

**Толысбаева Ж.**

**ЭЛЕГИЯ**

**В ПОЭЗИИ КАЗАХСТАНА**

***КОНЦА XX –  
НАЧАЛА XXI вв.***

**Толысбаева Ж.**

Элегия в поэзии Казахстана конца XX – начала XXI вв. – Актау, 2008. –57 с.

Социально-культурная обстановка в Казахстане конца XX столетия создала условия для уникального жанропользования. Активизирован тип поэтического творчества, сопряженный с пересозданием структуры и мирообразов известных и забытых жанров национального и европейского этногенеза. Вниманию филологически грамотного читателя представлена элегия и её производные жанровые формы в генетическом, теоретическом и историко-хронологическом аспектах изучения.

Учебное пособие предназначено для преподавателей вузов, школ, колледжей, студентов и магистрантов филологических отделений высших учебных заведений.

© Актауский государственный  
Университет им. Ш.Есенова  
© Толысбаева Ж.Ж., 2008

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
История развития элегии. Теоретическая модель жанра	5
Современная казахстанская элегия	15
Векзаметры Б.Канарьянова – жанр-модификация элегии	30
Задания для самостоятельной работы	47
Список использованной литературы	48
Дополнительная литература	50
Художественные тексты	51

## Предисловие

Теория жанра продолжает оставаться актуальной, концептуально многовариантной и по-прежнему открытой областью литературоведческого изучения. Полемичность восприятия проблемы жанра проявляется в биполярной природе изучаемого явления. С одной стороны, жанр продолжает функционировать прежде всего как канонизирующая категория. Но в то же время закономерности собственно литературного развития обязывают каждую литературную эпоху преобразовывать предшествующую систему жанров в соответствии с новым содержанием.

Цель учебного пособия «Элегия в поэзии Казахстана конца XX – начала XXI вв.» - представить своеобразие современной казахстанской элегии (в казахской и русской поэзии), соотнести текст современного трансформируемого поэтического жанра с его генетическим канонем, определить диапазон и причины преобразования жанровой структуры и мирообраза. В основу пособия положена *методика* целостного изучения литературного произведения в сочетании с историко-генетическим, системно-структурным, постструктуралистским, семиотическим, рецептивно эстетическим анализами жанровых парадигм. Данная совокупность способов жанрового исследования позволяет выйти на более масштабный уровень историко-теоретических обобщений.

Учебное пособие структурировано таким образом, чтобы представить содержание от теории к практике его изучения, показать наиболее репрезентативные поэтические тексты. Задания для самостоятельной работы и список литературы, представленные в конце книги, помогут систематизировать знания, совершенствовать умения и навыки самостоятельного научно-теоретического исследования художественного текста.

К сожалению, современный читатель не имеет свободного доступа к художественным текстам, созданным в конце прошлого – начале текущего столетий. По этой причине предлагаемое учебное пособие включает приложение, в которое вошли наиболее интересные, с нашей точки зрения, элегические эксперименты казахстанских поэтов. Изучение характера преобразования жанровых традиций на новейшем поэтическом материале - хорошая возможность испытать крепость теоретических положений современной науки и изложенной концепции, в частности.

## **История развития элегии. Теоретическая модель жанра**

Интерес к внутреннему миру человека, откровенный приоритет личного начала перед жизнью общества, нивелирующей ценность индивида, побудили поэтов 1990-х годов обратиться к жанру элегии. Элегия, так же, как и другие лирические жанры, имеет свою историю самоопределения, «откристаллизовавшую» ядро жанра и подвергшую значительным трансформациям составляющие жанровые компоненты. Генезис элегии довольно противоречив: первые элегии, написанные элегическим дистихом (сочетание гекзаметра с пентаметром), исполнялись на похоронах под аккомпанемент флейты. Позже содержание элегии изменилось: в них стали прославляться подвиги воинов, поднимались вопросы философского, морально-назидательного значения. Родоначальником этой элегии считается поэт Каллин (VII в. до н.э.). Особенную роль в становлении элегии сыграла эллинистическая эпоха, когда в элегию проникла любовная тематика. В элегиях Катулла, Проперция, Овидия устойчивым источником эмоции становится ситуация безответной любви. Это содержание закрепил за элегией Гай Корнелий Галл (69-68 г. до н.э. – 26 г. до н.э.), написавший четыре книги элегии и узаконивший право элегии на воспевание любви без взаимности.

Последующее возрождение жанра элегии пришлось на эпоху классицизма. В XVII веке в трудах Н. Буало, М. Опиц были сформулированы первые представления о жанре элегии: «В элегиях прежде всего говорится о грустных вещах, в них оплакиваются также любовные переживания, жалобы влюбленных, размышления о смерти, сюда же относятся послания, повествования о собственной жизни и т.п.» (В. Пронин). Сосредоточенность элегии на духовной жизни личности сказалась на степени востребованности жанра: в эпоху примата идей государственности и рассудочности элегия не могла получить абсолютного жанрового приоритета.

Период расцвета элегии пришелся на предромантическую и собственно романтическую эпохи. Элегическое сознание, претендующее на предельно индивидуалистическую позицию, явилось одним из вариантов воплощений бунтующего романтического «я». В элегиях Э.Парни усилены биографизм, мифологичность. Тема смерти разворачивается в эротическом аспекте; образ природы нагружается концептуально-жанровым значением, выступает как собеседник лирического героя. В аналогичном направлении развивается элегия Гёте: в «Римских элегиях» аллюзии из творчества римских поэтов так накладыва-

ются на личный поэтический опыт, что элегия прочитывается как аналог эпопеи, но применительно к отдельной личности.

В русскую поэзию элегия пришла через переводы. Развитие русской элегии можно охарактеризовать как историю преобразований западноевропейского "классического" образца. При этом одним из постоянных путей обновления является усложнение ее жанрово-типологических признаков. Появление первых элегий в русской поэзии связывают с именами В. Тредиаковского и А.П. Сумарокова, которые, создавая элегии подражательного характера, наметили типы деформации, определившие эволюцию вышеназванной жанровой формы до начала XIX века.

С творчеством В. Жуковского в жанровый репертуар входит так называемый медитативная элегия, характерным признаком которой является описание природы как важного способа создания элегического мирообраза. Пейзаж настраивает субъекта элегии на размышления, шифрует определенную парадигму ценностей, где вечность и природа противостоят бренному человеческому существованию (см. элегии «Сельское кладбище», «Вечер»). В элегиях Н. Карамзина концепт «природа - человек» принимает статус нормативной жанрообразующей категории, она одухотворена чувствами живущего вместе с ней человека, и сам человек слит с нею. Карамзин создает в стихотворении целостную лирическую тональность, соответствующую настроению произведения.

Значительной реконструкции подвергнут элегический жанр в поэзии К. Батюшкова, который создал образцы «высокой» элегии, раздвинул тематический диапазон жанра: так, например, элегию «Умиравший Тасс» современники назвали «исторической» или «эпической» элегией. В элегиях К. Батюшкова «жалобы» элегического героя принимают философски-отвлеченный, обобщенный характер: так русская элегия начинает перерастать и изживать менталитет романтического индивидуализма. Наконец, Батюшкову принадлежит заслуга совершенствования элегической поэтики. Гармония, гибкость, мелодичность его стиха по достоинству оценена исследователями и выделена как «школа гармонической точности». Создатели "школы гармонической точности" - В. Жуковский и К. Батюшков - довели словесную систему элегии "...до такой степени совершенства, что поэзия целых десятилетий могла питаться ее формулами и *преодолением* (курсив наш - Ж.Т.) этих формул..." (Л. Гинзбург [1, с.43]). Так Е. Баратынский отказался от использования тропов, тем самым нарушив сложившийся к этому времени элегический канон. Н. Языков, ставший абсолютным реформатором жанра элегии, дал в своем творчестве образцы пародийной,

эротической, восторженной или так называемой «веселой» элегий. Автором «счастливых» элегий в это же время становится А. Дельвиг. Постепенно элегия утрачивает замкнутость стиля, сохраняя лишь общий интонационный характер развития темы. В 1817-1820-х годах в творчестве В. Раевского и К. Рылеева сформировался особый вид гражданско-философской элегии.

В лирике А. Пушкина 1820-х годов элегия подвергается интенсивной модификации. Отказ от элегических словесно-образных "штампов", расширение тематического диапазона обусловлены кризисом романтического сознания поэта. Во второй половине 1820 - начале 1830-х годов Пушкин обращается к философской элегии, а в 1830-е годы проявляет тенденцию к синтезу жанров: так в элегии «Погасло дневное светило...» используется балладный рефрен, стихотворение «В.Ф. Раевскому» близко дружескому посланию, «Я пережил свои желанья...» - романсу, в элегии «К морю» ощутима одическая интонация, а «Безумных лет угасшее веселье...» по числу строк реконструирует сонет.

Интенция на жанровый синтез подхвачена М. Лермонтовым. В его творчестве разрабатывается тип элегии, в которой одновременно развиваются любовные, политические, философские мотивы. Элегический модус художественности в «Думе», «И скучно, и грустно...» не является абсолютным, но соседствует с сатирическим, патетическим модусами.

В самую «неэлегическую» пору, когда литература сосредоточила свой интерес на эпическом роде, к жанру элегии обратился Н. Некрасов. В элегиях Некрасова проявилось своеобразие его общественно-политических воззрений и эстетической позиции, что позволило поэту ввести в элегию иной объект поэтического исследования (образ народа) и новые формы выражения авторского сознания. В 1853 году Н. Некрасовым создан элегический контекст "Последние элегии", объединяющий стихотворения по жанрово-тематическому признаку.

Эсхатологические предощущения рубежа XIX-XX веков не могли не возродить элегию как жанр, осознающий и оплакивающий необратимость бытийно-исторического процесса. В этот период к элегии обращаются И. Бунин, В. Ходасевич, А. Ахматова, А. Блок, С. Есенин. Примечательно, что большая часть поэтов «серебряного века» впустила элегию в собственное творчество в игровом виде. В этом проявилось диониссийско-смеховая культура этого времени, которую спустя десятилетия осудит А. Ахматова в «Поэме без героя». Поэты В. Брюсов, И. Северянин, Ю. Балтрушайтис создают пастиш элегии, пародируя эле-

гическое мироощущение, но не переживая его как эстетически-просветляющее.

Осознание событий трагического XX века обратило к элегии таких поэтов, как Т. Элиот, У.Х. Оден, К. Симонов, А. Твардовский, И. Бродский, Н. Рубцов, Д. Самойлов, Б. Ахмадуллина и другие. В поэзии так называемого «советского» периода элегия продолжает утрачивать каноничность стиля, по-прежнему проявляя способность к взаимодействию с другими поэтическими жанрами. Показательны в этом отношении контаминированные элегии Н. Рубцова «В минуты музыки» (элегия-песня), «Тот город зеленый...» (элегия-романс), «Стукну по карману - не звенит...» (элегия-шутка), «Видения на холме» (элегия-баллада).

Несмотря на то, что элегия считается «аристократом» среди других лирических жанров в силу её древнего и «элитарного» происхождения, вопрос о её жанровом содержании продолжает оставаться в поле пристального научно-теоретического исследования литературоведов. Согласие ученых в определении элегии как стихотворения грустного содержания камуфлирует непроясненность вопроса о жанровой природе элегии (например: «Элегия – стихотворение, исполненное грусти, неудовлетворенности жизнью...» [2, с.398], «Элегия – лирическое стихотворение, проникнутое настроением грусти» [3, с.146]. Концепции Г.А. Гуковского, Л.Г. Фризмана, В.Е. Хализева, В.И. Тюпа, Е.И. Хан, Е.Н. Роговой задали новую точку отсчета в изучении жанра элегии. Так, Л.Г. Фризман предлагает дифференцировать элегию от элегически-тенденциозных текстов. Г.А. Гуковский и В.А. Пронин доказали, что история элегии – это история её обращения к другим жанрам. Полемична попытка Е.Н. Роговой вычленив «настоящую» элегию: исследователь называет «настоящей» элегией тот текст, в котором «...элегический тип художественности объединяется с жанром элегии» [4, с.81]. В.Е. Хализев склонен считать, что «Слово «элегия» ... обозначает несколько жанровых образований... Что являет собой элегия как таковая и в чем её надэпохальная уникальность, сказать невозможно в принципе. Единственно корректным является определение элегии «вообще» как «жанра лирической поэзии» [5, с.320]. Попытка соотнести картину мира элегии как жанра с элегическим типом художественности, прослеживающаяся в работах В.И. Тюпа, Е.Н. Роговой, также свидетельствует о незавершенности процесса изучения элегии и позволяет выйти на более конструктивный уровень осмысления жанрового вопроса.

Ниже сформулированы основные теоретические положения модели жанра элегии. В качестве рабочего определения жанра элегии

выносим следующее. *Элегия – это древнейший жанр лирики, картина мира которого утверждает идею отчуждения бытия вечности от «угла» личностного существования и реализует её на всех уровнях жанрообразования.*

Субъектом элегии является философствующая, рефлекслирующая на высокие темы личность, сознание которой полностью отождествимо с мировосприятием романтического героя. Элегическое «я» наделено предельно индивидуалистическим самосознанием: «...действие элегических традиций усиливалось именно тогда, когда личность эмансипировалась, когда она становилась в какой-то мере автономной, противопоставляла себя обществу ...ощущая потребность личностного самоопределения» [6, с.15]. Элегическое сознание не может найти удовлетворения в самоизоляции, поскольку осознает изначальную трагичность самой природы этого противостояния. Субъект элегии понимает невозможность возвращения к целостно-бытийному проживанию жизни. Носителем идеи Абсолюта в элегиях становится Природа; последнюю элегический герой наделяет свойствами идеальности, самодостаточности, бесконечности. Перед ликом столь монументального «объекта поклонения» элегическое «я» неизбежно ощущает свою незначительность, уязвимость, несовершенство. Чувственность и эмоциональность элегического героя зачастую обуславливает автобиографизм переживания. Предельно обнажая свой внутренний мир, элегический герой доверяет неразрешенную душевную драму современнику и реконструирует пространство диалога. При этом он не столько презентует свою индивидуальность, сколько декодирует её, вынося на всеобщее обсуждение слабость романтически-сильной личности.

Традиционно элегия представляет эмоционально-одномерный тип мышления субъекта. Но тексты XX века, атрибутированные авторами как «элегии» организует обновленное усложненное сознание человека, способное одномоментно переживать несколько эмоциональных состояний.

Средством выхода к внетекстовой действительности и организации внутритекстового пространства является жанровое заглавие текста. Определение «элегия», вынесенное в наименование стихотворения, дает ключ к пониманию текста. Поэты начала XIX века внесли изменения в номинативную традицию, заменив определение «элегия» более художественными наименованиями (например, «Дума» М. Лермонтова) или отказавшись от заглавия в принципе. Так поэт стал активно приобщать читателя к постижению элегической эстетики. XX век дал более усложненные образцы ассоциативных возможностей элегического заглавия. В диалоге наименований «Римские элегии» И. Гёте, «Дуин-

ские элегии» Р.-М. Рильке, «Буковские элегии» Б. Брехта, «Римские элегии» И. Бродского, «Пярнуские элегии» Д. Самойлова прочитывается информация о продолжающейся культурной традиции, а в наименовании элегического цикла Г. Сапгира «Новый вес и объем. Элегии» дана установка на характер обновления жанра.

*Ассоциативная организация элегического жанра.* Традиционно-узнаваемым признаком элегии является эмоция грусти. Действительно, большая часть элегических текстов, созданных до настоящего времени, проникнута настроениями печали и, следовательно, продолжает претендовать на монополию интонации и темы. XIX-ое, а вслед за ним XX-ое столетия расшатали это представление, придав ему статус «общего места». Уже в XIX веке элегия вступила в активное взаимодействие с другими жанрами и приобрела, на первый взгляд, несвойственные ей эмоциональные состояния веселья, иронизма, восторга, счастья и др. Отрицать элегический мирозобраз в произведениях, раскрывающих вышеперечисленные неэлегические эмоции, неосмотрительно, потому что грусть в творчестве поэта-элегика важна не как фон, она «концептуальна» (Н.А. Гуляев), поскольку является результатом осознания противоречий действительности. Эмоционально-контраминированные элегии, в которых поэт отходит от канона печали, как правило, возникают в периоды, когда «чистая», моноэмоциональная, элегия отходит на второй план, раскрыв сознание современника настолько, что рефлексия «от отчаяния» ощущается как недостаточная и перерастает в оптимистический мыслительный акт.

*Пространство и время в элегической картине мира.* Генезис элегии, растянувшийся на несколько десятков столетий, прерывистое развитие жанра, способного возрождаться спустя тысячу лет забвения, сказались на характере сохранения / деконструкции ядра жанра. Сведения о сущности древнегреческой элегии свидетельствуют о первоначальном наличии формального компонента. Тематический «репертуар» нарабатывается элегией на протяжении веков. Соответствующий путь развития проходят другие типы организации элегии. Те сюжетно-тематические особенности элегии, которые были рождены на биографической основе (см., например, скорбные элегии Катулла), со временем приобрели жанрообразующее значение. Приобретенными признаками элегии стали также сосредоточенность интереса элегика на одной преимущественной стороне жизни (например, любовной), отказ от изображения других сторон бытия.

Иначе востребовала элегию литература Нового времени. Эпоха XVIII – XIX веков откристаллизовала строение жанрового ядра, четко определив специфику пространства и времени. В поле зрения элегиче-

ского сознания находится двунаправленный вектор духовно-эстетического познания, одна «стрела» которого указывает на абсолют Вечного, Всеединого начала, сколочно представленного в образе природы, а другая нацелена на интимно-закрытый мир личности как на «субъективную сердцевину бытия» [7, с.478]. Существование личности обретает самодостаточность только на фоне признания тайны вечного бытия. Непременным условием такого прозрения является удаленность субъекта элегии от объекта рефлексии. Эта жанрообразующая дистанция определяет специфичность художественного пространства и художественного времени. Элегический хронотоп – это «...хронотоп уединения (угла и странничества): пространственного и временного отстранения от окружающих» [7, с.478]. Наличие пространственного угла или границы – обязательное условие элегического хронотопа. Активность художественного времени (в категориях памяти или рефлексии лирического героя) не в состоянии преодолеть закрытого пространства, отграниченного от бытийной бесконечности причинно-следственной необратимостью таких явлений, как потеря родины, свободы, смерть близкого человека, разлука с любимой(ым), утрата идеалов, мечтаний, надежд. В элегии пространство сиюминутного пребывания героя оценивается как ущербное, легко уязвимое, а «другое», противопоставленное (в том числе топос вечного, прошлого, чужого), – как нетленное. Временная удаленность от объекта, фиксированное пространственное местоположение наделяют сознание элегического субъекта способностью эпически-объективного анализа. Присутствие в элегиях картин природы – неперемный атрибут элегического хронотопа – выполняет философскую функцию и также намечает абрис эпической художественной действительности, так как инициирует элегическое «я» на самоопределение относительно земной действительности. По всей видимости, такое пограничное положение элегического хронотопа объясняет «гибкое» поведение названного жанра в разные эпохи: в период актуализации лирического рода элегия переживает возрождение наряду с другими лирическими жанрами поэзии, и этот же жанр способен вобрать содержание общественно-политического значения в ситуациях актуализации эпического рода литературы.

Исследователями элегии замечено, что одним из ярких внешне узнаваемых уровней названного жанра является его совершенная *лексико-речевая организация*, нацеленная на воссоздание «прекрасного мира тонко чувствующей души» (Л. Гинзбург). Элегическая традиция начала XIX века отобрала в активное пользование те словообразы, которые со временем наделяются свойствами жанровой эталонности: «печаль светла», «уныние», «могила», «грустно и светло», «посетил

гроб», «увял во цвете лет», «смерть остановила», «жалобный стон», «мрак ночи» и т.д. Однообразие лексики, которым помечен нормативный элегический текст, естественным образом работает на создание замкнутого стиля. Такого рода канон информирует о действии двух двух взаимоисключающих интенций: на удержание традиции и трансформацию элегии. Традиционность и повторяемость лексико-речевых фигур помогают вывести «...единичный момент созерцания и сердечного опыта под более общие точки зрения» (Л.Г. Фризман [8, с.146]). Благодаря элегическому штампу читатель «узнаёт» в ситуации несчастья одного человека закономерность жизни всего человечества. Так элегическая «поэтика узнавания» (Л. Гинзбург) изнутри преобразует камерный элегический миробраз, создавая в недрах жанра предпосылки для его реанимации в самые «неэлегические» эпохи. В целом, эволюция элегии показала, что названный жанр вбирает различные интонационно-речевые построения и может синтезировать несколько стилистических направлений (в том числе пародирующих элегический канон), допускает расширение словарного состава элегии за счет введения различной терминологии, разговорной, политической лексики, индивидуально-поэтических метафор.

Пожалуй, ни один лирический поэтический жанр не явил такого образца *формально-художественной целостности*, как элегия. Задуманная древними греками как небольшое стихотворное произведение в форме двустиший из гекзаметра и пентаметра с преимущественно героическим содержанием и дифференцируемая длительным отрезком по формально-поэтическому показателю, элегия стала видоизменять свою структуру лишь в Новое время в результате воздействия особенностей национального стихосложения. Установка на жесткость формальной организации не ассимилировала, но приняла другую форму, а именно: проявилась в виде требования особенной художественно-эстетической цельности элегического высказывания. Такое расхождение показателя формальной сверхцелостности с субъектным мироощущением раздробленности и убывания, интонацией тотальной грусти по утраченному, дисгармоничным хронотопом, дистанцирующим художественное время от художественного пространства, имеет принципиально важное жанрово-конструирующее значение. Элегический отрыв от общей жизни бытия компенсируется поэтическим совершенством названного жанра: гармония элегического настроения, темы, сюжета, образности, средств художественной выразительности создает незримые предпосылки для философски-мудрого восприятия печально-неизбежных фактов и законов жизни.

Формально-эстетическая законченность элегии породила феномен *элегического модуса художественности* – обозначение рода целостности, предполагающего «...не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую её поэтику» [7, с.469]. Элегический модус художественности – результат *избыточности* формально-эстетического совершенства жанра элегии. Отпочковавшись от жанра-«родителя», элегический тип художественности организовывает не только лирические, но эпические и драматические произведения на правах доминанты или субдоминанты (не считаем целесообразным изучать феномен объединения элегии с элегическим типом художественности, как предлагает исследователь Е.Н. Рогова). Произведение, в заглавие которого вынесено жанровое определение элегии, «автоматически» наследует право на сохранение/разрушение жанровых канонов, следовательно, и элегического модуса художественности. В текстах, номинативно не декларирующих в заглавии жанровую принадлежность, но реконструирующих мирозобраз элегии, элегический модус художественности так же, как другие категории жанра, будет подвергаться переосмыслению, поскольку существует на правах сверхформального принципа целостности.

*Факторы жанра элегии.* Элегическая картина мира возрождается в ситуациях, когда перемены от государственно-национального масштаба до частно-судьбоносного характера разрушают сложившееся идиллическое представление о существовании высшей бытийной целостности. В литературе Нового времени расцвет элегии традиционно связывается с эпохой предромантизма, когда человечество посмело впервые разрушить не только государственно-политическую схему разумной классицистической целостности, но посягнуло на высшее метафизическое единство. Элегия явилась, чтобы на уровне прекрасного компенсировать надолго попорченную идею божественной гармонии. Популярность элегии в мировой поэзии надо воспринимать как раскаяние думающих личностей за содеянное. По большому счету, абсолютная созерцательность (или бездеятельность) элегического героя выражают степень прозрения Поэта: отныне вернуть чувство свитости с Вечным началом можно только на внелогично-инфернальном уровне. Активному действию в элегии места нет.

И тем не менее, по обнаруженной логике XX столетие должно было стать веком очередного расцвета элегии. Эпоха крайних мер против человечества, глобальных потерь и катастроф не востребовала элегию в той мере, какая намечалась логически. Почему? И здесь проявляется дополнительный фактор возрождения этого жанра: элегия рекон-

струруется только в те кризисно-распадающиеся периоды, которым предшествовала эпоха абсолютной ментальной целостности. Чем же мотивирован проявляющийся интерес казахстанских поэтов-современников к жанру элегии?

## Современная казахстанская элегия

В современной поэзии Казахстана наименование элегии как средство связи с внетекстовой действительностью продолжает существовать в рамках элегической традиции: атрибуция жанра не является каноничной и чаще всего кодирует тональность поэтического повествования («Барып қайту яки емхана элегиясы» Ғ. Қайырбекова, «Күзгі элегия» С. Қосалыұлы). Достаточно симптоматично обращение казахских авторов к жанру «ой» (или думы), проявляющего действительность двух жанров – западноевропейской элегии и национального философски-медитативного толғау (Б. Беделханұлы, «Тойла, ағайын! (қалыс ой)»). В случаях, когда в заглавие поэтического текста вынесено только жанровое определение (например: «элегия» или «элегия емес»), необходимо констатировать усиленную традиционалистскую ориентированность, которая «проявляет» постмодернистскую культуру полистилизма. Четкость жанровой дефиниции не является гарантом тождества инвариантного жанра идеальной модели элегии. Структурные компоненты всех образований, имеющих номинативное авторское определение, подвержены активной трансформации. В свою очередь, изменения, затронувшие такие фундаментальные категории, как пространство и время, несут информацию о неполной реконструкции элегической картины мира. Существующий тип частичной трансформации элегии более объективно определять через отрицание (например, «Элегия емес» Е. Раушанова). Но тексты с аналогичными заглавиями составляют исключение, что свидетельствует о преимуществе экстенсивного интереса поэтической аудитории к элегическому жанру как общепринятому коду печали.

Субъект современных элегических экспериментов активно наследует жанрово-традиционные черты, рефлектируя на самые разные темы – любви («Элегия» Ә. Жұмалиевой, «Элегия» И. Сапарбаева, «Махаббат элегиясы» Е. Жұмат-ұлы), одиночества («Вивальди. Мезгіл элегиясы» Т. Ешенұлы), смысла жизни («Элегия емес» Е. Раушанова), бренности бытия («Элегия» С. Асанова), болезни («Барып қайту яки емхана элегиясы» Ғ. Қайырбекова), памяти («Ақын туралы элегия» И. Сапарбаева, «Күтем жансыз туыстарды» Н. Ораз), реже – на гражданско-публицистические темы («Элегия» Б. Тобаяқ).

Сознание героя современной элегии хранит архетипическую информацию о гармонии сосуществования человека и мироздания. В контексте философско-экологических проблем конца XX века верность

этой памяти тождественна действию, направленному на «выпрямление» пути, по которому прошло цивилизованное человечество. Субъект элегий рубежа тысячелетий обращается к образу осени как эталону печальной гармонии, как символу неизменных ценностей, как к метафоре памяти:

Қазанның салқын таңдары,  
Қараша талды билетгі...  
(Е. Раушанов, «Сары тазы» [9, с.60]),  
Алдағыдан үмітін үзбеген-ді,  
Алдарқатып ақырын күз де келді...  
(С. Қосалыұлы, «Күзгі элегия» [10]),  
Күзгі жел үзген жапырақтардай күндердің...  
(Т. Ешенұлы, «Вивальди. Мезгіл  
элегиясы» [11, с.13]).

В «Элегия емес» Е. Раушанова образ осени проходит эволюцию от участия в разработке традиционно-элегического мотива «Өмір - өте көнілсіз той» до антиэлегического признания:

Көзінің алды мұнар боп,  
Айман күз, бекер езілме.  
Расы – сенің кінәң жоқ.  
Бар пәле менің өзімде...! [12, с.42].

Принципиально иное видение элегической коллизии «человек - природа» тот же поэт дает в элегии «Сары тазы», где иерархия ценностей «нетленная природа – слабый человек» перевернута и зафиксирована в сюжете изгнания хозяевами верного пса. Бессилие животного, его немотное отчаяние работают в антиэлегическом режиме, так как свидетельствуют об уязвимости самой природы; но чувство стыда, пробужденное в лирическом герое – очевидце событий, восстанавливает элегическую картину мира. Жизнь природы как воплощенного бытия идеальна, человек мелок, ущербен:

«Сен кімсің?» - дейді,  
сұрайды Ар  
тазының әлсіз үнімен.  
Кеудемді менің бір ойлар  
Шығады тырнап түнімен... [9, с.61].

Во многих текстах элегий конца XX – начала XXI веков лирический герой идентифицируется с образом поэта, что свидетельствует о подверженности элегической картины мира влиянию законов постмодернистской культуры (например, «Махаббат котангенсі» И. Оразбаева, «Ақын туралы элегиясы» И. Сапарбаева, «Күтем жансыз туыстарды» Н. Ораз, «Элегия» Б. Коплан). Так проявляется мультикультурное

пространство конца XX века: в субъектной организации элегии узнается верность традиции западноевропейской и русской литератур, узаконивших статус элегического поэта, а также определяется воздействием толғау как одного из основных жанров устного национального творчества, для которого выраженный индивидуализм рефлектирующего субъекта является конструктивным признаком жанра.

Субъект казахстанской элегии не замыкается на самом себе. Как правило, он пытается выйти на диалог с другим Я - с современником или с субъектом, персонифицированным в образной системе элегии. Например, карагач является объектом лирической эмоции героя элегии И. Сапарбай «Қараағаш, құсын қайда...»; любимый человек – в «Элегии» Ж. Қадыровой, «Элегия емес» Е. Раушанова, «Күзгі элегиясы» С. Қосалыұлы; погибшие солдаты – в «Күтем жансыз туыстарды» Н. Ораз. Такое стремление лирического героя разомкнуть пространство своего бытия существенно трансформирует картину мира элегии, одним из условий которой является установка на тотальное одиночество субъекта.

Сознание субъекта современной элегии отражает сложную психику человека XX века. Способность к переживанию нескольких эмоциональных состояний одновременно, быстрая смена настроений стали постоянными признаками элегии и разрушили очень важный жанрообразующий момент – эмоциональную монолитность и стабильность субъекта элегии.

Лексико-речевая организация казахстанской элегии также несет идею реконструкции жанра. На первый взгляд, элегия порубежья сохраняет образно-лексические коды пражанра, воспроизводя унылые осенние пейзажи, кладбищенские или больничные мотивы, страдание одинокого героя. Но такая лексико-интонационная организация элегии – иллюзия сохранения канона, поскольку параллельно с этими знаками сохраненной элегической традиции работает другая лексическая парадигма, разрушающая традицию и выводящая элегическую картину мира к современной действительности. В элегии Г. Қайрбекова «Барып қайту яки емхана элегиясы» больничный сюжет мотивирует появление медицинской лексики, которая, с одной стороны, подчеркивает хрупкость человеческого благополучия («қол шыққан», «жамбас сынған», «күйік жаман»), а с другой, проводит идею активного сопротивления человека законам бытия:

Жақында бізге келген жаңа дәрі  
Дененің барлық суын құрғатады.

Ол судың суырылған орнына біз

Иықтың тамырынан нәр кұямыз... [13, с.5].

Метафорический ряд «Элегий» Ғ. Жайлыбай проявляет неэлегический миробраз. В сравнениях человеческой жизни с явлениями природы обнаруживается двусторонняя (мгновенная и великая) сущность бытийных процессов в целом. Метафоры имеют художественную сверхзадачу, они сводят хронотопические полюса противостояния в новую неэлегическую картину мира:

Есілін ақты Есілдей көңіл... [14, с. 704],

Ей, тірлік,

сенің көшең көктеді,

кұйды да жауын нөсерлеп тегі... [14, с.705].

Аналогично строится система ценностей в «Элегии» А. Романова, лирический герой которой воспринимает явления природы через уютно сближающие метафоры очеловечения:

...Смотрит осень в окно.

Ливни песни поют про неё...

...Всюду нежная грусть:

В невеселой походке лосиной... [15, с.13].

В некоторых поэтических текстах, претендующих на жанровый статус элегии, постоянство элегически узнаваемых интонаций и пафоса замещается прихотливым эмоционально-интонационным рисунком, отражающим динамику изменения настроения элегического субъекта. Возможность сосуществования разных эмоциональных проявлений, равно, как и эволюция мироощущения лирического героя, являются маркерами трансформации элегии. Так движение авторской эмоции в «Махаббат котангенсі» И. Оразбаева помечено переменной пафоса. Подчеркнутая эмоциональность процитированных высказываний также не вписывается в тональность элегически-воздержанных суждений. Сравним разные фрагменты элегического контекста:

Неткен азап жесірлік!

Неткен ғажап мейірім!! [16, с.53],

...Жылай білдің!

Күле біл!

Сүйін, жаным!

Көресің:

Бақ па,

Сор ма

Бұйырғанын! [16, с.56].

Элегические размышления о бренности жизни в «Элегии» Ж. Қадыровой к концу текста разрешаются неожиданной активностью ли-

рической героини. Риторические вопросы в традициях «унылой» классической элегии:

Мұндымын осы мен неге,  
Іздеген жоғым ерек пе?  
Көнілде бір нұр кем неге,  
Мұндану да әлде керек пе?

замещаются обращением к жизни:

Ей, өмір, маған кезек бер,  
Алайын сенен еншімді! [17].

Элегические модусы художественности современных элегий разрушает стилистическая «мозаика», вбирающая как традиционно-элегические слово-образы (например, «қайран», «бұл дүние», «траурные звуки», «сладостная тоска», «мерзко жить среди суеты»), так и лексику разговорного («қап-қара», «бетпе-бет», «у-шу», «су-су», «луп-луп» («Махаббат котангенсі» И. Оразбаева)), профессионального («Резкоконтинентальная элегия» Е. Барабанщикова), научно-терминологического («котангенс») характера, фразеологические сочетания (например, «давши деру» («несмышленные стансы» К. Омар)), а также имена собственные, этнопонимы, названия художественных текстов (Айтқали, Тұрарбек, Мағи, Алматы, Караул, «Американың трагедиясы» (М. Оспанов, «Ел ішіндегі элегиялар»)). Элегический конфликт predetermined статус лексики космической семантики. XX век дополнил понятие вечности словами и сочетаниями «космический корабль», «космическая орбита», «инопланетянин» («Элегия инопланетянина» Ю. Титова, «Махаббат котангенсі» И. Оразбаева). В «Элегии» Б. Тобаяқ пространственно-временная парадигма канонического жанра введена в новые ценностные отношения, где объектами поляризации выступают, с одной стороны, знаковые элегически-возвышенные образы «рух», «бағы», «мұн», «заман», «үрей», с другой, - неблагополучные явления современной действительности, описанные сниженной или разговорно-бытовой лексикой:

Желп-желп етті түндігім жел өтінде,  
Қайыршының шошала – панасындай.

Аш күшіктей мүсәпір күлімдеген,  
Азғандыған заманның кімнен көрем... [18].

Цитатный материал в элегиях нового тысячелетия размывает границы пространственно-временного элегического «угла», дезавуируя ситуацию роковой избранности через обозначение аналогичных судеб или явлений. Например:

Лейлісінен безінген Мәжнүңдей,

Біріңмен де жұптаспай жынданайын...

(И. Оразбаев, «Махаббат котангенсі» [16, с.61])

или

И золотым лучом с лазури осень,  
Напомнит солнышко: Ужели нет,  
Ужели нет его, беспечного *пророка!*

/курсив наш – Т.Ж.Ж./

(Б. Коплан, «Элегии» [19, с.21]).

Примечательно, что источником художественно-поэтической ассоциации в элегии конца XX века является аллюзивный образ или словесно-речевые элегические «штампы». Установку на неточное цитирование можно расценить как отказ от обозначения тождества переживаний, как попытку реставрации абсолютной элегической потерянности и одиночества. «Мерцание» чужой фразы или образа не дезориентирует рефлексирующего героя в сторону неэлегического поиска «равных себе», но вводит читателя в определенный регистр интеллектуального напряжения. Так, например, в строках «Элегии» Е. Барабанщикова узнаются образы, темы, сюжеты произведений писателей XX века. Сравним:

...Теперь же

Не реже тридцати минут в столетье,  
Мы плетью телефонной гоним звук...

(Е. Барабанщиков, «Элегии» [20])

и

...тому, кто не умеет заменить  
собой весь мир, обычно остается  
крутить щербатый телефонный диск...

(И. Бродский, «Postscriptum» [21, с.209])

или идею, сюжет, образность романа В. Набокова «Защита Лужина» со стихами «Элегий» Е. Барабанщикова

Эхо дверного замка как синоним залпа.  
Это период, когда проходя в ферзи,  
Остаешься все той же пешкой, но без азарта.

Ловкость уже не та и ходы не те.

Самое распространенное имя – эндшпиль [20].

Принципиальной деформации подвержена *пространственно-временная организация элегий* казахстанских авторов-современников. В «Элегии» Е. Жайлыбай природа продолжает оставаться эталоном незыблемого жизненного начала. Но, в отличие от традиционного жан-

ра, названная элегия не рождает отчуждения между человеком и топом неизменности и временной необратимости:

Есіл күндерде есем кетсе де  
Есіл өзенге еркелеп келем... [14, с.705].

Природа в обозначенном тексте наделяется способностью по-матерински принимать человека, сочувствуя ему и в радости, и в печали. Кроме того, пространство элегического «угла», одиночества замыкается вектором диалогической обращенности к сознанию «Другого». Адресат элегии, находящийся в пространстве прошлого времени, в глазах лирического героя обладает способностью морально-этической оценки поведения субъекта. Образы прошлого не пассивны, они активизируют личность героя в стремлении упрочить очень зыбкое, кратковременное бытие:

Лаулаған оттың өшірме бірін,  
Жана алмай қалсақ,  
Кешірме, күнім... [14, с.705].

Сохраняя за осенней природой статус Абсолюта, лирический герой «Күзгі элегия» С. Қосалыұлы наделяет её способностью диалогического воздействия на состояние субъекта:

Алас ұрған көңілді таң асырып,  
Күзді күні табушы ем іздегенді... [10].

Абсолютное доверие природе

Осындай да уақытқа бағынасың,  
Осындай да көктемді сағынасың... [10]

не спасает героя от переживания земного одиночества:

Танымаса біржола таппағаным...  
Жат боламыз, ендігі жат боламын! [10].

В «Элегии» К. Салықова, на первый взгляд, сохраняется ситуация временного дистанцирования и пространственной оппозиции «Вечное - преходящее». Альтернативой незыблемой Вечности в данном произведении являются образы «бесконечной думы» и «бесконечной песни»:

Таусылмас сырларым бар,  
Сарқылмас жырларым бар... [22, с.92].

Но элегический миробраз разрушается отношением лирического героя к элегической иерархии ценностей. Преклонение перед абсолютной гармонией в тексте К. Салықова не оборачивается элегически-каноничной заниженной самооценкой собственного бытия. Наоборот, воспоминания о каждом миге прошедшей жизни несут лирическому герою ощущение счастья:

Озіңмен еріп кеткен  
Тамаша жылдарым бар.

Көзіме елестейтін,  
Кінәлі емес дейтін.  
Кейде бір кездерім бар,  
Кел жақын кеңес дейтін [22, с.92].

В финале стихотворения устремленность лирического героя в будущее до конца разбивает замкнутый пространственно-временной локус:

Кездесе айқын алаң,  
Шынымды айтып алам.

Аналогично строится «цикл-элегия» И. Оразбаева «Махаббат котангенсі». Эмоция печали, сострадания, жалобная интонация, развивавшиеся на протяжении всего цикла, в последнем стихотворении разрешаются в жизнеутверждающем признании:

Өзіме өзім ие!  
Өзім құдай!!  
Өкпем жоқ,  
Ризамын өміріме!!! [16, с.74].

Примечательно, что в большинстве элегических экспериментов настоящего времени образ природы функционирует не в качестве земного воплощения Вечности, незыблемости жизни, но как зеркальное отражение субъектного состояния. Психологический параллелизм задействует образы природы, чтобы в очередной раз «опрокинуть» картину мира элегии, и вместо ожидаемой «границы» между миром вечности (т.е. природы) и бренным человеческим существованием утвердить идиллию со-бытия:

Сарғайтқан ақ қайыңның жапырағын,  
Күзгі күндей күрт суып салқындадым... [16, с.64].

В «Элегии» Н. Черновой природа перестает восприниматься как идиллический топос. Печаль лирической героини, на первый взгляд, по-прежнему мотивирована безвозвратностью человеческой жизни. Но, в отличие от классической элегии, эта грусть об убывании не своей, но чужой судьбы, о навеки разрушенном пространстве земного общения. Эта реальность обладает для героини большей значимостью, чем неистребимо вечный мир природы:

...Ведь сияют листвою леса  
И осенних небес выпадает роса,  
Освежая горячие веки,  
И судьбы не упущена главная нить,  
Но я словом своим не могу оживить  
Тех,  
кого потеряла навеки [23, с.8].

Чувство влюбленности позволяет герою «Элегии инопланетянина» Ю. Титова обрести величие, по масштабам сопоставимое только с космическими образами:

С другой планеты я по воле Провидения...  
Вы дочь у Матери по имени Земля... [24, с.41].

В этом тексте жанровое определение «элегия» обозначает лишь эмоцию лирического героя, но не элегический хронотоп. В контексте стихотворения пространство Вечности не дистанцируется от индивидуально-личностного бытия:

А я послушаю гармонию небесную,  
Пополню нежные аккорды хрусталя... [24, с.41].

В «Элегии» Б. Коплана элегический конфликт находит неэлегическое разрешение в образе вечно живого стиха:

Но, может быть, настанет череда –  
И затрепещет стих проникновенный,  
Вспомнивший минувшие года,  
И явственно послышится тогда  
И без меня мой голос вдохновенный [19, с.21].

В «Резкоконтинентальной элегии» Е. Барабанщикова категория природы также подвержена значительной деформации. Субъект элегии соотносит свое хронотопически-«угловое» бытие с определенным состоянием зимней природы:

Даже сейчас, отвернувшись от всех,  
Мне не унять ни осадков, ни скорби.  
Всех соглядатаев жгучих помех  
Не перечислить, не переспорить...,

противопоставляя это время «счастливой» осени:

Осень, куда же ты запропастилась?  
Разворошила счастливую новь,  
Расцеловала и растворилась... [20].

В элегии-реквиеме Н. Ораз «Күтем жансыз туыстарды» степень земного одиночества лирического героя постигается в проекции на пространство его памяти, являющееся инвариантным воплощением категории Вечности:

Бірақ менің жүрегімді  
Жұмақ қылған туыстар –  
Бақи шалса реңімді,  
Бірге өзіммен таныстар! [25].

«Элегия» С. Асанова только на первый взгляд выдержана в традиции классического жанрообразования. При сохранении всех структурных компонентов подмена образа Природы как абсолютного позитива

на категорию Всевышнего ломает основы элегической картины мира, основанной на романтическом неприятии бога:

Аллам неге адыстырдың,  
Ақымақ бұл пенденді?! [26].

В творчестве некоторых поэтов-современников реанимируется элегический дистих как *формальный компонент элегии*. Так, «Элегия» А. Романова написана цезурованным А5, распадающимся на графическом уровне на два неравных полустишия, а «Элегия» С. Жусупова состоит из двух нумеративно закрепленных стихотворений, где первое утверждает традиционную элегическую картину мира:

Как жизнь прекрасна тем, что можно  
Однажды из неё уйти... [27, с.28],

а второе продолжает заданную тему в экзистенциальном направлении и в результате опровергает содержание предыдущего:

Мы никогда не умирали,  
Но и не жили никогда.

Эпоха активной рефлексии востребовала ещё одну жанровую форму медитативной лирики. Стансы – «...элегическое стихотворение в строфах небольшого объема (обычно – четырехстишия...), с обязательной паузой (точкой) в конце...» [28, с.419]. Мы не будем подробно освещать вопрос о генезисе стансов, о их жанровой содержательности. Примем за позитив суждения о том, что в казахстанскую поэзию стансы пришли через адаптацию в русской литературе, что последняя принципиально трансформировала стансы (как и все другие жанры, заимствованные из западноевропейской литературы), что пушкинские стансы приняты в качестве эталона жанра. С начала XIX века в русской поэзии устанавливается атрибуция стансов, предполагающая не только формальный критерий (смысловая и синтаксическая завершенность строф, афористичное изложение мыслей), но и элегичное изложение темы и образов. В последней трети XX века такого рода стансы были востребованы поэзией И. Бродского, О. Седаковой.

В 1999 году казахстанский поэт К. Омар опубликовал «несмысленные стансы», состоящие из пяти строф, имеющих подчеркнута единообразное формальное построение. О существовании интенции на сохранение традиции свидетельствует форма семистишия, каждая строка которого вбирает достаточно самостоятельный смысловой отрезок речи и соответствует размеру ЯЗ. Но смысловая «невнятица», усугубляемая поэтическими приемами (отказ от дифференциации строчных и прописных букв, от знаков препинания, грамматических норм, фразовый анжамбеман, консонансные и каламбурные рифмы, создающие

эффект «набарматывания» текста), разрушают упрощенно понимаемую традицию стансов:

куда направить стопы  
вершить ли оборот  
рассвет прищурить чтобы  
прищучить солнца штемпель  
недужен мелким штилем  
рыдать спуститься в штольню  
кто бред сей разберет [29].

Оригинальность изложения стансов обусловлена наличием элегического мирообраза как объекта подражания. Идея элегической «растерянности» субъекта в ситуации распавшейся цельности бытия прочитывается в «горизонталь-ном» тексте через образы «раздора», «недуга», «жалости», «рыдания», «брёда», через афористическое утверждение «печали краток срок» и усугубляется четкостью формально-строфического построения стансов. «Несмышленные стансы» К. Омара тотально разрушают представление об элегическом хронотопе. «Углу» странничества субъекта стансов противостоит очень сомнительная вечность – «удирающая» «в отверзшиеся дыры», не претендующая на абсолют «чуда»:

катилось небосводом  
в богах исторгло жалость  
тянуло облак жилы  
сквозь кутерьму жалеек  
желе далекой жизни  
припухлое свободы.

Анализ механизма жанрообразования казахстанской элегии позволил резюмировать, что термином «элегия» в произведениях последних лет воспроизводится настроение, интонация классической элегии, тогда как элегическая парадигма пространства и времени всё чаще входит в отношения диалога с другими жанровыми мирообразами. Элегия, созданная на казахском языке, чаще всего трансформируется через синтез с различного рода плачами. Настроение лирического героя обуславливает введение структурных элементов этого древнейшего жанра устного словесного творчества, в результате чего плач становится тематически многогранным, ситуативно полифункциональным. Эмоционально-риторические фигуры, анафорические запевы, протяжно-«плачущие» окончания «-ау», «-ай» ритмизируют тексты элегий И. Сапарбай:

Қош айтқан құсына да обал болды-ау...  
Қайран-ай, кім бар, кім жоқ бұл дүниеде,

Қар кетіп, қайта бүршік жарғанында?.. [30, с.173],  
Б. Тобаяқ:

Кімнен көрем заманның азғандығың,  
Кімге жетер өлеңмен жазған мұным... [18],

Е. Жуматұлы:

Бозғылт дүние тондыртты-ау торғын денені,  
Қай жаққа барып кеудені жылтамыз?! [31].

В «Элегии» Ә. Жумалиевой к названным способам построения текста добавляется сквозной тип рифмовки, ассонансные созвучия, цезурованные строки 14-сложника. Единство темы и поэтики «Элегии» Ә. Жумалиевой создает наиболее цельный вариант любовной песни-плача:

Даусына жыладым / ерік беріп жанымның,  
Себебі мен жан еркем / сені ғана сағындым.

Күрғата алмай көзімнің / бүлкілделген бұлағын,  
Жастығымды құшақтап / жыладым-ау, жыладым  
[32].

Традиционно-элегическая ситуация человеческого бессилия перед законами бытия, попадая в фокус эстетического переживания песни-плача, поднимает последнюю до уровня высокоинтеллектуальной эмоциональной рефлексии о Вечном. В творчестве казахских поэтов элегия становится жанром, который в силу частично реконструированного пространственно-временного компонента проявляет более устойчивую народно-песенную парадигму жанров. Следует отметить, что текст современной элегии нацелен на актуализацию не канонизированных временем и обрядовой традицией видов плачей (жоқтау, қоштасу, сынсу), но на тип эмоционального мироотношения, проявляющийся в самых разных сферах человеческой жизни (любовной, духовно-поэтической, метафизической, гражданско-публицистической). Элегии, мирообразы которых сопряжены с фольклорным плачем, выдержаны в традиционных требованиях элегического жанра: для них не характерны переходы от одного эмоционального состояния к другому. Названное свойство казахской элегии не сохраняется в текстах русскоязычной элегии. В этом отношении интересно проследить динамику изменения настроения «Элегий» Е. Барабанщикова.

Элегический контекст Е. Барабанщикова состоит из четырех стихотворений. Тема всех четырех художественных текстов - природа и человек. Ведущим настроением является грусть по утраченной целостности с природой, по внутреннему покою, душевному равновесию. Ведущим образом всех четырех стихотворений является образ осени. Ли-

рический субъект – одинокий философ, страдающий от непонимания, ищущий истину, - формально не выдает своего присутствия, но в его взгляде на мир чувствуется субъективное отношение ко всему окружающему. Осень для него – это и «урожайность плевел», и время, когда «бывают прощены / И пресный отпуск, и любовницы, и почта...». Он интеллектуал, знаком с Библией, с произведениями предшествующих ему элегиков. Помимо двух элегически необходимых образов человека и природы в «Элегиях» Е. Барабанщикова действует третий субъект – Высшие силы. Причем, присутствие Бога становится с каждым стихотворением все ощутимее и реальнее. Если в первой элегии лирический герой погружен в мир природы, воспоминания, настроен на меланхолию, то в четвертом тексте ощущение закрытого пространства достигает своей кульминации. Лирического субъекта отделяет от остального мира “гроза”, далее – “замок” и замкнутое конечное пространство шахматного поля – поля битвы, где все бессмысленно: король далеко не могущественнее пешки, “самое распространенное имя – эндшпиль” /в переводе с немецкого - “конец игры”/, однако лирический герой находит выход, выбирая “преимущество диагонали”. Он разрывает заколдованный круг, находит правильное направление движения, и все сразу становится на свои места, приходит долгожданный покой:

Душа успокаивается в печали...

Е. Барабанщиков поставил под сомнение закрытость жанра элегии. Автор утверждает позитивное отношение к жизни, но доверяет его не «горизонтали» содержания, но «вертикали» контекста. Для жанра элегии не свойственно состояние удовлетворения бытийным течением событий, но именно это свойство мировосприятия «сквозит» в финальных строках всех четырех стихотворений: “Вселяется спокойствие...” (№1); “Вдруг остановишься и будешь рад находке...” (№2); “Ни мук, ни угрызений...” (№3); “Душа успокаивается в печали” (№4).

Формальная сторона «Элегий» Е. Барабанщикова обладает рядом отличий от классических и современных образцов этого жанра. Поэт использует вольный ямб (а не традиционный пятистопный); экспериментирует с разными типами рифмовок; предлагает различное строфическое оформление элегий, единое жанровое заглавие – и таким образом создает целостность высшего контекстного порядка.

Характер трансформации компонентов элегического контекста Е. Барабанщикова убеждает в том, что названное жанровое образование реконструирует картину мира сонета. Элегический хронотоп «угла» задействован как антитезис сонета, отталкиваясь от которого лирическая мысль развивается до её позитива - оптимистического отношения

к миру. Определенную динамику получил и образ элегического героя, не «зацикливающийся» на вселенской печали, но преодолевающий её. Ритмичность циклических повторений (сюжетных, тематических, образно-мотивационных) усиливает содержание жанрово- контаминированной элегии. Использование сложного («своего» и «чужого») хронотопа позволило Е. Барабанщикову найти позитив в элегической картине мира и создать повествование о драматичности земного Пути, реализующего важную закономерность духовной жизни личности, а именно: истина никогда не дается человеку навечно, красота прозрения обусловлена его кратковременностью.

Жанрово-синтетично контекстное образование Ғ. Қайрбекова «Барып қайту яки емхана элегиясы». Контаминация жанров арнау и элегии выводит картину мира этого художественного единства из одномерной реальности номинативно заявленного жанра. Элегически знаковы в анализируемом тексте настроение печали, топос элегического прозрения (не кладбище, но больничная палата), удаленность субъекта от потустороннего мира. Тайна вечного бытия присутствует в сюжетах боления лирического героя со смертью, сновидений, основанных на фольклорно узнаваемых образах («от көрдім», «ашылды алтын сарай», «кен сарай сатыр-күтір құлап түсті», «қызыл ат келді жетіп, / Танауын қос шелектей желбіретіп, / Алтын ер, күміс жүген күмбірлеген», «сайтан көпір», «ысқырған айдаһар»).

Эпиграфическое посвящение «Дәрігерлер – Болат Ізбасарұлы мен Бәдігүл-жамал Хамзақызына арнадым» многократно реализуется в тексте благодарностью и восхвалением конкретных личностей;

Әбекен, Мұқан, Діқан, Хамаң, Сырбай,  
Әр қайсысы асқар таудың панасындай,  
Қалмады академик, профессор, -  
Қазақтың көңілдері даласындай... [13, с.7];

прямой апелляцией к читателям-современникам:

Достарым, дерт суырған денем арық... [13, с.3],  
Замандас, жасы кіші бауырларым... [13, с.7];

риторическими фигурами обращения:

Жазғырып, жазған – деме... [13, с.8].

Субъектно-объектная конкретика арнау разрушает мирообраз номинативно-заявленного жанра. Элегически-тотальное одиночество лирического героя с первых строк текста выносится в разряд преодоленных состояний, тем более, что оно получило художественное воплощение в сюжетах сновидений, где герой оказывается один на один с силами потусторонней действительности. Проживание в двух мирах – ирреально-сновидческом и больнично-земном – позволило субъекту

рефлексии постичь основы бытия и утвердить в финале текста неэлегические мудрость и смирение перед законами жизни:

Бұл да бір кезім болсын ой ағытқан, -  
Тағы да келеді эне, ағарып таң,  
Тағы да келеді эне, ақбоз атым  
Алдымнан мені қимай орағытқан [13, с.8].

Анализ пространственно-временного компонента в элегическом образовании Г. Қайрбекова обнаруживает деконструкцию жанрового мирообраза не только на структурно-компонентном уровне: также, как во всех масштабных элегических контекстах современности, процесс трансформации в этом эксперименте происходит на уровне ядра жанра, через контаминацию элегической картины мира с национально-традиционными жанрами плача и толғау.

Существующие на данный момент контекстные элегические образования настойчиво реализуют нехарактерные лирическому жанру свойства эпического повествования. Проявленный сюжет, объективированная позиция автора-рассказчика, система персонажей, наделенных речевой характеристикой, присущи текстам Е. Барабанщикова, Г. Қайрбекова, Г. Жайлыбай, М. Оспанова. Так, в «Ел ішіндегі элегиялар» М. Оспанова эпически-отстраненная позиция субъекта-повествователя проявляется через мотив воспоминания о детстве, оформленный с соблюдением принципа интригующего сюжетосложения, позиционирования героя-рассказчика:

Ол кезде біздер жүгірген ойын баласы,  
Көңіл дегенің көк пенен жердің арасы...  
...Орталықтағы «Ет базар» - елдің барары,  
Қасындатұғын қисайған сыраханасы... [33, с.144]

Узнаваемые словесные элегические «штампы» в произведениях казахстанских авторов обнаруживают двойной жанровый претекст – национальный (плач, толғау, жыр) и заимствованный (русскую элегию и думу XIX века). Сдвоенный генезис позволяет осуществить более глубинную трансформацию жанровой традиции – на уровне контаминации нескольких мирообразов. Названный тип жанровой трансформации обязательно сопровождается изменением содержания элегического катарсиса: тотальная печаль размыкается или категорией Бога, или оптимистическим финалом, предлагающим иные парадигмы целостности (творчество, возвращенная любовь, просветленное смирение). Так обнаруживается дистанцирование отечественной и европейской традиции: в сравнении с российской поэзией, реконструирующей отдельные этапы становления западно-европейской элегии (ср. «Римские элегии» Гете, «Дуинские элегии» Р.-М. Рильке, «Римские элегии» И. Бродско-

го, «Пярнуские элегии» Д. Самойлова), эксперименты казахстанских поэтов более нацелены на постижение возможностей перерождения этого жанра в интертексте национальной литературной традиции.

### **Векзамеры Бахытжана Канапьянова – жанр-модификация элегии**

Утверждение «Время элегий уже прошло» более объективно в сравнении с фразой «время элегии ещё не наступило». По всей видимости, человечеству потребуется пройти очень долгий путь, длиною в несколько столетий, чтобы вновь наработать идиллию целостности человека и мироздания и в какой-то момент начать её разрушать. Этот период и станет следующей эпохой полной реактуализации элегической картины мира.

На текущий момент озадаченность философически-печальными закономерностями жизни не дорастает до масштабов элегического разочарования, так как гармония со-бытия в сознании современника существует как виртуально предполагаемая реальность, но не благополучное историческое прошлое. Поэт-современник создает свои способы воссоздания действительности, отражающей элегические по содержанию конфликты настоящего времени. В основном, в поле активной реконструкции оказывается элегическое настроение, лексика, сознание субъекта. Настраивая текст на выраженное наследование элегических традиций, поэт одновременно разрушает элегическую картину мира изнутри, через деформацию всех жанрообразующих компонентов, и в первую очередь, параметров художественной действительности – категории пространства и времени.

Поэтом, в конце XX века нашедшим оригинальную жанровую альтернативу элегии, можно назвать Б. Канапьянова, создавшего индивидуально-поэтический жанр векзаметра. *Векзаметр - это своего рода жанр-логотип лиро-эпического мироощущения Б. Канапьянова.* Этот жанр «запатентован» уникальным мировидением поэта, выводящим каждое проявление души человека к событийности эпической значимости.

Обратимся к полному собранию векзаметров в книге Б. Канапьянова «Над уровнем жизни». Последовательное контекстное вычитывание главы «Векзамеры» убеждает в тщательной продуманности её композиции. Глава начинается с векзаметра-воспоминания о детстве («Мальчик»), а заканчивается стихотворением, в котором указан «вектор Вселенной» как вектор в будущее («Векзаметр»). Векзамеры

внутри главы собираются по тематическому принципу. Так тема возраста объединяет последовательно изложенные стихотворения «Мальчик», «Мы на четверть видны были в жизни...»; тему свободы развивают следующие за ними «Черный ворон», «За Садовым кольцом»; образы Древней Греции связывают стихотворения «Рапана», «Гомер и эпос», «Миф и реальность» и т.д. Названные темы находятся в эстетическом фокусе конкретных перечисленных стихотворений, хотя, в принципе, отмечают содержание каждого векзамetra. Из векзамetra в векзаметр переходят сквозные образы фотографии («Сквозь крыло стрекозиное...», «Для семьи ждут годами...»), искусства («Я жажду работы...», «Рапана», «Песок времен», «Гомер и эпос», «Медный всадник»), детства («Мальчик», «Ностальгия по детству»), нити («На мотив старых часов», «Ностальгия по детству», «Метаморфозы», «Векзаметры»), ветра («После заката», «Плывут облака»), космоса («Обратная перспектива», «Кочевая звезда»), степи («Степь», «Гомер и эпос»), моря («Миф и реальность», «Рапана»), а также костра, балбалы, крыльев, листвы, слезы, коней, аиста, звезды, века.

Что такое векзаметр: жанр, форма или тематическая закреплённость стихотворения? Наименование «векзаметр» создано путем наложения понятий «гекзаметр» и «век». В Литературном энциклопедическом словаре гекзаметром называется размер античного стихосложения – 6-стопный дактиль. «...В силлабо-тоническом стихосложении гекзаметр обычно передается сочетанием дактилей с хорейми, т.е. становится 6-иктным дольником... В античной поэзии гекзаметр был основным размером эпоса, идиллий, сатирических посланий...» [28, с.75]. Со времен древнегреческой литературы гекзаметр эволюционировал. Так, в 1923 году В. Набоков создал цикл стихотворений «Гексаметры», наделив известный термин жанровым содержанием. В новом термине «векзаметр» соединились смысловая понятийность «века» и формально-поэтическая заданность «гексаметра». Так задаются параметры жанра – форма и содержание. В свою очередь, составляющие слова «векзаметр», вступая в новые лексико-семантические отношения, начинают информировать о принципиально иной содержательности.

Какие «сюжеты» задают толчок развитию лирической эмоции? Сюжеты воспоминаний (см. стихотворение «Мальчик»), встреч («Песок времен», «За Садовым кольцом горизонт...», «Рапана»), фантазий на тему («Гомер и эпос»). Но в большем числе векзаметров лирическую эмоцию высвобождает прихотливая ассоциация поэта. Стрекозиное крылышко, вид полигона, гнездо ласточки, античная статуя, ворон, «дворик затерянный», орнамент ковра в равной степени могут стать и становятся объектами интереса поэта:

Там, у подножья Акрополя, видел я деву Эллады...  
(«Песок времен» [34, с.173]),  
Сквозь крыло стрекозиное мир выплыл, казалось,  
из детства...  
(«Сквозь крыло стрекозиное...» [34, с.176]),  
...В ночь перед взрывом вижу – смуглая плачет луна...  
(«Плач смуглой луны» [34, с.186]),  
В орнаменте ковра есть что-то от арабской книжной вязи...  
(«Метаморфозы» [34, с.185]).

В некоторых произведениях (например, «На мотив старых часов», «Дорога столетий», «Плывут облака», «И день вновь прожит...», «Векзамеры») трудно определить исходный лирический образ, поскольку это образцы медитативно-философской лирики Б. Канапьянова.

Время и человек, Вечность и современность, духовное и суетное, проблема Памяти, Пути – эти темы переходят из стихотворения в стихотворение. Но ключевой для всех векзамеров является философская соотнесенность абсолютного и преходящего, вечного и современного:

В орнаменте ковра есть что-то от арабской книжной вязи  
И в памяти встают потомками разорванные связи...  
(«Метаморфозы» [34, с.185]),

...Мы торопимся жить,  
после спешки

Сознаем мы с горькой усмешкой,  
Что приходим туда, откуда бы надо начать...  
(«На мотив старых часов» [34, с.182]),

...Спустя три тысячелетия по следам Гомера Шлиман  
Берегом древним вдоль моря бредет, продолжая  
свой поиск...  
(«Миф и реальность» [34, с.172]),

...Вечность прошла, что помнишь, двойник мой,  
с тех незапамятных пор?  
(«Гомер и эпос» [34, с.171]).

Такого рода примеры можно привести из каждого векзамера. Система образов в векзамерах строится по принципу противопоставленности современного и древнего (или вечного, абсолютного) миров. В основном, проблема «Абсолютное - преходящее» решается на уровне со- и противопоставления лексем с соответствующей семантикой:

*И звезды дышат...*

И зов их вечен в ночном пространстве...

(«И день вновь прожит...» [34, с.200]),



всадник»), с другой, - реально-существующий памятник Петру I как явление современного мира:

...Скачет всадник по городу ночью, и – копыта тревожат Москву.  
Спасся он от змеиного яда, мчится он во все свои двести лет.  
На бульваре не бросил он взгляда на страницы вчерашних  
газет... 34, с.178].

А стихотворение «Летописец» является программным, поскольку манифестирует основные положения вексамetra как жанра:

Где гекзаметр жизни пролег, спотыкаясь о запятые,  
Там камень точкой предстанет – и строку навсегда оборвет  
[34, с.175].

Гекзаметр, традиционно ассоциирующийся с эпохой античности, в этом контексте функционирует в принципиально иной знаковой системе: «спотыкающийся о запятые» древний размер удачно коррелирует с метафорой суетной жизни, полной незначительных неожиданностей-«запятых». Альтернативой «бренному» гекзаметру является камень, воспринимающийся в контексте мировой культуры как инвариант памятника. Но содержательность этого словообраза решается в «минусовом», мертвом режиме: «Там камень точкой предстанет – и строку навсегда оборвет».

Нетрудно заметить, что семантическое поле «современный» вбирает в себя слова как благополучной, так и предостерегающей содержательности. В этом отношении хочется заметить, что в поэзии Б. Канапьянова вопрос о соотношении абсолютных и преходящих ценностей представлен действительно диалектически. Лирический герой Б. Канапьянова не пытается найти виноватых в ситуации забвения памяти предков, в бедах 1930-х годов («...от голода исчезнет пол-аула и вымрет вся родня...»), в ядерной трагедии Чернобыля и Семипалатинска. Вексаметры приравнивают к судьбоносным сюжетам истории ситуации, запечатленные философским сознанием субъекта и актуализирующие вопрос о бренности человеческого (и всякого земного, природного) существования перед жизнью Вечности (см. стихотворение «Ласточка»). Поэт осмысливает происшедшее и происходящее с глубоким чувством покаяния за драматические коллизии эпохи и смирения перед тем, что случится завтра:

И все уснули в огромном мире. Но почему же тебе не спится?  
Ты не тревожься. Ты нужен завтра. Ведь в мире этом  
не все как надо.

И ты причастен к тому, что завтра должно свершиться  
И что свершилось в огромном мире [34, с.200].

Так на глазах у читателя наполняются обратным смыслом антиномии «сегодня - завтра», «вчера - сегодня», «добро - зло», «радость - печаль», «детство - зрелость». И эти же понятийные пары становятся символами двуединого процесса жизни:

Если я загрущу, то где-то двойник улыбнется,  
Если весело мне, то где-то двойник мой грустит,  
В единое русло все это однажды сольется  
Сквозь громаду пространств, что между нами стоит...  
(«На мотив старых часов» [34, с.183]),

или

Связи едины, незаменимы – вместе и в каждом живут...  
(«Плывут облака» [34, с.193]).

Внимательнее вчитываясь в векзамеры Б. Канопьянова, вдруг обнаруживаешь, что антиномичность понятий устраняется не только контекстом, представляющим мировоззрение поэта. Идея противопоставленности «гасится» волей и желанием самого лирического героя. Духовный и интеллектуальный, герой-философ берет установку на нейтрализацию, сближение, увязывание «разорванных связей». Из векзамера в векзамер исподволь переходят словообразы третьей тематической группы с пограничной семантикой: «роковая черта», бетон, стена, тамбур, стекло, бездна, «темная ночь», хаос, «провода колючая». Многие из перечисленных слов употребляются с предлогом «сквозь» (например, «Ладони и взгляды тянулись сквозь бездну...»).

Несмотря на элегичность звучания этих стихов, прочтение векзамеров не оставляет ощущения безысходной печали. Почему?

«Темная ночь , - в телецентре поют, - пролегла между нами».  
Поймет это первым поэт, поймут вслед за ним остальные,  
Что значит держать на хрупких плечах между державами мост...  
[34, с.197].

Виртуальный мост гармонии могут держать только два столпа – память и искусство. В каждом векзамере реализовано жизненное кредо поэта: фрагменты истории и судеб может увязать воедино, и таким образом задать им новый импульс к жизни, только память и творчески-бережное отношение к прошедшему.

Земля плачет древней травой, рельсы плач в бездну уводят.  
Веселые птицы садятся на шпалы – и умирают.  
По левую сторону я ухожу – и слышу стук сердца.  
На правую сторону перехожу – спит балбала с чашей  
И птичьим крылом я ладони сложу – и линию жизни  
Вижу в ладони – будто с рожденья храню нить Ариадны  
[34, с.193].

Только в одном вексаметре поэт вводит тему творчества как работы:

Я жажду работы, чтобы была по душе и по сердцу,  
Чтобы рука ощущала весомость рожденного слова,  
Как чувствует зодчий тяжесть бетона и камня.

Я жажду работы, для которой на свет я рожден [34, с.196].

На первый взгляд, этот текст выпадает из общей картины мира вексаметров: отсутствует специфическая проблематика, не чувствуется образно-понятийной поляризации (если только не предположить, что это антитеза «я - свет»). В контексте вексаметров это стихотворение выполняет «сигнальную» функцию, информируя «недогадливого» читателя об эстетической предназначенности нового жанра. Задача вексаметра – не обнаружить дисгармонию, но устранить её средствами искусства как наиболее действенного типа творчества. В этом смысле вексаметр является метафорой самого поэта, точнее, поэтического творчества, имеющего цель – вернуть миру гармонию.

Обращает на себя внимание ещё одна особенность поведения образов в вексаметрах. Если семантика лексем вечности больше связана с прошедшим временем, с воспоминаниями, с пассивной памятью, то образы, характеризующие творимую человеком историю, необыкновенно активны, нацелены на переустройство этого мира, на выход из мира суетного в вечный. Сравним, с одной стороны, глаголы «вечности» или «длящегося» действия:

...мальчик в матроске

Стоит на обочине детства... [34, с.166],

...Помню, полынью горчило оно /молоко/... [34, с.188],

В ночь перед взрывом я вижу... [34, с.186],

Скажи мне, великий поэт, что траурный камень хранит?... [34, с.187],

И в памяти встают потомками разорванные связи... [34, с.185]

и глаголы, обозначающие преходящие действия:

Фонарь ... вспыхнул...

и дворик ожил... [176, с.179],

...За проволоку колючую цепляясь, рвется эбелек...

[34, с.185].

Даже Медный всадник скачет из Петербурга в Москву, чтобы поделиться «медью... белых ночей». А комета Галлея «не раз угрожала» людям во имя их же блага: «Беспечность толпы на время сметала она».

Активность современных образов – от осознания возможной катастрофичности жизни, от желания предотвратить кризис Апокалипсиса и одухотворить мир вокруг. В соединении с экспрессионистическим типом творческого самовыражения действенность зримо-реальных об-

разов порождает интересную и, на наш взгляд, жанрово-содержательную поэтику «мигов», которую поэт актуализировал в автоэпиграфе к векзаметру «На мотив старых часов»: «Время – волны вечности: от мига к бесконечности». В каждом векзаметре логика развития лиро-эпической эмоции укладывается в вектор «миг - вечность». Активно проявившийся в памяти лирического героя фотографический снимок или образ, интересная ассоциация или информация становятся своеобразными импульсами к уходу от «хаоса в космос», от «петли» к «узорам»:

На спицах антенн петли мы вяжем – тянется, тянется нить.

Проступят узоры твои в беспредельных глубинах души

[34, с.201].

Слагаемыми такой поэтики становятся рефлектирующее сознание героя, его философическая настроенность на переживание, верность конкретному типу мировидения, каждый раз выводящее сознание субъекта мысли от частного наблюдения в контекст общечеловеческий, к необходимости «закруглить» один миг человеческой жизни в бытии Вселенной.

В векзаметрах Б. Канапьянова интересно проявляются категории пространства и времени. Пространственная организация векзаметров отходит от стандартного соотношения «замкнутое - открытое», «ущербное - благополучное». И древний, и современный миры характеризуются «открытыми» пространственными художественными образами. Море, степи, ночь, звездное небо являются знаками обеих систем. «Неблагополучное» художественное пространство характеризует и прошлую, и сегодняшнюю жизнь человека (темы векзаметров - голод и репрессии 1930-х – 1950-х годов, атомная катастрофа, беспамятство современника).

По какому же принципу собирается художественное пространство векзаметров? Обратим внимание на то, что образ бесконечности, становясь предметом лирического переживания героя векзаметров, утрачивает свою духовную ипостась и «конвертируется» на прагматичный язык современника: звуки моря продает за банкноты седой грек (надо полагать, сородич Гомера!), степи ограждаются «колючей проволокой», «смуглая луна» плачет радиоактивными слезами, некогда родной лес не может спасти от смерти зараженного радиацией лося, бывшие скифы ныне интересуются преимущественно квартирным вопросом и приносят из гастронома «коровий кумыс». Пространство, символизирующее вечный мир, рифмуется с фотографиями (деда, мальчика), воспоминаниями (о няне, о событиях жизни, о литературных героях) и с философскими размышлениями. Противопоставляя

вечное и преходящее, поэт менее всего хочет повторить банальную, хоть и очень актуальную на сегодняшний день истину, - «не забудем прошлого». К категории вечных художественных образов в контексте векзамеров отходят понятия, бытие которых никак не мотивируется пространственным местоположением. К такого рода понятиям относятся образы музыки, слова, идиллической памяти, виртуального космоса с его звездами, солнечными лучами, ветрами, и - самый лирический образ – эмоция. Так из проданной раковины льется музыка:

- Послушайте Марину, - грек сказал.

И я, закрыв глаза, все слушал, слушал.

Из тех глубин, что видеть не дано,

музыка на берег выходила... [34, с.170]

Романтическая метафора «музыка на берег выходила» только усиливает идею неравнозначности материально-осязаемого (а, значит, потенциально-ущербного) пространства и мира чистой духовности. Душа лося аистом рвется ввысь, в запредельную бесконечность. «Ладони и взгляды» тянутся «сквозь бездну – друг друга понять...». Память человека сохраняет идиллические картинки прошлого и втягивает их в процесс активного философского самопостижения. Тень гнезда ласточки – материальное зернышко мироздания - ласково гладят солнечные лучи, как-будто побуждая довериться абсолюту божественной любви: «Тень гнезда на балконе, я вижу, лижет лучами рассвет».

В ряде векзамеров появляются материальные образы с семантикой уязвимости. Хрупкая раковина, гнездо ласточки, домбра, окно, стекло, выветривающиеся каменные памятники Греции и балбалы степи и даже комета Галлея несут явно выраженную информацию о бренности всякой вещи в её физическом существовании. Интересно, что идеальной духовностью «нагружен» образ космического пространства:

Тебя, не зная наяву, твое я чувствовал дыханье.

Дышала почва сквозь траву, небесный облекая камень.

И к месту встречи подойдя, на листьях пробудившейся березы

Вижу я не капельки дождя – пришельца человеческие слезы [34, с.181]

или

Планетарий мой – пролетарий. Во Вселенной кочевье мое.

Под ногами космический гравий... Дай мне руку, отбросив копые [34, с.190].

Соединяя в себе черты идеально-бесконфликтного, гармоничного пространства и будущего времени, космос является символом вы-

сокодуховных, но потаенных потенций человечества. И тогда наполняются иным – необщим – значением образы-символы Хаоса и Космоса:

Из хаоса в космос уходит векзамер – вектор Вселенной.  
Миф вплетается в явь ... [34, с.201]

Поэт начала XXI века декларативно возвращается к философии гениальнейшего творца XIX столетия Ф.И. Тютчева с тем, чтобы принять его веру и - оттолкнуться от неё. Вектор движения от хаоса к космосу в поэзии Б. Канапьянова не повторяет логики тютчевской мысли: не от Земли с ее хаосом в космическую бесконечность, а от неразумной, духовно неупорядоченной внутренней жизни к осмыслению своего предназначения в мире как способу приобщения к мировой гармонии, одним словом, - от Жизни – к Житию.

Можно жить по законам абсолютной духовности. Но, к сожалению, люди понимают эту истину временами и, как правило, временами Апокалипсиса:

... не раз угрожала Галлея хвостом,  
Беспечность толпы на время сметала она. Исчезала...  
[34, с.201]

В связи с последней цитатой хочется отметить продуманность контекста векзамеров: последняя строка «Векзамера» «размыкает» финал всего контекста, с одной стороны, выдавая озабоченность лирического героя судьбами землян, с другой, - оставляя очередной временной «пробел» в истории человечества во имя испытания современников на свершение Поступков.

В соответствии с делением художественного пространства на топысы духовного комфорта и материальной прагматики движется и время в векзамерах. Художественное время структурируется по принципу статики – динамики: идиллическое состояние души лирического героя возникает в моменты медитаций (воспоминаний о детстве, созерцания мира через стрекозиное крылышко, фантазий на тему будущего, вслушивания в музыку раковины). Поэтика замиранья передана и на синтаксическом уровне. Стихотворение, открывающее контекст векзамеров, начинается как продолжение уже начатой мысли.

И как по тропинке мальчик бежал, по забытой тропинке,  
И как по арыку плыл лист пожелтевший, лист пожелтевший,  
И как по дороге, впрягшись в телегу, шла лошадь понуро,  
И как по щеке слеза пролегла, на горький привкус...  
[34, с.166]

Система повторений материализует не только элегическую интонацию, но актуализирует модель жанрового мышления: детали прожи-

той жизни, кумулированные и освященные памятью лирического героя, выдвинуты в фокус лирического переживания, чтобы, в свою очередь, стать образом-символом философского содержания. Момент перехода лирической эмоции на уровень философского обобщения зафиксирован удвоенным союзом «а»:

Высохли слезы, сгнил лист пожелтевший, а мальчик остался.

Птицы исчезли, скрылась лошадка, а мальчик в матроске

Стоит на обочине детства, взглядом меня провожая... [34, с.166]

Союз «и» становится инвариантом действия. Им заменяются глаголы накопления и присоединения воспоминаний. Поток эмоций настолько увлекает лирического героя, что как бы не позволяет отключиться на объективацию этого переживания. Интересно, что союзу «и» автор отдает явное предпочтение, нежели союзу «а»: четыре первые строки вежаметра «Мальчик» открываются анафорическим «И ...», союз «а» спрятан в двух последних строках стихотворения. Такой тип синтаксического мышления не раз демонстрируется в текстах вежаметров:

... И я, закрыв глаза, все слушал, слушал... [34, с.170];

...И вышел в долину, и бился в долине рогами костер.

И мчались к костру Шайкурык, Тайбурыл, Маникер, Кокжорга...

[34, с.171];

... И – в этом точность картин, места действия мифов Эллады...

[34, с.172];

... Скачет всадник по городу, и – копыта тревожат Москву...

[34, с.178];

... И – дворик затерянный ожил веками державной Москвы...

[34, с.179];

... Мустанг, ты оседлан? Так вспомни и – встань на дыбы!...

[34, с.183];

... И – слушают, слушают дети берега вечный мотив...

[34, с.192];

... И – на земные края облака, облака оседают...

[34, с.193];

... И – пунктирами мысли легли на полотна контурных карт

[34, с.201].

Употребление тире после союза «и» работает на эффект неожиданности, который выводит привычные явления будней в отвлеченно-метафорический план. Поэтический синтаксис помогает увидеть и почувствовать момент включения «второго», философского, зрения. Абсолютно иным (противительным) значением нагружается союз «и» в том случае, когда тире ему предшествует. Например:

...Веселые птицы садятся на шпалы – и умирают.

По левую сторону я ухожу – и слышу стук сердца...  
 ...И птичьим крылом я ладони сложу – и линию жизни  
 Вижу в ладони... [34, с.193];  
 ...Я родом из юрты, где дед совершает молитву,  
 Коленями встав на молитвенный выцветший коврик.  
 Я слушаю деда – и кошмы луною облиты,  
 И старый сундук разноцветным железом окован...  
 [34, с.198];  
 ...Седой повстречался грек – и рапаны показывал...  
 [34, с.170]

На наш взгляд, частотность употребления союза «и», его многофункциональность и приоритетность перед союзами противопоставления ещё раз манифестируют гармонию мировидения автора векзаметров.

Интересен метрический состав векзаметров. Здесь можно найти свободный стих («Рапана», «После заката», «Миф и реальность»), дольник («Мы на четверть видны были в жизни...», «Летописец», «Дворик»), цезурованный 8-стопный хорей («Черный ворон»), 5-стопный анапест («Даже если душа прикорнула...»), вольный ямб («Встреча с инопланетянином»), 7-стопный ямб («Дискуссия»), 5-стопный амфибрахий («Лось», «Ностальгия по детству»). При подавляющем количестве текстов, написанных дольником, немало места в векзаметрах занимают и силлабо-тонические размеры. Это наблюдение свидетельствует о том, что соответствие современным представлениям о гекзаметре для поэта не самоцель. Протяжное неспешное повествование «о времени и о себе» запечатлено в длинных силлабо-тонических размерах и строках тоники.

Ощущение гекзаметроидной монометрии дает и астрофичная организация каждого векзаметра, на фоне которой пропадает даже эффект полуслова, оборванности последней фразы. Приведем примеры финалов некоторых векзаметров:

... Чабанскую псиной взвить бы на звезды с родного холма.  
 И – не сойти с ума.  
 («Плач смуглой луны» [34, с.186]);  
 ... За полигоном в ауле – распятый антеннами плач.  
 Скажи мне, великий поэт...  
 («К Абаю» [34, с.187]).

Помимо установки на монометризм астрофическая организация «работает» на имитацию поэтики «потока сознания». Строфическая моноструктура каждого векзаметра зафиксировала философическую непрерывность и диалектику мыслительного процесса. Как это ни

странно, но поэтический синтаксис не поддерживает установки на «поток сознания». В текстах векзаметров очень редко встречаются фразовые или синтаксические анжамбеманы, распространенные синтаксические конструкции. Наоборот, каждая строка векзаметра представляет законченное синтаксическое целое, как бы соответствуя одному акту мыслительного процесса. Но философская тематика, структурированные развернутые синтаксические конструкции не превращают векзаметры в трактаты о бытии, изложенные отвлеченно-философскими категориями. Интонационно-речевая организация векзаметров представляет синтез разговорно-бытовой и пафосно-возвышенной лексики и интонации, гармоничный сплав научных терминов и поэтизмов. Так очень естественно соединяются в тексте векзаметра «Медный всадник» устаревшее и просторечное «чу», с одной стороны, и возвышенное «напророчил», современный «неоновый свет», с другой:

Чу, неоновый свет напророчил под шумящую где-то  
листву... [34, с.178].

В векзаметре «Дворик» не оказалось стилистически неожиданным соседство «старой девы» и «дщери», поскольку на протяжении всего стихотворения контекст собирал два типа лексем: устаревшую лексику или слова с семантикой древности («дебри», «державная Москва», «сей дворик», «дщерь») и современную, как разговорно-просторечную, так и книжную лексику («апельсиновая корка фонаря», «подъезд», «нет пророка в кумирах», «старая дева» и др.). В векзаметрах употребляются слова самой разной стилистической закрепленности:

- устойчивые фразеологические обороты («до точки дойти», «не выйти в ферзи», «бежать по кругу»);
- нейтрально-разговорная (районная больница, полигон, гастроном, орнамент, демонстрация, афиша и т.д.);
- просторечная лексика (чаевые, «пятнашка» (в значении «пятнадцать рублей»), «лоб» (в значении «неумный человек»), псина);
- народно-поэтическая лексика («черный ворон»);
- литературно-клишированная («маленькие люди», «медный всадник», «белые ночи»);
- реминисцентная («О, ветер, ветрило, чему, господине, веешь навстречу?...», «Темная ночь ... пролегла между нами»);
- терминологическая («стоп-кадр, контурная карта, магистральная строка сонета, рентген»);
- национальная лексика (саркыт, домбра, асыки, джусан, балбала, эбелек);
- поэтизмы («хрупкие плечи», «горный ручей», «музыка

неба»);

- устаревшая лексика («дщерь», «ветрило», «сей», «тризна»);
- культурные топонимы (Акрополь, Эллада, Греция, Садовое кольцо);
- литературная ономастика (Эгей, Гомер, Марина).

Многообразие стилистически отмеченной лексики подчинено закону жанрообразования вексамета: лексический уровень текста постоянно сталкивает слова разных стилистических групп.

Узнаваема и специфична интонация вексамета. Просторечную интонацию закрепляют соответствующие типы синтаксического построения предложений:

- инверсированные фразы («Там, у подножья Акрополя, видел я деву Эллады...», «Спит няня моя...»);
- предложения с удвоенным смысловым отрицанием:  
Даже если душа прикорнула, как спящий ребенок,  
Несмотря ни на что это тихое чувство живет...  
[34, с.174];
- предложения с «неупорядоченным» использованием служебных частей речи («...диктовал там какой-нибудь лоб...»);
- многочисленные повторы с семантикой дпящегося действия:  
И я, закрыв глаза, все слушал, слушал... [34, с.170],
- вводные конструкции:  
За нами... (вон танки ползут).  
...Судьба!... (нет, они не пройдут) [34, с.169];
- междометия:  
Ну, так заполняй многоточье!.. [34, с.169],  
Ну, что твоя почва, железобетонная осень?..  
[34, с.198]  
Нет, они не пройдут... [34, с.169];
- обращения:  
Скифы, спешите видеть того, чье слово было...  
[34, с.193],
- риторические фигуры:  
Землю ли судорога сводит иль человеческий стон?...  
[34, с.187];
- эллипсисы:  
Выйду из поезда – степь на все стороны света...  
[34, с.193].



становке проблем философской значимости. Точнее, одной и той же проблемы – как связать воедино разорванные нити бытия, как увидеть «нить Ариадны» каждому из живущих. Вот почему словообраз «нить» является одним из наиболее частых в векзамерах.

Итак, попробуем систематизировать наблюдения над жанровой спецификой векзамеров. *Векзамером* предлагаем называть индивидуально-авторский жанр, картину мира которого образует философская идея со- и противопоставленности абсолютных духовных ценностей и исторически-изменчивых, зачастую ущербных человеческих воззрений, а также обязательное присутствие следующих жанровых компонентов: сознания рефлексующего героя-философа, специфически сдвоенного хронотопа «вечность - современность», отмеченных интонационно-речевого, формального, ассоциативного уровней организации текста.

Представление о лирическом герое удобнее всего дать кодовой строкой из самих векзамеров:

...дервиш у костра, купается  
в глазах его звезда... [34, с.185].

Образы странника, дороги, костра, взгляда, направленного от земли к звезде являются ключевыми для всего творчества Б.Канапьянова, а для векзамеров особенно. Герой векзамеров – вечный странник, всегда стремящийся к познанию духовной Истины и временами обретающий это знание. «Временами» - в период медитаций, то есть «у костра» божественного озарения. Субъект размышлений векзамеров – это человек, обладающий конкретным (хочется добавить - суфийским) представлением о смысле своего бытия, радующийся каждому проявлению жизни, умеющий одухотворять земную жизнь (не случайно в векзамерах несколько раз повторяется ситуация разжигания костра) и медитативно познавать абсолютную гармонию Вселенной: «купается в глазах его звезда».

Специфика сдвоенного хронотопа задает логику развития всем жанровым уровням организации векзамера. Не поляризация, а сближение крайностей временного и вечного, суетного и возвышенного, незначительного и важного, мелкого и масштабного определяют сущность организации художественных пространства и времени. Идея обретения единства прочитывается на всех уровнях текста: от обозначения жанра (классический «гекзамер» и современный «век») через встречное движение антонимичных образов до поэтики векзамера. Подробные наблюдения над строфической, ритмической, рифменной организацией векзамеров мы изложили выше.

Таким образом, векзамер – это жанр, созданный путем контаминации элегического и поэмого хронотопа. Выбор тем, сюжетов, образа лирического героя, эмоционального ракурса восприятия мотивирована элегически-доминантным типом авторского мировосприятия. Если принять во внимание верность поэта обозначенному типу мировидения, то Б. Канапьянова можно назвать элегиком конца XX века. Элегическая печаль не уходит на «второй план» даже в ситуации наложения на элегический хронотоп поэмой пространственно-временной парадигмы, а именно: установки на преодоление противоречий, на создание новой, более гармоничной реальности; активной (несозерцательной!) позиции субъекта в процессе житнетворчества; оптимизма векзамера, его устремленности в будущее. Наверное, можно утверждать, что векзамер – это жанр, материализующий путь поэта от интимно-обособленного созерцания бытия к преобразующей деятельности общественного масштаба.

В 2003 году в творчестве Б. Канапьянова произошло важное событие – издан сборник «Векзамеры», в котором поэт не просто собрал все тексты векзамеров, но по-новому задал художественную концепцию этого новообразования как жанра и более четко обозначил идею сборника, носящего, как нам показалось, программно-итоговый характер. Интересным представляется тот факт, что в заглавиях векзамеров отсутствует жанровое определение (в книге стихов «Над уровнем жизни» векзамеры собраны под общим жанровым заголовком). Только работа с конкретным текстом (а именно, с носителями жанровой информации) позволяет сделать вывод о принадлежности стихотворения к исследуемому жанру. В ряде случаев такое разграничение текстов может показаться условным, поскольку картина мира других, нежанровых, стихотворений Канапьянова находится под воздействием векзамерической содержательности. Это наблюдение, в свою очередь, доказывает неслучайность появления и обособления жанра векзамера в поэтическом репертуаре Б. Канапьянова.

Векзамер – личное поэтическое «изобретение» Б. Канапьянова. Неизвестно, войдет ли оно в жанровый репертуар следующего поколения поэтов. Если учесть обретенное и потенциальное содержание нашей культуры, отвечающей запросам предельно индивидуализированной личности, то более вероятен тот факт, что векзамер останется авторским жанром. При таком развитии поэтического процесса значимость векзамера не пострадает. Во-первых (и к сожалению), этот жанр ещё не стал достоянием широких кругов казахстанских читателей. Во-вторых, в истории отечественной поэзии создание векзамера останется Событием непреходящей значимости, свидетельствующим о бога-

том потенциале нашей поэзии, о высокоинтеллектуальном и профессиональном (или иначе – достойном) вхождении в глобальное пространство нового культурного мышления.

### *Задания для самостоятельной работы*

1. Обозначьте проблемные вопросы теории жанра элегии.
2. Чем становление элегии как жанра отлично от сонета? Можно ли назвать историю развития элегии линейной?
3. Дайте характеристику жанровых компонентов элегии.
4. Какая из жанрообразующих категорий является ведущей в конструировании элегической картины мира?
5. Назовите факторы возрождения элегического мирообраза в казахской поэзии
6. Почему векзамеры Б. Канапьянова можно считать модификацией элегии?
7. Почему в современной казахстанской поэзии картина мира элегии не возрождается в «чистом» виде?
8. Какие жанры казахского фольклора коррелируют с элегическим мирообразом? Используйте тексты из Приложения. Приведите примеры из самостоятельно подобранных текстов элегий.
9. Не противостоит ли постмодернистская установка на тотальный диалог элегическому хронотопу «угла», одинокой фигуре субъекта элегий? Как разрешается эта антиномия в текстах современных казахстанских поэтов?
10. Этично ли называть элегией жанровый эксперимент, картина мира которого вбирает мирообразы нескольких жанров и сообщает об абсолютной гармонии личности и окружающей действительности?
11. Чем факторы возрождения казахстанской элегии отличны от факторов, побудивших российских поэтов обратиться к эксперименту с элегией?
12. Найдите и проанализируйте в изданиях периодической печати Казахстана текст, в заглавие которого вынесено определение «элегия». Насколько соответствует (или не соответствует

ет)характер реконструкции данной элегии вышеизложенным наблюдениям?

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гинзбург Л.Я. О лирике. - Ленинград: Советский писатель, 1974. - 408 с.
2. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение. - Москва: Высшая школа, 1976. - 422 с.
3. Гуляев Н.А. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 1985. - 272 с.
4. Рогова Е.Н. Элегия и элегический модус художественности. К постановке проблемы // Жанр и стиль. - Томск, 1999. - С. 81-84.
5. Хализев В.Е. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 1999. - 400 с.
6. Страшнов С.Л. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. - Иваново, 1998. - 102 с.
7. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. - Москва: Высшая школа, 1999. - 556 с.
8. Фризман Л.Г. К проблеме идейно-эстетической целостности русской романтической элегии // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. - Донецк, 1977. - С. 145-146.
9. Раушанов Е. Ғайша-бибі. - Алматы: Жазушы, 1991. - 232 б.
10. Қосалыұлы С. Күзгі элегия // Жұлдыз. - 1992. - №10. - 84 б.
11. Ешенұлы Т. Вивальди. Мезгіл элегиясы // Қазақ әдебиеті. - 2003. - №4 (2790). - 13 б.
12. Раушанов Е. Элегия емес // Жұлдыз. - 1992. - №12. - 42 б.
13. Қайрбеков Ғ. Барып қайту яки емхана элегиясы // Жұлдыз. - 2003. - №8. - 3-8 бб.
14. Екімыңжылдық дала жыры / Бас ред. Ә. Нысанбаев. - Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2000. - 752 б.
15. Романов А. Мой материк. - Усть-Каменогорск, 1992. - 88 с.
16. Оразбаев И. Түннің көзі. - Алматы: Жалын, 1979. - 88 б.
17. Қадырова Ж. Элегия // Жас қалам. - 2003. - №8(14). - 8-9 бб.

18. Тобаяқ Б. Элегия // Жұлдыз. – 2003. - №5. – 137 б.
19. Коплан Б. Элегия // Простор. - 1997. - №2. - С. 21.
20. Барабанщиков Е. Стихотворения // [www.prosa&poesia/barabantschikov/kz](http://www.prosa&poesia/barabantschikov/kz)
21. Бродский И. Постскрипум // Сочинения И.Бродского. – СПб: Пушкинский фонд, 1998. - Т.II. – С. 209.
22. Салықов К. Нұрлы күндер. - Алма-Ата: Жазушы, 1976. – 160 б.
23. Чернова Н. Элегии // Простор. – 2005. - №1. - С. 8.
24. Титов Ю. Элегия инопланетянина // Простор.- 2001. - №11. - С. 41
25. Ораз Н. Күтем жансыз туыстарды (элегия-реквием) // Қазақ әдебиеті. – 2005. - №27 (2927). – 12 б.
26. Асанов С. Элегия // Жас қалам. – 2005. - №2(23). – 9 б.
27. Жусупов С. Элегия // Простор. – 1996. - №4. - С. 28
28. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. - Москва: Советский писатель, 1987. - 750 с.
29. Омар К. несмышленные стансы // Нива. – 1999. - №3. - С. 45.
30. Сапарбай И. Махаббат пен ғадауат. – Алматы: Атамұра, 2001. – 240 б.
31. Жұматұлы Е. Махаббат элегиясы // Жұлдыз. – 2004. - №5. – 118 б.
32. Жұмалиева Ә. Элегия // Қазақстан әдебиеті. – 2005. - №4(31). – 9 б.
33. Оспанов М. Жырұйық. – Семей: Ғалам-Шар, 2005. – 240 б.
34. Канапьянов Б. Над уровнем жизни. - Москва: Художественная литература, 1999. – 526 с.

## ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Чернец Л.В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики. - М., 1982. - 192 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. - 424 с.
3. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 - 70 гг. - Свердловск, 1982. - 256 с.
4. Пронин В.А. Теория литературных жанров. <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlg022>
5. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – Москва: Советский писатель, 1986. – 480 с.
6. Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. - М., 1973. - 167 с.
7. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. - М., 1964.
8. Тамарченко Н.Д. Теория литературы. Т.1. - М., 2004. - С.361-398.
9. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения. - М., 1985. - 181 с.
10. Ю.Б.Борев. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. - М., 2003. - 575 с.
11. Байтурсинов Ә. Әдебиет танытқыш. // Ә.Байтурсинов. Ақ жол. - А., 1991. - 464 с.

## *Художественные тексты*

**Исраил Сапарбай**

\*\*\*

**(элегия)**

Қараағаш, құсың қайда, ұяң қайда?  
Кетті ме жан сауғалап киян жайға?  
Күніне мың құбылған мына мезгіл  
Тонаудан торғыныңды ұялмай ма?

Торғының толымды еді көз көрікті,  
Тоналған деген осы-ау - өзгеріпті.  
Реңің бір-ақ күнде күренденіп,  
Жібегің бір-ақ күнде бөз болыпты.

Көлегің жасыл еді, бүрмелі еді,  
Жасырып тұратұғыңұр денені.  
Суық жел бәйек боп жүр байыз таппай  
Бүлдіріп алған жандай бірдеңені?

Кім екен сені аяусыз шешіндірген,  
Кезінде енді ғана есің кірген?  
Қош айтқан құсыңа да обал болды-ау,  
Оңай ма әрлі-берлі көшіп жүрген?..

Қараағаш, қамықпашы, қайғырмашы,  
Қараша – қар қалқытқан айдын басы.  
Жұрт емес, құрт жайлаған өне-бойын  
Келіп тұр бұл өмірдің кайбір нәші...

Қараағаш, жапырағы жалға-жұлба,



Қоштасып тұрып жылайды:  
«Жазығым не еді, айтып кет!»

Кезінің алды мұнар боп,  
Айман күз, бекер езілме.  
Расы – сенің кінәң жоқ,  
Бар пәле менің өзімде,  
Бар пәле менің өзімде!

**Серик Жусупов**

### **ЭЛЕГИЯ**

1.  
Встречаю ль шествие разлуки  
я с непокрытой головой,  
вникаю в траурные звуки  
со странной, сладостной тоской.

В часы, когда всё в мире ложно  
и мерзко жить среди суеты,  
как жизнь прекрасна тем, что можно  
однажды из неё уйти.

2.  
Ни черных роз, ни белых лилий,  
ни поминальных грустных чаш...  
Нас нет в потустороннем мире,  
но нет и в этом мире нас.

Нас никогда не отпевали,  
не хоронили никогда...  
Мы никогда не умирали,  
но и не жили никогда.

**Александр Романов**

### **ЭЛЕГИЯ**

В рыжих дебрях боров  
Успокоились звонкие трели,  
Словно заперли их до весны  
На дубовый засов.

И прозрачную даль,  
Просветленную грусть акварели,  
Заменяли густые,  
Тяжелые краски лесов.  
Прелых листьев настил  
Будет снегу роскошной постелью...  
Смотрит осень в окно,  
Ливни песни поют про неё.  
Эти вялые дни  
Запорошены желтой метелью,  
И горелой листвой  
Над горами летит воронье.  
На земле эти дни,  
Как и встарь, далеко не случайны  
Я их грустную суть  
Никогда-никогда не пойму.  
И поэтому мне  
С беспокойным сознанием тайны  
Так тревожно бродить  
По осенней тайге одному.  
Словно кто-то за мной  
Из захвоенной мглы наблюдает,  
Схоронившись от взгляда  
В громадных расщелинах скал.  
И вокруг тишина,  
И листва надо мной опадает,  
И легко на душе,  
Словно истину я отыскал.  
Всюду нежная грусть:  
В невеселой походке лосиной,  
В тихом паданье капель  
И в мерном движенье хвои...  
И закружит перо,  
Отлетая от стаи гусиной,  
Чтобы я написал им  
Печальные строки свои.

**Ғафу Қайрбеков**

**БАРЫП ҚАЙТУ ЯКИ ЕМХАНА ЭЛЕГИЯСЫ**

Дәрігерлер – Бола Избасарұлы мен

Бәдигүлжамал Хамзақызына арнадым

I

Достарым, дерт суырған денем арық,  
Демімді тартам іштен әрең алып.  
Қаңқаның қаусап қалған арасымен  
Жүректен қан жүреді төмен ағып.

Сүйекті өрт мүжіген, күйік шалған,  
Жілікті сынып қалған, қиып салған.  
Бір шебер көлеңдейді көз алдымда  
Тұманның арасынан тұйықталған.

Деген сөз: «Барып қайттың,  
барып қайттың...»

Белгідей тағдырымды анықтайтын,  
Шуылдапқұлағымда тұрады ылғи,  
Меніреу мен емеспін оны ұқпайтын.

Миым сау, ой ойлады баяғыдай,  
Көз шылау – көрген сурет таяды ұдай,  
Қозғауға денем күйрек, басым имек,  
Тағдырдың тастап кеткен таяғындай.

II

Жүйрік ем өзі берген құдай қанат,  
Көрмеген құлау түгіл, бір тайғанап.  
Басына той төбенің ағып келіп,  
Кетуші ем абыройды тудай қадап.

Сағынып сан жарысты алаулаушы ем,  
Дүбірден денем қызып қала алмаушы ем,  
Ұршықтай дөңгеленіп жөнелгенде  
Даланың ой-шұңқырын қаранбаушы ем.

Жер билеп, көз алдымда көк теңселіп,  
Сағымды көсілуші ем көктей сөгіп.  
Қашанда бәйге болса – менікі – деп,  
Қапысыз өзіме-өзім кеткем сеніп.

“Көз бар-ау, көз тиеді-ау” – деген ойдан

аулақпын, сақ болудан көңіл бейғам,  
отырмын енді еске алып соның бәрін,  
о, тоба, дерің бар ма пәле қайдан?!

### III

Сондай бір жарыс па еді, жоқ есімде,  
Майданның шыға келіп төбесіне,  
От көрдім ар жағында маздап тұрған  
Әлде бұл қан қырсықтың елесі ме?

От емес, өрт екен бір қалың шұбақ,  
Қалмайтын қарығанда жаның шыдап,  
Екпінмен келген бойы қойып кеттім,  
Қойсын ба тұрған дене жану сұрап?

Теріден түктің бәрі түсті күйреп,  
Сүйекті жалын қауып, ыстық илеп,  
Жығылдым, жындар күлді сақылықтап,  
Үстімде пері ойнақтап, мыстан билеп.

Маңайда жоқ еді ешкім жан-дегеннен,  
Және жоқ бұл сұмдықты көрген елден.  
Ажалдың оңаша оғы осы екен ғой –  
Сығалап көзден атқан көлденеңнен.

.....

**Андрей Корчевский**

\* \* \*

Город моей печали  
окунается в изначальный  
свет фонарей, говорящий о  
тех обстоятельствах, при которых  
в пороховницах пространства порох  
времени взялся из ничего.

Там, в чернеющем небе где-то

возникает понятие света,  
но значение его темно,  
потому что смыты границы:  
неспроста же твои ресницы  
свет и тени сводят в одно.

Город моей печали  
наметает курган песчаный  
над уснувшими. Вдоль  
затемненных окон – согреть и  
охладить – проносится ветер,  
усмиряющий боль.

**Елена Зейферт**

## **ДЕПРЕССИЯ**

Я пустошь. Талая вода.  
Я клавиш впалое бряцанье.  
Здесь правда, что не скажет «да»,  
И ложь, что знает отрицанье.  
Я звон монеты об песок,  
Заплаченной за самозванство  
Поэта, чей зудит висок  
От явств словесного убранства.  
Я точка полая. Я бег  
Бессмысленной секундной стрелки.

Я старый прошлогодний снег.  
Я просто не в своей тарелке.  
Я, право, кажется, смешна  
В своей попытке дотянуться  
До мира, где моя весна  
Не повод, чтобы встрепенуться.