вьюга и охота / у снегопада к перемене мест»; «Кончается объятие / и переходит в зренье...»; «... колокольчик однозвучный / ложки, вянущей в стакане...»; «...твой снежок – мелкопоместный...»; «потому что нынче сети / упустили мертвеца»; «Переведи через дорогу / меня, нездешнего, туда, / где всё наотмашь внемлет Богу / и забывает, как вода»; «И царствует сомненье, / и празднуют слова / охоту к перемене / значенья и родства»; «у бедной бездны на краю»; «Опорный нищий край державы»; «Вечор, ты помнишь, на вокзале...»; «и снова – воля и покой, / и каблуки штампует глина / над остановленной рекой...».

Неточное цитирование (изменение одного слова и порядка слов) важно и, видимо, необходимо Казарину не с формальной, игровой точки зрения. Этот прием – результат поэтической и поэтологической стратегии.

Во-первых, «переименование», «подначивание», легкость замены при постоянном присутствии известных строчек, словосочетаний являются аналогом «домашнего словаря», своеобразного лексического поля, привычного для своего круга, «отягощенного» особым смыслом фраз, словечек, дополнительный смысл которых не ясен чужому. Здесь работает известное утверждение О. Мандельштама: «Литература – явление общественное, филология – явление домашнее, кабинетное. Литература – это лекция, улица; филология – университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по имени и отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых деревьев университетского сада. Филология – это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой отте-

нок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни»¹. Итак, «филология – это домашность», то есть разговор на одном языке близкого (родного) круга людей.

Во-вторых, вольность цитирования сопряжена с оценочным модулем. Она может быть язвительной: «Опорный нищий край державы», иронической: «несжатые полоски / осин, как Заболоцкий / и Ломоносов тож...»; «Ваши пальцы пахнут рыбкой...». Может быть «свойской», дружеской, любовно-проникновенной: «Оставляя за собой / распростёртые судьбой / то ли море голубое, / то ли пламень голубой».

В-третьих, авторское переименование – не только способ введения русской литературы в свой мир, но адаптивное ее своими художественными законами. Тем самым Казарин предлагает не только по-другому прочитать классика или еще раз сказать о его значимости для всех и для себя прежде всего, но и, что чрезвычайно результативно и эффектно, продляя чужое, обнажает свое:

Зима небесная, напрасен вечный труд,
где прирастает высота горизонтально:
вот-вот от ужаса прозрение с печалью
мысль изречённую в снежок переведут.

Сверкающий, как пресное стекло,
сквозь драгоценную отмашку ножевую:
после неё и пусто и светло –
и вот несчастье перевело
мысль изречённую в мою слезу живую.

Соединение ауры поэзии Лермонтова (в этом стихотворении «пустыня внемлет Богу») и Тютчева («мысль изречённая есть ложь») не только усиливает его созерцательно-философский настрой, но фиксирует сам механизм перехода одного поэтического сознания в другое. Любое Слово у Казарина, а тютчевская строка тем более, готово раствориться в природе, обернуться «снежком» или стать причиной сильной и вечной (как, по Казарину, вечна поэзия) человеческой эмоции.

В большом цикле или лирической книге, ставшей срединной частью «Пловца» (первого, 2000-го года издания), «Прощание с Иосифом», Казарин прямо называет своего на тот момент главного со-

¹ Мандельштам О. О природе слова // Слово и культура. М., 1987. С. 61.

беседника и ведет с ним постоянный и напряженный диалог, в котором использован и названный выше прием. Так, стих Бродского «это время тихой сапой убивает маму с папой» использован Казариным при том же размышлении о неостановимости времени/смерти: «Или за каменной теплой бабой / города, кухни, как вечный скиф, / смерть заговаривать тихой сапой, / морду от Азии отворотив». Использование поэтом «чужого» текста, повторим, не предполагает игры, которая, так или иначе, таит в себе иронию. Казарин – поэт не улыбочивый и не играющий, и если в его стихах возникает ирония, то она не несет провокативного характера (модуль, характерный для постмодернизма), она может быть горькой (в стихах) или гневной (в прозе и в филологических штудиях).

В ряде случаев имеют место лирическая вариация/осмысление и даже анализ творчества предшественника.

Основным принципом этого приема (излюбленного и, на мой взгляд, самого эффективного и эффектного в творчестве Казарина) является принцип «вживания» не только в чужое творчество, но и чужое творческое сознание, своеобразное продление иного духовного видения, дописывание его. Этот принцип обнаруживает себя рано. Например, в стихотворении-имитации начала восьмидесятых годов разговора/размышления, возможного в декабристской среде, который, по сути, оборачивается (благодаря ремаркам, данным в скобках и создающим ситуацию еще одного участника «разговора наедине») диалогом авторского «я» с теми, кто пытался даровать России «глоток свободы» (выражение Б. Окуджавы):

– Уже нетленны наши души!
(Столешня, кивер и чубук.)

– И у народа только уши.
– Спасибо и на этом, друг.

– Врага прогнали, прогремели.
(Так роща с озером шумят.)
– И только волю проглядели.
– Её и нету, говорят.

– Наедине поговорили ...
(Столешня, кивер и чубук.)
– И только главное забыли...
– Спасибо и на этом, друг.

Еще очевиднее принцип проникновения в иное творческое сознание в стихотворении, само название которого определяет не только жанр, но сразу же выстраивает горизонт читательского восприятия: текст должен быть или имитацией или стилизацией – «Песенка Одоевского»:

Луна, оборванка, каналья,
на чёрную землю глядит.
По диким степям Забайкалья
кандальная осень гремит.

Ты ехал на чёрной лошадке,
на чёрную землю смотрел.
В твоей петербургской тетрадке
декабрьский мороз шелестел.

Кончался рассвет деревенский,
вселенский рассвет помирал...
И где-то счастливый Кипренский
других не спеша рисовал.

Казарин любит нарушать конвенции: песенки Одоевского нет, есть образ-цитата сибирской каторжной песни-тоски, есть жанр песенки, в котором выполнено стихотворение, и, главное, – есть авторская оценка трех судеб: Одоевского, Кипренского и Пушкина.

Это прием, известный по таким произведениям русской поэзии, как «Венок мертвым» А. Ахматовой или стихотворение О. Мандельштама «Домби и сын». Поэтика перевода, монтажа отрывков, не каталога, но сводного реферата, и – далее – совмещения, конденсации, компрессии подчинена стремлению представить синтетический образ чужого, но ни в коем случае не чуждого художественного мира. Подобная технология создания филологического метасюжета в поэзии Мандельштама подробно проанализирована в ряде известных работ, посвященных поэту, и в одной из них связывается с поэтикой сновидений («чужих певцов блуждающие сны»), поскольку, действительно, «похоже, что поэзия – единственный способ делиться снами»¹. Показательно, что тема, образ и семиотика сна связывают два стихотворения Ю. Казарина, посвященных любимым им

¹ *Лахути Д. Г.* «Домби и сын» Мандельштама – «перевод» или метасюжет? // Смерть и бессмертие поэта : материалы научн. конф. М., 2001. С. 126.

авторам – М. Булгакову и Ю. Казакову, которые были опубликованы в первой книге «Погода».

«Булгаковское стихотворение» «Сон в декабре» сделано по модели мандельштамовского «Домби и сын», поскольку на площадке стихотворного текста «разыгрываются» магистральные сюжеты ядерного текста и поэтически проговаривается его концепция, в данном случае – Булгаков двадцатых годов с его «Белой гвардией»:

Сон в декабре обгоняет похмелье.
В Киеве плачет во сне офицер.
Русского времени крепкое зелье –
глотку стрижёт золотой водомер.

В Киеве воинству – тесная слава.
Рано – и женщин рубить не с руки.
Жовто-блакитная прыгает лава –
конь из метелицы рвёт кушаки.

Мальчик упал – и тропею безродной
русское время нисходит на нет.
Прямо из дырки, от пули залётной,
выползла божья коровка на свет.

Поле двоит пулемётом двуколка.
Долго из горла в серебряный мрак
тянет во сне убиенный Николка
под-над сугробами красный кушак.

Чистая правда под серой шинелью
выйдет ещё из сибирских пещер...

Горько за русское наше похмелье
в Киеве плачет во сне офицер.

Тот же вариант работы с претекстом в стихотворении, посвященном Ю. Казакову, в финале которого, оценивая судьбу писателя в России, Казарин резко меняет название рассказа «Во сне ты горько плакал...» на, казалось бы, противоположное по смыслу, но абсолютно идентичное по состоянию души:

Я чувствовал, когда на мушку
меня, стреноженного, брали.
И – алюминиевую кружку
срывал с цепочкой на вокзале.

Кончалась водка. Поезд вышел,
солдат по тамбурам качая.
Я даже выстрела не слышал
за колокольчиками чая.

Как после сечи, лес валился –
в лицо – от скорости – навстречу.
А мой вагон остановился –
и семафор плеснул на плечи.

Когда ты мёртв, ты больше значишь
в глухой российской тишине,
где наяву ты горько плачешь
и улыбаешься во сне.

Не чужд Ю. Казарину и такой традиционный характер ведения диалога со своими предшественниками, как стилизация.

В 1970–80-е годы после весьма бесполезных, но изматывающих его обсуждений стихов (на предмет возможности/невозможности публикации) более всего Ю. Казарин опасался упреков не в аполитичности, пессимизме, непонятности (это было очевидно и предполагалось), но – в зависимости от Мандельштама, которой, прежде всего, опасался он сам. Позже, перефразируя поэта, признается: «Мандельштам – мучитель наш», но будет в специально для этого и созданных стихах сознательно идти на открытую имитацию образности: «Ещё ни азий, ни европ, / и смерть ужасна и священна, / и ты – божественный холоп, / и солона морская пена»; «И Данте празднует отъезд, / и светофоры гуще сада. / И на вокзале Книга Ада / в один читается присест».

В той же первой книге стихов «Погода» ближе к финальным аккордным стихам возникает стихотворение «Ещё ты жив и одинок...», в котором вновь осуществлено неприкрытое обращение-стилизация интонации, образности и лирических «ходов» таких стихотворений позднего Мандельштама, как «Ещё не умер ты ...», «Умывался утром...». В этом контексте подзаголовок «Из трёх тетрадей» может восприниматься как сигнал к «Воронежским тетрадам» или (что менее вероятно) к дебютной книге О. Чухонцева под таким же названием. Хотя я знаю, что казаринские стихи пишутся или, по крайней мере, писались в 1970–1980-е годы именно в тетрадях.

Откровенная стилизация (имитация лексики, синтаксиса, интонации, даже самого способа поэтического мышления родного и родственного для Казарина поэта) не только не исключает, но пред-

полагает поэтический сдвиг / сбой, который отчетливо выявляет его особый голос и точку отсчета. Уже первые строки стихотворения, посвященного Бродскому, не только дают концептуальный образ пустоты, но повторяют известные приемы «перечисления предметов», «длинный синтаксис», обуславливающий и «длинную» стихотворную строку, а – далее и жанр «длинного стихотворения»: «Сквозь двойное стекло лампы настольной, окна, / тенью к стене пришивая предметы, / свет раздаёт пустоте имена – / контурам, дырам, дымку от моей сигареты». Имитируя интонацию Бродского, частично используя его лексику и синтаксис, Казарин впрямую соединяет Бога и Слово, Слово и Природу/Погоду, тем самым резче очерчивая свое «оправдание языка»: «Сердце твоё пока – всё – в пятистопном ямбе. / Смерти твоей пока не до шестой стопы (...) Поздно уже. Давно знает тебя Создатель / Света, земли, дерева и стиха».

В цикле «Памяти Бориса Рыжего» и в отдельных стихотворениях, ему посвященных, Казарин очень близок к тому характеру диалога, которым отмечен «Венок мертвым» А. Ахматовой, воссоздающий одновременно и облик ушедшего поэта, и характер его поэзии, и собственную незаживающую горечь от утраты:

Памяти Б. Р.

Табличка в белом небе «Не
курить!». Всегда в чужом окне
смотреть в окно мешает ветка.
Как на казенной простыне
любовью вытертая метка.
Кури – вот спички, сигаретка,
и от шальной башки таблетка,
и губы в высохшем вине –
здесь скоро всех нас будет не.

В одном из стихотворений лирической книги «Против стрелки часовой» Ю. Казарин, может быть, точнее современных и будущих интерпретаторов его творчества сказал о роли и месте книги, литературы, поэзии в его жизни и судьбе:

Меня на свете нет,
мне сорок девять лет,
на том да и на этом –
хожу себе, предмет
предметом.

Вот пара сигарет
и дыма коромысло,
и медленный рассвет,
где имя и предмет
в себе не видят смысла.

Исчезновенья нет –
на всё один ответ,
и продолжаешь сдуру
под выдох голубой
переживать собой
свою литературу.

§ 3. Книга «Пловец» в контексте жанра записных книжек

Восприятие записных книжек А. Пушкина, П. Вяземского, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова, А. Ахматовой, А. Платонова, Н. Эрдмана, М. Цветаевой, А. Твардовского, Вен. Ерофеева, С. Довлатова рождает чрезвычайно сложный читательский, профессиональный, редакторский рецепционный комплекс: безусловное узнавание авторского лица, его художественного голоса при странной аранжировке бытом, в том числе счетами, адресами, констатацией здоровья / нездоровья, ежедневными житейскими хлопотами. Записные книжки – тот жанр, в котором с особой очевидностью «проговаривают» себя тип личности писателя, его психология творчества, неповторимость его «трудов и дней», что ведет к разнообразию авторских обозначений жанра: записная книжка, рабочие тетради, наброски, зарисовки, листки из дневника, тетрадь, заметки, записки, записи и даже «письменные книги» (Ф. Достоевский) вплоть до «психоза, образовавшегося за долгие годы» (А. Твардовский), «прерывистого следа», «порыва к отдушине» (Ю. Нагибин), «книги человека» (Ю. Казарин): «Так хочется определить жанр текста, который должен существовать, по определению, только в рукописном виде. Книга – тоже жанр, совместивший в себя записки, и записи, и зачатки прозаического, и “стихотворный остаток” (то, что не может войти в стихотворение по разным, чаще неочевидным причинам), и дневник, и внутренние монологи, и диалоги, услышанные где угодно, и сны (сны “языковые”, дотекстовые), и мысли, которые было жалко позабывать, и выписки из чужих книг (их немного), и фрагменты бог знает чего, и многое другое, что можно

было бы назвать речевым сором, звуковой, грамматической и лексической сволочью (в старинном значении этого слова)».

Отсутствие оформления записных книжек как целого, фрагментарность, эпизодичность, временная дискретность, смысловая пестрота, совмещение в пространстве текста бытовой и авторской личностей, «эстетическая непричесанность», несовпадение авторского целеполагания (чаще всего не возникало намерения опубликовать) и читательского восприятия опубликованного как текста, завершено самой жизнью, обусловили метафоричность и оценочность в определении жанра и со стороны исследователей, самое «спокойное» из которых – «творческая лаборатория».

У Достоевского: «творческие рукописи», «творческие дневники», «дневник для себя», «летопись духовной жизни», «ценный материал». У Чехова: «бессмертные черновики», «черновой жанр», «книжка эмбрионов», «черновик черновика», «идеографические знаки», «драгоценное свидетельство ... духовной жизни», «загадочная книга», «поэтическое хозяйство», «тихая книга», «редкостный жанр». У Хлебникова: «поэтическая обсерватория». У Ахматовой: «новеллы», «бесценный материал». У Твардовского: «автобиографическое повествование», «последняя книга художника», «литературная хроника», «сплав дневника и тетрадей», «история великой души». У Ерофеева: «малый миф». У Довлатова: «книга небывалого жанра», жизнь, превращенная в «соло на ундервуде».

При всем разбросе определений, вызванном некой маргинальностью и резкой индивидуальной маркированностью жанра, очевидно, что доминантной в попытке номинации жанра становится сложная диалектика документального и художественного, бытового и бытийного, случайного и закономерного, написанного «здесь и сейчас» и воспринимаемого как сотворенного для «везде и всегда». Одной из центральных проблем жанра записных книжек становится проблема исследования самого механизма скрещения, со-*бытия* в нем внеэстетической и эстетической реальности.

Третья треть XX века, определяемая как эпоха постмодернизма, сделала возможным саму фрагментарность, клиповость, цитатность и даже внешнюю необязательность высказывания «записок на полях жизни и литературы» оценивать как сознательно / бессознательно эстетически оформленное высказывание, как художественное целое, организованное по весьма внятным и уже конвенциональным законам. Не случайно чуткий к состоянию современного литературного процесса и особенностей его рецепции эссеист замечает: «Повсюду

идет охота на невымышленную реальность»¹ и объясняет востребованность литературы non-fiction следующим образом: «Как круг в квадрат, писатель не может без остатка вписаться в свою литературу. Сегодня его записки кажутся интереснее романов (...) Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что не поддается подделке – неповторимый, как почерк, голос писателя. Он нам дороже всего, ибо сегодня нас больше волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в художественном сознании, неповторимость реакций на мир, эксцентрическая исключительность духовного опыта. Так мы приходим к тому, что подлинным шедевром являются не литературные герои, а их автор»².

Почти все, говорящие о жанре записных книжек, утверждают, что факт посмертной публикации переводит «черновой жанр» в явление эстетического характера. С уверенностью можно сказать, что так произошло с записными книжками Чехова, Ахматовой, рабочими тетрадями Твардовского. Они воспринимаются не только как документальный и бесценный источник сведений о жизни и творчестве писателя, но как самостоятельное художественное произведение. К ним применимо замечание З. Паперного по поводу «особого характера того эстетического наслаждения, которое испытываем мы, читая эти книжки. Оно включает в себя некоторую загадочность, большую, чем при чтении завершенных произведений. И значит – требует большей активности от читателя»³.

Однако в случае казаринского «Пловца» интересен как рецепционный эффект, так и онтологические, конкретнее – жанровые – характеристики самого текста. Скажем, «Записные книжки» Вен. Ерофеева, невзирая на специфику процесса их создания, являются неотъемлемой частью его личного художественного мифа: «Но и в малых мифах выступает целостность лица, из которого нельзя убрать ни единой черточки, настолько полно в нем воплотилась идея. Ее нельзя выразить отчетливо и в сотне трактатов – но можно увидеть в недавнем современнике, которого потомство спешит зачислить «в разряд преданий молодых». И так, чтобы понять идею времени, мы

¹ Генис А. А. Довлатов и окрестности. М., 2004. С. 7.

² Там же. С. 278–279.

³ Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 153–154.

должны посмотреть ему в лицо. Чье лицо на исходе XX века останавливает наш взгляд? Чья личность перерастает в миф?»¹

Внешне Вен. Ерофеев следует сложившейся традиции документальной основы жанра. Его записные книжки фрагментарны, что подчеркнуто графической разорванностью, несут в себе материалы подготовительного характера, в них заносятся обширные цитаты из разнообразнейших литературных источников, щедро разбавленные подслушанным «уличным знанием», они пестрят фамилиями знакомых и друзей писателя. Но здесь уже нет бытовых записей, точнее, быт сразу и прямо соотносится с бытием. Тот же принцип отторжения от реального времени и прорыв к Вечности заложен в поэме «Москва – Петушки», являя присущую Вен. Ерофееву художественную концепцию мира и человека.

С. Довлатов со всей очевидностью делает установку на создание и публикацию книги-имитации, книги – жанровой стилизации. Уже заявленные в названии структурно-смысловые связи свидетельствуют об этом. Номинация жанра – «записные книжки», указывающая на традицию, прежде всего, конечно, чеховскую, конфликтна подзаголовкам – «Часть первая. Соло на ундервуде (Ленинград, 1967–1978)» и «Часть вторая. Соло на IBM (Нью-Йорк, 1979–1990)», которые ориентируют на жесткую «сделанность» и продуманность текста.

Записки Ю. Казарина «Пловец: Куда ж нам плыть...», первоначально опубликованные в журнале «Урал», позже изданные в книге под тем же названием, а еще позже дополненные «Пловцом-2», ориентированы одновременно на два литературных феномена. На записные книжки, не претендующие на статус художественности (не случайно в научных трудах автора столь часты ссылки именно на записные книжки писателей XIX–XX веков), которые откомментированы в казаринском тексте как «своего рода сочинение, являющееся остатком – то ли литературным, то ли поэтическим, может быть, даже и бытовым, если не бытийным, скажем так: послетекст – комментарий к таланту, ко всему, что этим талантом произведено». И на сложившийся в конце XX века жанр «записных книжек», который в рамках жизнедеятельности автора претендует на художественный статус: «Может быть, настоящее писание, т. е. не-литература и не пение птичье, это то, что не зависит ни от жанровой формализации, ни от фабульной композиции – что не-сочиняется, а – записывается где и когда угодно и на чем попало. Главное в таких (и моих?) записках

¹ Эшптейн М. После карнавала, или Вечный Венечка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995. С. 3.

– не искренность и не правдивость, а достоверность союза и единения нерасторжимого (временно, естественно) мысли и речи, мыслеречи и мышечно-моторных навыков графического письма, записи. Что-то вроде «сделалась метель», «я Вас любил», «на Васильевский остров я приду умирать», «наедине с тобою, брат» и т. д. Это уже поэзия. А поэзия – не литература, не музыка, не живопись, не искусство, а – воздух, кровь и небеса».

В «Записках» Ю. Казарина естественно и закономерно возникают имена Довлатова и Ерофеева, в частности и столь откровенное признание: «Довлатова я не могу любить или не любить, потому что он – это во многом я сам, собственной, так сказать (...) персоной».

Казарин идет уже апробированным путем. Художественное целое «Записок» создается прежде всего единством авторской концепции, которая с достаточной очевидностью воплощена в четырех, важнейших для автора сферах размышлений.

Поэт. Поэзия. Стихи. Литература. Лингвистика. Язык. Речь

Нельзя забывать, что «Записки» – проза поэта и профессионального филолога-лингвиста, поэтому их страницы переполнены попытками определений, что есть поэзия: «поэзия – скорее всего – мышление, не способ передачи мысли, а само мышление. Аномальное. Ненормальное. Мышление человека, лишенного нормального ума нормального большинства людей...»; «Поэзия – явление Божие, т. е. она есть язык»; «Стихотворение – единство пространства, времени и духа». Что есть поэт: «Поэт больше, чем поэт; поэт меньше, чем поэт; и поэт – в тютельку. Именно последних люди добрые и не любят. Что есть талант и какова плата за него: «Вдохновение – не мука, не “муки музы”, а необходимое таланту самоистребление, которое называют в литературоведении самореализацией». Какова судьба поэта в России: «Бог останавливает поэта при явном приближении его к себе. Таковы остановки Пушкина и Бродского. Остальные – обычное дело – останавливаются сами»; «Стихотворец – как кот – умеет нормально передвигаться только по кромке – семейной жизни, бытия, сумасшествия».

Россия. Урал. Народ

Этот пласт устойчиво сопровождается горько-саркастической интонацией. Россия и ее народ для Казарина – «страна добрых, симпатичных и талантливых идиотов». «Опорный нищий край державы» – край, в котором трудно жить, «жить на границе Европы и Азии:

плечи оттягивает чудовищных размеров котомка – мешок – рюкзак Сибири и Д. Востока, – когда стоишь лицом к западу, в лицо тебе, захлебываясь, “чернилами плюясь направо”, что-то эдакое тараторит Европа».

Погода

Эта сфера максимально связана с поэтическим творчеством автора «Записок», с его постоянным обращением к «природе и погоде» (достаточно вспомнить названия поэтических сборников Казарина). И поскольку «Погода – настроение Бога», то и все явления, состояния, события мира соотносимы прежде всего с ней: «Умер Бродский – и наступила снежная весна».

Жизнь / Смерть

Концептуально важная сфера размышлений Ю. Казарина-поэта, Казарина-ученого, Казарина – автора «Записок». Здесь он лаконичен, поэтически точен и неожиданен: «По-настоящему в жизни художника не случается ничего, кроме смерти. Основные события начинаются только после нее»; «Исчезновение, смерть – метафора. Всё остальное, т. е. жизнь, – оксюморон»; «У жизни всегда избыток пространства и недостаток времени. У смерти – наоборот».

В «Записках» используется ряд частных приемов моделирования из внешне должного быть эстетически «непричесанного» текста – текста, сделанного внутренне весьма жестко и определенно. Например, наличие ситуативных, лексических, синтаксических повторов: «Походка языка...» ... «вихляющей походкой языка» ... и вновь: «Походка языка». Принципиальное значение имеет название «Записок», которое не только сразу отсылает к смысловой магистрали русской словесности, но, варьируясь, уточняет авторскую концепцию: «Поэт – пловец. Он знает, куда ж нам плыть: прочь от берега. В одиночество. В одиночества Бога и Пловца»; «Творец» – богохульство. Как же номинировать эдакого господина «пишущего»? А всё равно – как: хоть «пловец», то бишь одиночество человека в воде, во чистом поле и постоянное присутствие чего-то или кого-то в небе – Того, кто не отбрасывает тени и, не отражаясь в водах, норовит отразиться в пловце. Словом, писатель – это тот, кому, кроме как с Богом, не с кем поговорить».

Особую роль в «Пловце», как и в «Записных книжках» Вен. Ерофеева и в «Соло» С. Довлатова, играет их пространственно-временная организация.

В «Записках» Ю. Казарина три пространственно-временных пласта. Во-первых, это Россия, «страна не первого, не второго и не третьего мира; Россия – страна четвертого измерения», историческое время которой всегда негативно маркировано: «История России после 1917 г. – это в основном история Москвы и москвичей (так в литературе). Это постоянная жажда свободы. Т. е. – еды». Во-вторых, это Свердловск – «город портовый: в нём море водки и море баб», Уралмаш, улица Сталина, пространство, в котором определился «внешний сценарий жизни автора»: «Энергия отрицания и провинция сделали меня профессиональным стихотворцем-лингвистом». И, в-третьих, его личное время и пространство: «Я вышел из советского стада к тридцати годам. Из богемного – к сорока. Пора выходить из себя».

Эти пространственно-временные пласты имеют своих двойников: Россия – Пердистан, Свердловск – пивная. Здесь, на мой взгляд, Ю. Казарин чаще всего выходит за рамки эстетически оправданного и этически разрешенного: «В пивной щенок нассал на голую – в бо-соножке – ногу подвыпившего мужичка: – Эй! Не щекотись!»; «В пивной: – В слове «блиндаж» – сплошная матерщина»; «В Пердистане сегодня дождь. Низкая облачность – ниже среднего лба среднего пердистанца»; «В Пердистане распространена в продаже из-под полы поддельная водка, вызывающая – естественно – поддельное опьянение».

Но подлинное пространство/время «Записок» – то же, что и у Вен. Ерофеева и С. Довлатова – духовное пространство России и творческое время поэта: «Любой настоящий (т. е. трагический) поэт – Пушкин своего времени и места».

Будучи филологом, Ю. Казарин в рамках своего нового текста, выполненного в весьма своеобразном жанре, не мог не аннотировать его легитимность, «законность» для русской словесности: «Новый литературный (беллетристический) жанр – книга. Просто книга, простой прозой, не дневники и летопись, а тоска по слову – прекрасное графоманство, записки о жизни, славной и дурной, проклятой и любимой. Книга человека».

Итак, один из самых загадочных жанров русской словесности – записные книжки – в финале XX и начале XXI века, сохраняя маску достоверности и документальности, и в творчестве Ю. Казарина, поэта и литератора нестоличного, принципиально свою нестоличность отстаивающего, подтвердил свой художественный статус.

Вместо заключения

Думая над этой книгой, я трижды обращалась за помощью к Юрию Казарину. Первый раз, когда решила, что, будучи моим постоянным и чаще всего «виртуальным» собеседником, он может стать ее соавтором, отсюда – письменная фиксация наших зимних разговоров 2009 года, которые носили и жестко целенаправленный (с моей стороны) и абсолютно свободный характер (со стороны героя).

Второй раз я просила технически помочь мне с библиографией и некоторыми книгами Казарина, которых не оказалось в моей библиотеке.

Третий – связан с общей договоренностью дать в финале подборку стихов. Не без иронии, но и не без обаяния магии чисел решили отобрать 21 любимое стихотворение: семь автора, семь героя, семь совпавших. Общих оказалось много больше, и главным образом те, что полностью цитировались в книге.

Семь стихотворений от автора

* * *

На ветер засмотрюсь, на сад, бегущий скопом,
где осень в листопад оглаживает дом.
В эпоху между пеклом и потопом
Мы хорошо, душа моя, живём.

С утра скрипит от инея фрамуга –
и дышит чернозём, подножный лёд круша.
А ровно в полдень к нам погода с юга
придёт – и улыбается душа.

И дочь моя легко поёт и горько плачет.
И мать моя несёт развешивать бельё.
И в пять минут меня любовь переиначит
на времена безмерные её.

Теперь не уступлю ни пеклу, ни потоцу
моей души рабочий монастырь,
мой азиатский дом с воротами в Европу
и огород с простором на Сибирь.

* * *

Приедешь из города – хлеб привезёшь.
Картошку почистит на ужин посёлок.
Гуляет по радио хор комсомолок.
И окна бросает в стеклянную дрожь.

Но вечером ты от любви не умрёшь,
а смену белья пронесёшь огородом,
где сивый Урал припадает к воротам
и ветхий парник на автобус похож.

Ты, голая, выйдешь из бани на снег –
и ночь наполняется ветром и взглядом,
когда, как совсем молодой человек,
морозец огладит тебя снегопадом.

А утром, когда повторяют кино,
ты прямо на юг разведёшь занавески.
До моря опять далеко и темно:
дорога, забор и шлагбаум в черкеске.

Заморозки

Там, где к теплу пробирался любовник,
в грядках круша золотую слюду, –
в десять рядов перекроет крыжовник
зону запретную в голом саду.

С кем ты была напоследок, погода,
кто тебе ночью в подмышку дышал?
видишь, земля опустела у входа
в тысячелетний семейный скандал.

Мёрзлой травы звероватая шёрстка
ноги натрёт – и от слёз не поймёшь,
как в темноте открывается фортка
тёплым нутром в окаянную дрожь.

Спи, говорю. Ты всю ночь улыбалась.
Ревность мою обложили поля.
Будто погода во сне проболталась –
и от любви побелела земля...

* * *

В немереной стране
ты к бездне привыкаешь.
Ты говоришь во сне,
когда во сне летаешь.

Ты небо перечтёшь –
и на седьмой странице
отдашь земную дрожь
и ангелу, и птице.

Походка языка –
и память, и забвенье.
Последняя строка –
всему прикосновенье.

И всюду из рванья
погоды и стихии
мерцает полынья
оттаявшей России.

* * *

Снегопад – продолжение жеста,
торможение глаз и лица,
не пробел, а крошечное место
между глиной и пальцем творца.

Средненёбная лепка и мука,
одолеенье зазора – засос
языка и загробного звука –
первой буквы по коже мороз.

И в письме – перемена погоды,
и снежинки летят с утраца
там, где в воздух впечатаны воды –
не по образу зримой природы,
а со скоростью чтенья творца.

* * *

Без красных кирпичей мороз возводит стену
прозрачную, как лист железа на огне.
И зрение небес, твердея постепенно,
стаканы янтаря ворочает во мне.

О светлый мёд смолы и воздуха иного,
вас тянет из дерев, из моря и земли
не тёплый лёгкий лёд изменчивого слова,
а русская соха и синтаксис петли.

И оттепели гной меня из дома гонит
глазами из окна, из боли болью в боль.
И к ночи красота рубцуется и стонет
и выдыхает в воду алкоголь.

Узлы моих садов давным-давно совпали
с верёвкой вен моих, опутавших меня.
И всё, что я сказал во тьму по вертикали,
теперь взыскует снега и огня.

* * *

За привкус старости во рту
спасибо. Эту высоту,
влекущую горизонтально,
ещё придётся одолеть
и песню вечную допеть –
последним воздухом – печально.

Семь стихотворений от героя

Певчая женщина

Ночью не холодно. Просто темно.
Есть сигареты. Светает в четыре.
В небе моём, в незнакомой квартире,
певчая женщина моет окно.

Скоро уже прояснится оно –
так по ладони гадает цыганка.
А у окна городская изнанка:
церковь, тюрьма, стадион и кино.

Новая песенка спета давно,
лампа настольная тени тасует.
Так высоко и поёт, и танцует –
вечная женщина моет окно.

Скоро до неба протрётся оно –
вот почему и светает в четыре.
В небе моём, в незнакомой квартире,
певчая женщина моет окно.

* * *

Воскресенье. Выпал снег.
По следам, чернее боли,
видно, как в трамвайном поле
заблудился человек.

Ляжет первый – лежебок –
малосольный, полувлетный.
Не растаял бы... Дай Бог,
чтоб, как рюмка, не последний.

Сыплет вкось, исподтишка –
ангел, снежная щекотка.
И у девочки борода
не растаяла пока.

* * *

Л. и М. Чупряковым

Пасмурный день. Средиземная скука.
На подоконнике птичьи значки.
Смотришь на мир, как в слезах, близоруко,
будто с окошка сорвали очки.

Будто бы в шубах дерев очертанья.
Холод в июне берёт на испуг.
И на вокзале орда чемоданья
кровельный поезд толкает на юг.

Светом полна слепота человечья.
Белый ягнёнок бодает кошму.
Знаешь, у всех заломило предплечье
в греческом русском татарском Крыму.

Крым набекрень. Там кремнистые страны.
Там, напоровшись на катер, туман
вывернул к чёрту бараньи карманы
и показал мировой океан.

Шмель

Л.

Я на руке несу шмеля –
о полосатая земля...

Скажите Богу и шмелю,
как я в июне жить люблю.

Как я одну её любил –
и убивался, и шмелил,

на рукаве неся шмеля,
как горы носят Шамиля.

* * *

М. Никулиной

Мужских очей объятье
с тобой – в тоске квадрата:
минутное распятые,
прикус чужого взгляда.

Не проиграть в молчанку
тебя с тобой в обнимку –
внучатую гречанку –
косому фотоснимку.

На фоне парового
в Тагиле отопленья,
где только ты и слово
в порыве говоренья.

Где вечно полвторого –
зима, разлука – время.
Когда целуют слово
и в родничок, и в темя, –

озябшую царицу
на весь обратный путь
в рогожу роговицы
пытаясь завернуть.

* * *

1

Колодец исподлобья как труба
подзорная, где сорвана резьба,
где видишь, как, сомкнувшись, отмерцали
два острия Господней вертикали,
и близится, как воздух из метро,
безумных взглядов полное ведро.

2

А дома по жестянкам без стыда
каракулем заломлена вода
и гнутся на червонной сковородке
подлещиков убитые подмётки,
и первая свеча, войдя в жильё,
не узнаёт зажжённого её.

3

А за окном стеклянная щепка
на проводах, скворещен черепа,
осенний сад, отдавшийся погрому,
пустое прилагательное к дому,
как будто повелительный глагол
из речи в непогоду перешёл.

4

А в поле замерзает имярек,
не ангел, а мужчина – древний грек –
из Крыма в Крым ямбические дали
пересекает по диагонали –
так поспешает скифский астроном
за правдой, за любовью, за вином.

5

А за рекой – до запада – Сибирь,
где нависстал четвёртого снегирь –
последнего, – дудящего в аорту
поэта, обморозившего морду
от лысины до пегой бороды,
набитой крошкой мраморной воды.

6

А за душой, как водится, душа,
реки плита могильная, гроша
на коренных поцокиванье, льдина –
или под ней венозная стремнина –
ещё кропит последний кислород
моржу моржовому в озябший Карский рот.

7

А из Сибири смотрится на юг
так хорошо, как будто он – вокруг,
где дом и сад, и свадьба азиатов,
где воскресеньем и собраньем взглядов
колодец вырыт в небо, в землю врыт
и кое-как лицом твоим накрыт.

* * *

Ты понял всё в последний миг:
и край произрастанья книг,
и всё, что ты считал судьбою,
и всё, к чему теперь приник,
летя туда, где материк
не тронул море голубое...

Семь стихотворений от автора и героя

* * *

Как мало мне губами
распробовать дано:
и пироги с грибами,
и с вишенкой вино,
и солнце золотое,
и чёрный пистолет,
и зеркало пустое,
когда дыханья нет.

* * *

В этом доме был вчера покойник.
Окна – настезь. Комнаты пусты.
Сядет воробей на подоконник.
Дедушка посмотрит с высоты.

Бабушка развесила бельишко.
Парится картошка в чугушке.
Спит в саду зарёванный мальчишка
с яблоком надкушенным в руке.

Видит он: на кладбище копают,
старики заглядывают в сад.
Слишком высоко они летают –
мальчишки туда не долетят.

* * *

Л.

Отвернувшись к стене,
чтобы прямо сказать стране:
ненавижу тебя, но не
умирай, оставайся во мне,
словно небо, растущее вне
понимания неба; в вине
не тони, не куражься в огне
стужи, ужаса и, к стене,
но с другой стороны – в окне –
отвернувшись, прижмись ко мне.

* * *

Л. Бабенко

Сибирь прилипла к сапогу,
и я подумать не могу,
где и с какого краю
я по ночам летаю.

Но, как во сне, глаза открыв,
я вижу поле и обрыв,
где путают ресницы
то слёзы, то синицы.

Я за дождём, во всю длину
в чужое небо загляну,
не делая ни шагу
к проклятому оврагу.

А хорошо на высоте
болтать ногами в пустоте,
как ангелы болтают,
когда они летают.

* * *

Я поплачу над фильмом плохим:
ещё с прежней женою
я в кино отправлялся бухим –
за чекушку, с тоской ледяною
погибал под Феллини. Взащей
удалялся, скотина-скотиной.
Я и сам был талантливейшей
безбюджетной картиной.
Обрывался как заяц – скачок:
на щеке отпечатался прутик.
Собиратель пространства – зрачок
мне, как смерть, эту ленту прокрутит
через двадцать беспамятных лет,
где меня уже нет –
между словом последним и делом,
в этом фильме – то чёрном, то белом.

* * *

От неба и огня, и от воды глубокой
очей не отвести с присушенной слезой.
Болит лицо земли, поросшее осокой,
по циркулю с кержацкою косой.

Нет на воде лица. Волна. На ней лица нет:
так смотрит с высоты и давит, боже мой,
окрестный взгляд без глаз – и он не перестанет
быть светом или тьмой. Быть светом или тьмой.

Грядущее – с небес, забытое – из хлябей
вычитывать, читать. Из гоголевских стуж
и зноев расплетать огонь, как волос бабий,
до чёрного листа сгоревших «Мёртвых душ».

Очнуться. Умереть. И долго ждать ответа:
кончается ли смерть? – Кончается. Она
не дума и не дым, а остановка света –
прозрачного до аспидного дна.

И, умерев, взойти в утраченное время,
земной короткий век перезабыть спеша,
и знать, что наяву не ястреб и не темя
упрётся прямо в бездну – а душа.

Не пустотою стать, а новой частью взгляда
окружного, когда всё видится, когда
не слёзы принимают форму ада,
а время – форму пламени и льда.

* * *

Любовью время назову
в разгаре декабря,
до самой смерти доживу,
о жизни говоря.

А станет тихо и темно,
и холодно вокруг –
я просто выброшусь в окно
и улечу на юг.

Научное издание

Снигирева Татьяна Александровна

Поводырь глагола

Юрий Казарин в диалогах и книгах

Монография

Ответственный за выпуск: *И. С. Малечко*
Корректор: *М. Д. Чернышенко*
Компьютерная верстка: *Н. Ю. Михайлов*

Подписано в печать 15.02.2011. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Georgia».
Усл. печ. л. 8,9. Тираж 500 экз. Заказ № 385.

Издательство Уральского университета
620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

Отпечатано в типографии ИПЦ «Издательство УрГУ»
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press.info@usu.ru



