

ённым отношением к самим себе, не сомневаются в своей правоте. В каверинской прозе такие черты почти всегда отличают Зло.

Сложнее и загадочнее образ Нины Порошиной. Тихая, ясная красавица, в которую влюблены все мальчики из девярых и десятых классов, - из трудовой и вполне благополучной семьи. Она одарена от природы красотой и искусными руками, внешне в ней всё бесконфликтно, но учительница угадывает в этой девочке "внутреннее достоинство, гордость не девочки, а женщины, живущей сложной, заслуживающей уважения жизнью". В трагической истории её роль до конца не прояснена, но, возможно, страшна, о чём и спрашивает себя Галина Петровна: "Неужели всё это было игрой? ... неужели Паша был игрушкой в их руках и сама его смерть не отдалила, а сблизила их?" Именно в поведении тихой Нины учительница ощущает ту пропасть между своими представлениями о любви и отношением к этому чувству своих учеников.

Проще и совестливей оказывается трудный и неблагополучный Бугаев. Его попытки самоутвердиться, выделиться среди других, может быть, самые бескорыстные. Его хулиганство и грубость, дерзость и честность благороднее и достойнее, чем общая тина притворства. Но в "Разгадке", где центральное событие этой дилогии рассказов показано глазами Бугаева, настоящей разгадки, собственно, и нет. Видимо, как не может быть единственной правды в столь сложных отношениях разных людей. Зато автор "назвал" эту неведомую взрослому жизнь и выразил свою тревогу о ней.

Можно понять, как беспокоила В.А. Каверина утрата молодым поколением ощущения чистоты и романтического благородства, какую опасность видел он в юношеской рассудочности и деловой расчётливости, если, размышляя в послесловии "Эпилога" о "немоте" в русской литературе восьмидесятых годов 20 века, обращается к школе, где созревает нравственность молодого поколения.

Литература

1. Каверин В.А. Счастье таланта: Воспоминания и встречи, портреты и размышления. - М.: Современник, 1989.
2. Каверин В.А. Освещенные окна. Роман. - М.: Современник, 1976.
3. Морозова О.П. Педагогические ситуации в художественной литературе. - М.: ACADEMIA, 2001.
4. Каверин В.А. Летящий почерк: Романы и рассказы. - М.: Художественная литература, 1986.

С.Л. Константинова

"ЗАКОН ПАРАДОКСА" В ПОЭТИКЕ ВС. НЕКРАСОВА

Говоря о жанровых тяготениях свободного стиха, исследователи выделяют два основных типа текстов: "удлинённый", отличающийся "... осязаемым вторжением эпического начала" и строящийся обычно "... как перечисление или градация тех или иных явлений и переживаний", и другой тип, характеризующийся "... небольшим объемом" и являющийся "... образцом "одномоментного выражения переживания в образе" [9, с. 90]. Как показало исследование Ю.Б. Орлицкого, последний тип "... распадается на два подтипа, один из которых является чисто "логическим", другой может быть назван "образным". И тот и другой подтип в первую очередь характеризуются изображением моментального, единичного переживания (или мысли), тяготеют к дедуктивной форме рассуждения" [9, с. 90]. По наблюдению ученых, такого рода "философскую или психологическую миниатюру", названную Д. Кузьминым верлибром "классического" типа ("классический верлибр" *Владимира Бурича*, *Вячеслава Куприянова* и *Арво Метса*" [2, с. 447]), отличают ясность изложения, эмоциональная отчетливость, риторичность и афористичность.

Полностью соглашаясь с данными характеристиками, позволим себе предположить, что основным риторическим приемом (риторической фигурой), позволяющим тексту подобного рода приблизиться к ясности и эмоциональной отчётливости афоризма, является парадокс, "... высказывание, противоречащее "доксе", т.е. господствующему, общепринятому мнению, ожиданию" [10, с. 9].

Как показывает анализ целого ряда текстов, написанных свободным стихом, высказывание, противоречащее прежде пробуждённому ожиданию, становится здесь тем стержнем, который "держит", организует его структуру, а характерная для парадокса "установка на скрытую до сих пор истину..." [10, с. 12] - одним из содержательных компонентов свободного стиха. Попытка "остранения истины" в современном "классическом" верлибре выполняет функцию своеобразной точки отсчета, той самой формообразующей доминанты, которая диктует необходимость такого рода текста. В качестве примеров можно привести следующие:

*Стоял, запрокинув голову к ночному небу,
ждал падучей звезды - загадать желание на сча
Метеорит попал ему прямо в лоб.*
1.10.1996 г. Уютное. (В. Строчков) [4, с. 7]

*бросил в пруд камень
круги не пошли
пора к психиатру*
(В. Тучков) [4, с. 13]

Названные тексты демонстрируют достаточно распространённое действие риторического парадокса, возникающего "... вследствие смены точек зрения" [10, с. 11]. В данном случае парадокс "... описывает не объективное противоречие в наблюдаемой действительности, а вытекает /.../ из точки зрения субъективного, сосредоточенного на каком-либо особом аспекте наблюдателя" [10, с. 11]. В тексте В. Строчкова - это совмещение двух несовместимых пластов, происходящее на уровне демегафоризации "доксы" ("ждал падучей звезды" - "метеорит попал ему прямо в лоб"). В тексте В. Тучкова каждая последующая строка отрицает предыдущую по схеме: тезис ("бросил в пруд камень") - антитезис ("круги не пошли") - синтез на уровне парадокса ("пора к психиатру"). Примечательно, что механизм ожидания закрепляется здесь и графически - отстоящие друг от друга строки провоцируют возникновение дополнительных пауз.

Даже в случае вполне тривиального высказывания такого, как:

С.М.

*я
это ты
если посмотреть изнутри*
(А. Макаров-Кротков) [4, с. 12]

*Приобрел
привычку жить.
-Старость.*
(А. Мирзаев) [3, с. 14]

ПОЭТУ

умирай поскорей

дай народу

тебя оценить

(А. Мирзаев) [3, с. 15]

Как красиво и долго

Бежит собака,

Словно знает, что впереди обрыв.

Так и я -

Живу только раз.

Июнь 1996 (О. Кадомцева) [4, с. 18]-

очевидна его нацеленность на обрыв логического периода, стремление организовать текст в соответствии с "законом парадокса", позволяющим выявить скрытую до сих пор истину.

Что же касается коротких текстов Вс. Некрасова, в определенном роде соотносимых с верлибром рассматриваемого нами типа, несмотря на акцентуруемую автором периодичность, нарочито заданную регулярность и настойчивость повторов, то здесь происходит нечто противоположное, даже пародийное по отношению к "классическому" свободному стиху. Установка на парадокс, выступающий в системе "классического" верлибра" в качестве особого стихобразующего фактора, сменяется у Вс. Некрасова подчеркнутой, сознательно закрепляемой при помощи повтора установкой на трюизм - самоочевидную или всем известную истину, банальность. Нарочито акцентированный, чаще всего в последней строке текста, трюизм приобретает характер механистичного, пародийного приема, призванного, вполне в концептуалистском духе, имитировать стремление философской миниатюры к некоей истине через парадокс. Достаточно, с нашей точки зрения, репрезентативными примерами подобного типа текста вполне могут служить известные:

Зима

Зима зима зима

Зима зима зима зима

Зима зима зима зима

Зима зима зима

И весна [8, с. 338]

и

Весна весна весна весна

Весна весна весна весна

Весна весна весна весна

И правда весна [8, с. 338]

Второе стихотворение автор определяет как "осознанный манифестированный концептуализм": "В том смысле, что тот, прежний повтор "зима-зима...", - он хочет быть художественным, выразительным, он хочет поймать интонацию какого-то действительного переживания. / .../ А "Весна" получается как раз благодаря этому концептуалистскому заносу, благодаря тому, что читатель попадает в такую ситуацию. С ним начинают играть: долго ты выдержишь такой повтор, действительно идиотский /.../. В "Зиме" надежда есть, что читатель будет, скажем так,

наслаждаться, а здесь он вынужден как бы перетерпеть это прием повтора" [8, с. 339].

Как видим, эксперимент, проделанный поэтом с собственными текстами, позволяет выявить специфику действия вполне традиционного приема - повтор - в достаточно удаленном от законов так называемого "регулярного стиха" художественном пространстве, чем и является свободный стих. В результате, повтор как способ обращения к читателю, "втягивания" его в особого рода игру (при открывании механики - как это сделано, что и переводит ситуацию, факт речи в сферу искусства) становится одним из ведущих элементов некрасовской поэтики.

Вместе с тем, помимо повтора, используемого автором в качестве простейшего способа как бы "настаивать" на данном слове (Вс. Некрасов), данные тексты "держатся" еще на одной "зацепке", появляющейся в последних строках:

И весна ("Зима...")

И правда весна ("Весна весна весна весна...").

И тот и другой тексты, строящиеся по принципу наращивания, усиления читательского ожидания, завершаются, казалось бы, парадоксальными, в контексте этого ожидания, высказываниями. С другой стороны, такого рода выявление "скрытой истины" не столько разоблачает "доксу", вскрывая ее иллюзорность, сколько утверждает её. В результате, вполне банальное высказывание, самоочевидная истина лишь облекается в форму высказывания парадоксального.

Заметим, что именно по такому принципу строится следующий текст:

*Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть свобода [5, с. 33]*

Стих "Свобода есть..." повторяется шесть раз. Происходит очередное настаивание на факте существования свободы. Глагол "есть" в данном контексте выступает как однозначный бытийный глагол со значением наличия, существования, экзистенциальности (особый смысл фразы "свобода есть" приобретает в контексте того времени, когда был написан этот текст - 1964 год - это и утверждение, и надежда, и вера).

Седьмой стих "Свобода есть свобода" - словно найденная истина, к которой читатель пробивается шесть строк, стремясь поверить в ее наличие, существование. Такое явление, с одной стороны, достаточно парадоксального, а с другой, - вполне трюистичного по отношению к предшествующим строкам умозаключения - один из законов поэтики Вс. Некрасова. Парадоксальность последней строки проявляется, во-первых, в явной установке на скрытую до сих пор истину (повтор лишь подкреплял ожидание читателя), и, во-вторых, в самом способе остранения истины через подчеркивание ее явности (или, скорее, тривиальности), как бы подтверждающей слова А.И. Герцена: "Мы не берем в расчет, что половина речей, от которых бьётся наше сердце и подымается наша грудь, сделались для Европы трюизмами, фразами..." [1, с. 405].

Подобного рода прием лежит в основе целого ряда текстов Вс. Некрасова:

жили же люди

жили

жили

и ничего [б, с. 86]

жили люди

или

жили люди

утро

жили люди

утро есть утро

жили люди

это ясно [б, с. 82].

Кроме авторского утверждения существования *утра* как факта и очевидности данного утверждения здесь, казалось бы, отметить нечего. Но если более внимательно отнестись к интонации, то логичнее всего предположить, что легче всего текст читается именно с разговорной интонацией, она кажется здесь более уместной. Таким образом, мы имеем дело с фрагментом живой речи, ставшим предметом искусства и вызывающим целый ряд смысловых ассоциаций. Слово "ясно" не только указывает на очевидность наличия утра как такового, но и ассоциативно становится определением, характеризует само утро, соответственно вызывая в сознании читателя образ "ясного утра". В результате, текст, с одной стороны, служит своеобразным подтверждением "доксы" ("утро есть утро"), с другой, - явно противоречит читательскому ожиданию, заданному этой же "доксой". Парадоксальность последней строки, понимаемая в данном случае как неожиданность, противоречащая ожиданию, заложенному в предшествующих строках, определяется явной очевидностью сказанного. В результате, графически выделяя, акцентируя неожиданную, парадоксально или псевдопарадоксально значимую деталь (факт, оттенок, слово), автор не только вовлекает читателя в собственное, субъективное переживание, неожиданное восприятие мира, но и акцентирует его клишированную троистичность.

При этом особое внимание привлекают тексты, имеющие, казалось бы, ту же основу - повтор, но при этом лишённые финального, нарочито акцентированного (хотя бы на формальном уровне) высказывания, например:

Ночью вода

Ночью вода

Ночью вода

Ночью вода

Ночью вода

Ночью вода

Ночью вода

Ночью вода [7].

Парадоксальный (или, наоборот, троистичный) финал лишь имитируется, даже в случае его отсутствия, что происходит за счет выстраиваемой автором ситуации "настаивания", очередной механизации приема.

В отличие от "классического" верлибра, стремящегося к некоему расширению вовне, раскручиванию, а затем сужению, подытоживанию высказывания (тип текста, в какой-то мере коррелирующий с жанром анекдота), некрасовский текст строится по противоположному принципу - сужения, движения на месте, своеобразного "копания" внутри, соотносимому с принципом "мантры", в данном случае понимаемой как технический прием для регулирования и настройки ума.

Заметим, что подобного рода способ "подачи информации" широко применялся и применяется в политических и рекламных технологиях, вспомним хотя бы миллионно растиражированную фразу "Слава КПСС", именно в этом, "многомиллионном", варианте и обретающей "желаемые" смыслы. Известно, что использование троизмов, с целью вызвать определенное доверие к последующим утверждениям, является одним из приемов речевой техники введения в транс, мощным инструментом, техникой "перепрограммирования", манипуляции сознанием. Эта технология повтора, настаивания на очевидном или, наоборот, требующем серьезных доказательств, своеобразная маскировка определенных инструкций под рассуждение

позволяет заменить аргументацию высказывания интонацией утверждения или перестановкой, перекомпоновкой его элементов. Например, у Вс. Некрасова:

Слово было Бог

*Слово Бог есть
И слава Богу*

*Слава Богу
Если есть Бог* [б, с. 46]

*Христос воскрес
Воистину воскрес
Что и требовалось
Доказать* [7].

Основываясь на трансформации устойчивых, достаточно автоматически воспроизводимых форм и смыслов, стихотворение Некрасова как бы настраивает читателя на их сопоставление, уточнение, выявление нового, неожиданного сочетания. При этом обнаженность механизмов организации меняющегося контекста проявляет как специфику работы автора с собственным, концептуалистски настроенным, сознанием, так и своеобразие форм игры с читателем, вскрывающей основные принципы "регулирования и настройки ума".

Как видим, "закон парадокса" действует в стихах Вс. Некрасова совершенно особым, как бы перевернутым, образом: через "навязчивый", игровой повтор, неожиданную, парадоксально-троюичную концовку, игру слов, а в результате, "перевернутую" ходовую сентенцию. Такой способ организации текста, с одной стороны, позволяет проявить необычный, парадоксальный взгляд на мир самого автора (взгляд, требующий сжатой афористичной формы, выводящей текст за рамки традиционного регулярного стиха). С другой, - вскрыть сущность самого приема, характерного для верлибра "классического" типа, поддерживая концептуалистскую установку "мазать по зрителю", втягивая его в своеобразную игру, а стихам, исходя из известного высказывания самого автора, "запомниться", то есть "выжить".

Литература

1. Герцен А.И. Былое и думы: В 3 т. М., 1982. Т. 2. Часть пятая. Париж - Италия - Париж (1847-1852).
2. Кузьмин Дмитрий. Фестиваль верлибра (X Московский фестиваль свободного стиха, музей Маяковского, 10-11 мая 2003 г.) // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 446-452.
3. Мирзаев А. Помимо прочего. Все прочее - литература... - М.: Московский государственный музей Вадима Сидура, 1996.
4. VII Московский фестиваль свободного стиха (2-3 мая 1997 г.): Вчера, сегодня, завтра русского верлибра: Стихи участников фестиваля. М., Московский государственный музей Вадима Сидура, 1997.
5. Некрасов Всеволод. Лианозово. М.: Век XX и мир, 1999.
6. Некрасов Всеволод. Стихи из журнала. М., 1989.
7. Некрасов Всеволод. Стихи конца 50-х - начала 60-х гг. Избранные стихотворения / Сост. Иван Ахметьев. 1998 г. // <http://www.vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1-1.html>.
8. Некрасов Всеволод. Стихи - это то, что запоминается // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
9. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991.
10. Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы: Сб. статей под ред. В. Марковича, В. Шмида. СПб: ИНАПРЕСС, 2001.