

82-1/-9(033.3)
Т 55

ЖАННА ТОЛЫСБАЕВА



ТОЛЫСБАЕВА Ж.Ж.

«НЕ СОБРАНА ЕЩЁ
МОЯ ПОЭМА...»?

Лирическая поэма рубежа
II–III тысячелетий

СОДЕРЖАНИЕ

АВТОРСКОЕ СЛОВО	3
«УЖЕ НЕ ТА ПОЭЗИЯ...» О некоторых явлениях современной поэзии Казахстана	6
«Столетняя чаровница» Жанр лирической поэмы: история, теория вопроса	17
«ПОЭМА НА ИНОЙ МАНЕР...» Современная поэзия Казахстана в поисках поэтного мирообраза	38
«Тетрадь на двоих» Юрия Леонова и Игоря Полуяхтова	38
«12 фрагментов» Габита Имамбаева	47
«Приди и останься. Маленькие поэмы» Надежды Черновой	63
«НЕ СОБРАНА ЕЩЁ МОЯ ПОЭМА» Поэмы и поэмные контексты рубежа XX-XXI веков	67
Жанр-«первопроходец»: векзамер	
Бахытжана Канапьянова	67
Размышления о поэме Дюсенбека Накипова «Близнецы»	108
Принципы создания лиро-эпического мирообраза в поэме Елены Зейферт «Смерть-шоколадка»	112
«Автопортрет во времени и пространстве».	
О поэме Юрия Грунина «По строкам строк»	118
Книга поэзии Дюсенбека Накипова «Песня моллюска»	134
ВМЕСТО ЗАВЕРШЕНИЯ	152

...Та поэзия,
с которой мы имеем дело сегодня, -
уже не та поэзия...

Мария Майофис

АВТОРСКОЕ СЛОВО

Усиленный вектор этико-эстетического поиска определил содержание принципиального обновления нашей поэзии - уже не казахско- и не русскоязычной, не «маргинальной», но казахстанской. Проживание в общей этнокультурной среде, подверженность единым экономическим, политическим, духовным катаклизмам времени, сравнительно благополучный выход из кризисности 1990-х годов создали предпосылки для образования нового национального сообщества, первым представителем которого стал (как это наблюдалось и в другие эпохи) Поэт.

По-видимому, пришло время заметить желанное возрождение поэтической мысли. Тектонические сдвиги, произошедшие в контексте отечественной поэзии конца XX века, обозначили начало новой культурной революции. Если русская поэзия в последние два столетия переживала по несколько ярких периодов обновления, то для казахстанской поэзии подобное вхождение в зону *всеобщей* повышенной поэтической рефлексии наблюдается впервые и, соответственно, особенно значимо. За всю историю XX века наша поэзия не была так тотально «притянута» к динамике мирового поэтического процесса, как сегодня. По сравнению с 1960-ми годами политической и поэтической «оттепели», знаковой фигурой которых явилась поэзия Олжаса Сулейменова, конец XX – начало XXI веков не имеют такого лидера. Вряд ли эту особенность следует воспринимать в негативном плане. На наш взгляд, именно это свойство современной литературной ситуации демонстрирует истинный плюрализм современной поэзии, где уровень значимости поэтического вклада измеряется не возрастом пишущего, не приближенностью-удаленностью от культурных центров страны, не качеством издания сборников и даже не количеством написанного и изданного (как бы парадоксально это ни звучало!), но *степенью вовлеченности в художественное постижение духа эпохи*. Героем дня становится не Поэт-миссия, но Поэзия как воплощение общего усилия. И здесь достаточно близки Ю.Грунин и М.Исенов, Б.Канаяпов и Л.Медведева, Д.Накипов и Е.Зейферт, Г.Имамбаев и Б.Каирбеков, Н.Чернова и И.Полуяхтов, К.Омар и Т.Туниянц и другие.

Возможно, кому-то размышления автора, изложенные в данной книжке, покажутся гипотетическими. Не спорим. Так оно и есть. В современных условиях попытки что-либо предсказывать однозначно обречены на провал. Интенция на актуализацию лиро-эпоса, точнее – лирической поэмы, которую мы рассматриваем как доказательство вхождения современной поэзии Казахстана в новый период культурного мышления, до некоторых пределов скры-

та, пока ещё не проявлена в полную меру. Но эта экспериментальная ситуация и будит любопытство исследователя. В чем специфичность сегодняшнего поэтического процесса? Какими выйдем мы из кризисной культурной эпохи? Как сложится судьба жанра лирической поэмы завтра? Эти и многие другие вопросы мы выносим на всеобщее обсуждение для того, чтобы войти в диалог сотворчества с Тобой, уважаемый Читатель.

Логика построения книги достаточно академична. В главе «*Уже не та поэзия...*» дан анализ некоторых явлений современной поэзии как аргументация начавшегося процесса активизации лиро-эпического мышления. Глава «*Столетняя чаровница*» погружает филологически-грамотного читателя в исторический и теоретический ракурс видения лирической поэмы. Особенное внимание здесь уделяется концептуальному представлению жанрового мир-образа современной поэмы. Самая большая часть исследования «*Не собрана ещё моя поэма...*» обращает к разным художественным текстам, бессознательно нацеленных на реанимацию жанра поэмы и демонстрирующих активное обновление исторического и поэтического мышления авторов. В числе произведений, в которых автор использует категории прежней художественно-поэтической системы во имя прорыва в другое, поэзное, пространство и время, рассматриваются циклический контекст И.Леонова и Ю.Полуяхтова («Тетрадь на двоих»), фрагментарный контекст Г.Имамбаева («12 фрагментов»), «Маленькие поэмы» Н.Черновой. В качестве образцов нового поэтического мышления избраны векзаметы Б.Канапьянова, поэмы Д.Накипова, Е.Зейферт, Ю.Грунина.

В главе «*Поэма на иной манер*» представлены образцы поэзного мир-образа новейшего времени. Векзаметы Б.Канапьянова – наиболее ранние попытки форсирования Времени и приближения к эпохе Другого историзма. Векзаметы – это уникальный авторский жанр, который подчиняет своей сверхидее содержательность любого самостоятельного жанрового образования – от философского стихотворения до поэмы. Поэма «Близнецы» Д.Накипова претендует на статус документа, свидетельствующего о том, как трагическое Событие истории оказалось способным в одночасье пробудить чувство сопричастности к Всеобщей жизни. В поэме Е.Зейферт «Смерть-шоколадка» катализатором обновления поэтического сознания стал уже не внешний, но внутренний фактор – обновленное текстологическое сознание. Поэма Ю.Грунина «По строкам строк» – замечательное свидетельство растущего филологического сознания поэта-современника, не только принявшего поэзный мир-образ как абсолютную «величину» новой поэзии, но представившего в этом тексте образец филологической рефлексии о поэме. Наконец, высшим (на данный момент) типом презентации поэзного мир-образа является книга поэзии Д.Накипова «Песня моллюска».

Такое построение книги не претендует на демонстрацию универсального знания современного поэтического процесса. Это только один из представившихся нам интересных путей введения в Новое Время.

**“УЖЕ НЕ ТА ПОЭЗИЯ...”,
(О некоторых явлениях современной поэзии Казахстана)**

...И я чувствую этот аромат,
Вдохновивший меня на эту поэму...
Б.Канапьянов

Рубеж тысячелетий со всеми его политическими катаклизмами, природными стихийными бедствиями, угрозой глобализации, культурной революцией сделал свое дело – встряхнул привычное самосознание и мироощущение человека. Опыт ежедневного пребывания в ситуации ожидания Апокалипсиса заставил большую часть человечества пересмотреть свое отношение к жизни и отказаться от автоматизма проживания Судьбы. Печально знаменитый в XX веке экзистенциальный взгляд на сущность Бытия дал неожиданный резонанс: литература смогла выйти от затемненно-депрессивного ощущения жизни до осознания исключительности жизни каждой человеческой единицы. Конечно, если эта «единица» способна к саморефлексии и, соответственно, духовному развитию. Подобный «антропоцентризм» обнаруживается в поэзии Б.Канапьянова, В.Шустера, Л.Медведевой, Евг.Курдакова, Д.Накипова, М.Исенова, Б.Каирбекова, Б.Кенжеева, Д.Грунина, Е.Зейферт, Ю.Леонова, И.Полуяхтова, Е.Барабанщикова, Т.Туниянц, А.Кусаиновой, Н.Садыкова, Г.Имамбаева, Д.Абдрахманова и многих других поэтов Казахстана конца XX – начала XXI веков.

Драматические сюжеты истории XX века до предела сблизили две, до настоящего времени отдельные, сферы жизни человека – частную и общественную. Эпоха непредсказуемых трагедий заставила отказаться от обывательского отчуждения «мое» - «общее», уничтожая толщу равнодушия, которое десятилетия служило своеобразной защитой от государственного вмешательства в личную жизнь человека. И все чаще в поэтических текстах последних лет события глобальной значимости переживаются как глубоко личные, и, наоборот, каждое движение души осмысливается в проекции на духовное состояние человечества. Так новым типом мироотношения, особой взволнованностью души рождены векзамеры и поэмы Б.Канапьянова, поэмы Д.Накипова, «Тетрадь на двоих» Л.Леонова и Ю.Полуяхтова, поэма Д.Грунина «По строкам строф», «Маленькие поэмы» Н.Черновой, «Атилла» О.Жанайдарова, «12 фрагментов» Г.Имамбаева, «Смерть-шоколадка» Е.Зейферт - поэтические эксперименты, которые обнаруживают органику восприятия мира как Эмоционального Слова и высокий уровень филологической осведомленности поэтов-современников.

Анализ поэтического процесса в динамике его становления позволил выделить ряд факторов, предопределивших, на наш взгляд, возрождение лиро-эпической картины мира.

В первую очередь, изменение поэтического мироощущения в Казахстане конца XX - начала XXI века связано с зарождением ярко выраженной субъективности в сочетании с антииндивидуалистической направленностью.

Человек, его потаенные и реализованные духовные возможности, способность к проживанию другой, неземной, метафизической жизни – вот те вопросы, которые задают приоритетное направление современной поэзии. Сосредоточенность на идее человекопознания проявляется не столько в прямых декларациях на обозначенную тему, сколько в выраженной позиции лирического героя. Насыщенный лиризм стихотворных текстов – один из константных признаков современной поэзии. Подчеркнутая обнаженность лирической эмоции проявляется на уровне выбора актуальной тематики, оригинально-узнаваемого идиостиля поэта, движения образов, эпатазирующей поэтики, а также через центростремительную организацию художественного мира, где функцию центра выполняет сознание субъекта лирической эмоции, очень часто коррелирующего с авторским. Так лирические герои поэтов-современников «работают» в условиях реально-узнаваемой действительности, а не в виртуально-вымышленном поэтическом пространстве. Как правило, они наши современники и переживают те же события, что и мы в сегодняшнем дне. Так, например, реагирует герой поэмы Д.Накипова на потрясшее весь мир событие 2001 года:

«11 сентября. Когда Это показали по всем экстренным теленовостям, во мне что-то ёкнуло. Рапидно рушились здания-близнецы Всемирного Торгового Центра в Нью-Йорке...».

В особых случаях автор отождествляет себя с героем. Прием, именуемый в практике постмодернизма «авторской маской», в поэзии обновляющегося времени работает в сторону «собираения» как художественных, так и духовных ценностей. Через этот прием соединяются реально-историческое и художественно-событийные пространства, фокусируется целостная точка зрения автора, претендующая в какой-то степени на эталонность, но не в классическом значении этого слова. Откровенную эмоцию, закрепленную за личностью реального человека, как правило, позволяют себе авторы, судьбы которых вобрали в себя все приметы истории XX века и стали в определенном смысле «эталонными». Причем, речь идет не только о трагических отметинах «Карлага», ядерного полигона, многочисленных войн прошедшего столетия. Знаменательным явлением, ещё раз свидетельствующим о реанимации статуса человека, становится декларация поэтического «Я», *типичного* для самоощущения современника. Так на внешнем уровне проявляются две тенденции «героизации» в лирике: с одной стороны, продолжается романтический поиск сильной личности, с другой, - настойчиво заявляет о себе потребность времени в героизации будничного человека. Но логика движения образов позволила обнаружить и другую «истину»: повышенный субъективизм поэтов конца XX века отказался от сближения с романтиче-

ским индивидуализмом. Эта интенция, в свою очередь, проявилась в образе поэта, подчеркнута лишенном всех качеств Демиурга. (См., например, вызов-декларацию «Я – карагандинка...» Е.Зейферт, сентиментально-стилизованное обращение к самому себе: «Ах, бедный Дюсенбек Накипов...», название своего псевдонима: «Степан Степной» (Д.Грунин)).

Логика развития поэтической мысли приобретает в эти годы некоторую закономерность: размышления о себе оказываются наиболее плодотворными, когда они выходят на плоскость постижения Другого, когда завершаются обращением к «не-Я». Сознание «не-Я» может узнаваться не столько в конкретном диалогизирующем субъекте, сколько в полистилистической организации текста, в обращении к предполагаемому (почти инфернальному) собеседнику, часто – ко Всевышнему. «Другое» сознание используется во имя выражения «невыразимого» - невыразимой тоски, боли, невыразимо-личного воспоминания и просто «невыразимого»:

Мы - в недавних укусах теперь, любимый мой богомол,...
Если вы действительно теряете ваши собачьи зубы,
Ожидайте тогда неприятности, ибо вы кончите
Точно так же, как когда-то я...

(«Мы - в недавних укусах...» Э.Сангвинетти,
пер. Б.Канапьянова)

Лиризм автора перестает восприниматься как камерная самодостаточность и приобретает монументальные очертания только в проекции на Другое Бытие. Очень интересно эта мысль иллюстрируется в сборнике Индиры Зариповой «От слез до звёзд». Построение книги стихов «рассекречивает» Путь лирической героини: если в первой и второй части книги осторожно вводится образ сопереживающего сознания («Я миру шлю письма. В ответ – ни полслова...»), то третья часть актуализирует идею диалога уже на структурном уровне. Тексты стихов И.Зариповой оформляются как рефлексия по поводу «чужих» мыслей (см. «Переключка с Федерико Гарсиа Лоркой», «Переключка с Николаем Рубцовым», «Переключка с Борисом Чичибабиным» и другие).

С одной стороны, такая экспансия лирического «я» нейтрализует «онемение» предшествующих десятилетий – не только языковое, но ментальное. Уничтожение человека на всех уровнях (от биофизического до духовно-религиозного) сегодня дало свой резонанс – в сторону распрямления, разворачивания его внутренней свободы самовыражения. И одновременно ситуация новой субъективности стала той точкой отсчета, которая позволила нашей поэзии сделать следующий шаг к преобразованию и внести кардинальные изменения в оптические параметры современной поэзии, а именно: изменить отношение к Истории. Масштаб и значимость человеческих поступков, мыслей, эмоций в стихах современных поэтов стали приравниваться к эпической событийности. Наверное, поэтому попытка обнаружить общезначимый принцип организации лирического переживания дала отрица-

тельный результат. Ни субъективная жизнь лирического «я», ни событийность всечеловеческого масштаба не становятся эстетической доминантой, но «держат» взаимоуважительное равновесие. Ибо что сегодня учится заново постигать человек постсоветской формации? Умение полноценно и интересно «жить-для-себя». А эта нацеленность выводит к априорно необходимому признанию другой ценности – «жизнь-вместе-со-всеми». О таком типе миропонимания мы читаем в стихах Д.Накипова, Ю.Леонова, И.Полуяхтова, Н.Садыкова, Ю.Грунина и других поэтов.

Вторым признаком обновления поэзии рубежа XX – XXI веков становится повышенный интерес к политическому факту, событиям истории. Реальность XX века оказалась такова, что сказать правду о ней стало сверхзадачей литературы. Факты современной истории ломают логику банального мышления настолько, что первые вовлекаются в художественный мир поэта как производные нового мироощущения. То есть Событие (преимущественно, внешне- и внутривполитического, нравственно-научного характера) берет на себя функцию образа, семантика которого «догружается» не менее важными индивидуально-поэтическими значениями.

«Приватизация» историко-политической и гражданской проблематики возникает, как правило, в эпохи бурных катаклизмов. Время «тонущих» (используем метафорический образ Ортега-и-Гассета: «Единственные подлинные идеи – идеи тонущего») необходимо обращает к новому типу исторической рефлексии. Но если в 1920-е годы подобная установка получила официально признанное наименование «литературы факта», то сегодня аналогичный процесс избегнул (по близорукости критика или по принципиальным соображениям?) декларированности и значительным образом повлиял на качество поэтического высказывания.

Новый тип освоения историко-политической событийности обнаруживается в ряде моментов. Во-первых, предметом лирического переживания в поэзии 1990-х стал не частно-политический прецедент, касающийся жизни казахстанцев обозначенного периода, но глобальные События, повлиявшие на преобразование всего экзистенциального опыта человечества. Так поэзией рубежа тысячелетий драматизированы темы непрекращающихся войн, политической эмиграции, терроризма, неблагоприятного советского прошлого – темы, которые современник обречен воспринимать, осмысливать, оценивать и преображать в меру своей художественной одаренности:

Это древняя память и вера –
в карлагах, каржасах и выстрелах века
творилась, как реквием-танец,

История...

(Д.Накипов, «Песня моллюска»),

...системы наведения столь совершенны,
что двенадцатилетний чеченец,
стоя в луже под собой напряженной,

сбивает из фаустпатрона чужой вертолет...,
...Что с тобой происходит, бывший СССР?...
(О.Жанайдаров, «Аттила»),

...Помню, как после поездки в Чернобыль пошел
в горы и там, на берегу горной речки, вслушиваясь
в её белый шум, может быть впервые ощутил
себя частицей живой природы и всем своим
существом осознал, как хрупка человеческая
жизнь...

(Б.Канапьянов, «Ad astra»),
Я видел, как бежали эмигранты,
не отзываясь на свое же имя,
которое им дали в этом месте...
(Ю.Леонов, И.Полуяхтов, «Тетрадь на двоих»).

Поэтическое высказывание о политических и других фактах предшествующей и современной Истории приобретает особенно напряженное (но не риторическое!) звучание не только от того, что задето одно слагаемое исторической упорядоченности – нарушен ход вещей, но личность поэта вбирает в себя всё напряжение сбившегося исторического равновесия с тем, чтобы передавать его другим как самую полную автоисповедь (как это делает, например, Ю.Грунин:

Земную жизнь пройдя до середины,
Я вышел в мир из лагерных ворот –
Навек остаться бывшим подсудимым
И всё воспринимать наоборот...

(Ю.Грунин, «Фантасмагория бытия»)).

Примечательно, что в поэме Д.Накипова, начатой поэтом в 1996 году, появляется образец «обратной связи», когда не история, но текст предвосхищает трагический сюжет, обыденность восприятия которого станет устрашающей:

В программе ТВ объявлено
об очередных смертях и видно что здание
объято пламенем в котором
смердят чьи-то тела и надежды
плывущие в дыме кровом
в стране где нежность
нельзя превратить в дрова

Художественной сверхцелью такого рода поэтических высказываний становится не столько описание собственной реакции и переживания по поводу происходящих событий, сколько бессознательное информирование о массовом преобразовании исторического стереотипа восприятия и мышления:

И я думаю...
Что пора бы народам прекратить воевать,
Потому что стрелковым обычным оружием
Никого уже не победить,
Совершенные системы наведения
Все дело сведут к взаимному истреблению
Или самоуничтожению.
А поскольку воевать уже никакого смысла уж нет,
Все равно никто никого не победит,
Сколько ни бейся,
Надо всем заключить боевую ничью,
И подумать о том, как же нам быть дальше?...
(О.Жанайдаров, «Аттила»).

Так уничтожается очередная (в рамках действия постмодернистского радиуса разрушения) условная граница, отделяющая бытие человека от автономии политики, день сегодняшний – от вчерашней истории. Так заново постигается наука ответственности за Свое и Чужое/Другое историческое время.

Третьим уникальным свойством современного поэтического процесса, а также всей культуры Казахстана порубежной эпохи является возникновение так называемой «поэзии философов». Речь идет не о философской лирике, а о поэтических изысках известных философов нашего времени – Сергея Колчигина, Индиры Зариповой, а также Николая Зайцева, Ирины Игнатенко(1). Поиски казахстанских философов находятся в авангарде мировой культурной практики. Попытки философии «прорваться» в сферу Абсолютного - не только неординарное, но и достаточно редкое явление в мировом масштабе. Так, например, в научных кругах Франции особенный резонанс произвела последняя книга известного философа Лаку-Лабарта «Фраза», в которой языком поэтической «зауми» осваиваются сразу две запретные для философа сферы: поэзия и биография. Мы можем констатировать, что подобного рода новации не чужды и казахстанским философам, апробирующим себя в новом качестве со второй половины 1990-х годов.

Специфичность поэзии философов в том, что она логично продолжает научные поиски, претендуя на роль более тонкого инструмента познания, нежели сама философия. Такое размывание границы между наукой и искусством происходит не потому, что философия обанкротилась как институт знания. Феномен «поэзии философов» удобнее объяснить через философский термин «героическая эпоха», предложенный Мерабом Мамардашвили. Действительно, в условиях нашего времени несколько невыгодно философию как науку представляет принцип абстрагирования, самообъективации, положенный в основу философских мыслительных актов. Идея отстраненности от реальной действительности не срабатывает, и потребность *выраженного личностного участия* в процессе познания реализуется в лирике – в

том роде литературы, который сфокусирован на интересе человека к своей собственной внутренней жизни.

Так мы объясняем вхождение в поэзию «академического» философа Сергея Колчигина, одного из тех современных поэтов, чье творчество вполне уместно назвать «духовным» (в значении - религиозным). Большая часть его опубликованных стихотворений написана на сюжеты из священных книг (Корана, Библии), некоторые образы его произведений почти не поддаются художественной интерпретации, как бы храня верность своему религиозному первоначалу; в таких произведениях работает, в первую очередь, просветительно-пропагандистская функция, а собственно художественная отходит на второй план. Но большая часть текстов регенерирует художественную мысль автора (например, цикл «В духе Корана»). Творческое пересоздание общеизвестных религиозных истин в текстах С.Колчигина не что иное как демонстрация личного опыта постижения Истины; отход от канонов философического «академизма» материализует недоверие к «общим местам» постулированного знания.

Выход С.Колчигина из автономного научного пространства философии не оказался единичным. Стратегию размыкания бытия очень ярко воплотила в своем творчестве Индира Зарипова – «реальный» философ нашей эпохи. В одной из философско-публицистических работ И.Зариповой мы находим авторское очень существенное пояснение феномена «поэзии философов»: «Мы в суете сует как-то забываем о «реальной философии». О том, что истинно человеческим в нас является метафизическое. О том, что помимо философии учений существует философия как элемент устройства нашего сознания. И дарован нам этот элемент для Собранности. Ибо человек рождается через усилие «собрать себя» в качестве человека...» (2, 18).

«Собрать» себя, посвятить всю жизнь своему собственному «вочеловечению» - ни много, ни мало, но именно эти задачи решает поэт-философ И.Зарипова каждый миг своей жизни. «Каждый миг» - не оговорка. Основанием такого заявления является как личный опыт общения с И.Зариповой, так её философско-публицистические работы и поэзия. Книга лирики «От слез до звезд», поэтический цикл «Шаманский бубен», органично завершивший изложение «философии любви» в одноименном сборнике, поэтическая публицистика последних лет – свидетели повседневной работы практического Разума над Духом. Появление поэтических публицистических статей, в которых автор собирает две половины своего жизнетворчества – расудочную работу философа-аналитика и художественно оформленную эмоцию поэта, – лучшее доказательство органичности философских убеждений И.Зариповой, для которой философия – не наука, а тип житийного мировоззрения.

Документально точное, мемуарно-дневниковое, даже автобиографическое начало в соединении с лирической взволнованностью и постоянной направленностью на жесткий религиозно-философский самоанализ поступков

рождает интересную встречную реакцию читателя – побуждает так же искренне вспомнить и дать философскую оценку каждому мигу своей жизни. И такая интенция – цель реальной философии. «Поэзия философов» начинает выполнять роль адаптера, сближающего сознание автора и читателя как две половинки единого бытийного разума и подключающего всех субъектов мысли к новой системе антропологических ценностей, где человек человеку – не кумир, не брат, но «Я». «Мы обретаем бытие лишь своей нацеленностью на Другого...» (2, 13). К таким размышлениям приводит чтение книги стихов Индиры Зариповой «От слез до звезд».

Явление «поэзии философов» наглядно демонстрирует активнейшую экспансию лирики в другие сферы человеческой деятельности. Поэзия обнаружила стремление стать больше самой себя. Если выше мы наблюдали, как поэзия «перетягивает» талантливых и рефлексирующих (что одно от другого неотделимо) личностей из философии, ту же ситуацию можно обнаружить в повязанности поэзии с другими видами искусств. Так казахстанский художник-монументалист Юрий Функоринео хорошо известен как автор многих интересных поэтических экспериментов, и, наоборот, мало кто знает, что поэт Кайрат Бакбергенов – талантливый дизайнер, что резьба по дереву – основная профессия Евгения Курдакова (ныне покойного), что Любовь Медведева увлекается графикой, а Андрей Корчевский и Татьяна Васильченко «пришли» в поэзию в статусе профессиональных физиков.

Интереснейшим фактом нашего культурного развития стала установка на консолидацию творческих сил кинематографа и поэзии. Хорошо известная в массмедийных кругах Алматы «видеопоэзия» Б.Канапьянова стала единственной в Казахстане формой унификации такого союза двух видов искусств (можно пожалеть только о том, что этому новому виду искусства нет выхода на широкую аудиторию респондентов). Славу режиссера стяжал Олжас Сулейменов – признанный глава «новой поэзии» 1960-х. Поэт современности Бахыт Каирбеков является режиссером многих документальных кинолент. В автоаннотациях к своим поэтическим сборникам Хаким Булибеков – профессиональный сценарист и режиссер – называет поэзию «самым важным делом своей жизни». Наконец, одной из репрезентативных является судьба Дюсенбека Накипова – либреттиста, сценариста – и Поэта. (Аналогичные примеры можно привести, характеризуя прозу 1990-х годов. И здесь, на наш взгляд, имеется своя знаковая фигура – Канат Кабдрахманов).

Переход поэзии на лиро-эпический уровень зрелости также предуготовлен новым формирующимся текстологическим сознанием. Интересные образцы экспериментов над Словом можно найти в конкурсных сборниках стихотворений «СОРОС – Казахстан - дебют» (Алматы, 1996, 1999), «Явь и сны. Новая поэзия Казахстана» (Алматы, 2001), в номерах литературно-художественного журнала «Аполлинарий», на электронном сайте «Магия твердых форм и свободы» и в сборниках стихотворений отдельных авторов. Активно апробируют новые средства выразительности поэты

М.Исенов, Тути, Кс.Рогожникова, Д.Абдрахманов, Ю.Леонов, К.Фарай, Р.Леонова, А.Корчевский, М.Варов, К.Омар, О.Передеро, С.Росс, И.Полуяхтов, Н.Садыков, М.Адибаев и многие другие. Надо признать – та поэтесса «зауми», которой щедро рассыпались в своих поэтических изысках так называемые «молодые» поэты, дала неожиданный результат. Она «срестила» зазор между богато наработанной теорией постмодернизма и требованиями новейшего (после-постмодернистского) времени.

В основу рождающейся поэтики положено обновленное чувство Текста как Мира. В поэзии сегодняшнего дня гетерогенность постмодернистской картины мира на глазах теряет свою востребованность. Поэзия вступает в период поиска новой целостности, когда «высший пилотаж» автора уже не измеряется его способностью «вписаться» в каноны сонета или демонстрацией полной версификационной раскованности в верлибрической поэтике. *Установка на создание текста как жестко организованного художественного целого определяет поиск Другой поэтики.* Так введение новых графических, орфографических, просодических, синтаксических норм постепенно перестает шокировать читательское сознание и начинает восприниматься как некая новая художественная реальность, которая только начинает развиваться и осваиваться. В стихах поэтов «нового Поиска» (позволим себе такое обозначение) на первое место выдвигаются и произносительно-интонационное начало, и визуально-графическое оформление текста. К сожалению, рамки нашего исследования не разрешают дать интерпретацию многих интересных явлений поэзии современного Казахстана. Используем в качестве иллюстративного материала текст стихотворения Ольги Передеро.

Художественная идея стихотворения О.Передеро «НЕ» постигается не столько в логике, считываемой с «горизонтального» текста, сколько в динамике ранее периферийной, а теперь актуализированной орфографической, графической и фонетической поэтики. Отказ от нормативного употребления прописных букв дает возможность «отпустить» звукоосмысл «НЕ» на поиски главного смысла «ДА»:

НЕ

НЕ трогать руками камень Минь,
никакими такими точками
и толчками НЕ заменим,
с ним – и все,
все, но НЕ конец,
нецки, восход, Япония
и я,
и грецкий орех –
НЕ расколот Не пополам,
зато НЕ один
НЕ наказан за то,
что

Пном-Пень
сном с ним, с нами,
безудержными друзьями Ми,
а там, глядишь, и Ля,
Это **НЕ** психоделия
и **НЕ** для
расшифровки мудрым, -
трын-трава **НЕ** расти:
вот где **ДА**
первое
и отсю**ДА**,
и до сю**ДА**.

Волны мелодической экспрессии рождают встречный контрастный мотив – философский мотив «Минь», встающий звуковым препятствием между ущербной однозначностью «НЕ» и «ДА». Приведем отрывки из этого стихотворения, выделив курсивом то нарастающую, то спадающую музыкальную тему «Минь»:

НЕ
НЕ трогать руками камень *Минь*,
никакими такими точками
и толчками *НЕ* заменим,
с ним – и все,

...

Пном-Пень
сном с ним, с нами,
безудержными друзьями *Ми...*

Тексты, созданные в соответствии с новыми принципами организации поэтической речи, обнажают степень несоответствия научно-теоретической базы современного литературоведения практике самой поэзии. Сегодня появляется так называемая *рефлексирующая поэзия*, которая в процессе познания Текста-Мира по-новому переосмысливает все его элементы. Так намечается абрис новой поэзии, цель которой – постижение «я» через погружение в стихию языка. Об этом хорошо сказала российский поэт Мария Майофис:

Та поэзия,
с которой мы имеем дело сегодня, -
уже не та поэзия. Она живет и дышит
только вдумчивым любованием и преобразованием
языка, а не литературной борьбой, сознанием своей
высокой общественной миссии или культом
героического автора.

Перечень поэтических инноваций, отмеченных нами выше, далеко не полный. Думается, что время позволит внести значительное количество за-

мечаний и поправок на излагаемую проблему. На данный момент нас интересует такой аспект обновления, как смена литературно-родовых прерогатив, а именно: переход от лирической родовой доминанты к лиро-эпосу.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Зайцев Н. Стихотворения // Простор, 1992, №2; Зарипова И. От слез до звезд. Лирика. – Алматы: «Глобус», 2003; Зарипова И. Шаманский бубен. // Зарипова И. Философия любви. – Акмола, 1996; Игнатенко И. Стихотворения. // Простор, 1999, №1; Колчигин С. В духе Корана // Простор, 1993, №5; Колчигин С. Я вновь иду к потерянному раю. // Простор, 1996, №5.

2. Зарипова И. Сохранить лучшие черты нации. // Отечество, 1999, 18 февраля. – С.18.

“СТОЛЕТНЯЯ ЧАРОВНИЦА”

(ЖАНР ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ ВОПРОСА)

Стремление наиболее полно и глубоко исследовать взаимообусловленность человека и истории, жизни личности и сложного современного мира, потребность охватить в едином художественном целом живые и противоречивые сцепления мыслей/чувств индивида в связях с общественными процессами, запечатлеть характерные эпизоды, сцены, раскрывающие закономерности общественного развития, — все это ведет к поиску таких художественных форм, которые включают непосредственные лирические переживания, философские размышления, пластически—живописные зарисовки и напряженное динамическое повествование, столкновение идей и характеров, воссоздающее широкую картину эпохи. Отсюда интерес к «большим поэтическим формам», позволяющим соединить эпически-повествовательное и лирико-философское начала. Жанром, ответившим потребностям нового времени, синтезирующим непосредственные лирические переживания, философские размышления, динамическое повествование, драматическое столкновение мировоззрений, становится поэма.

В историко-литературном и теоретическом аспектах процесс реанимации поэмы на современном этапе представляется абсолютно неизученным. Литература только начинает вырабатывать образцы художественных произведений, претендующих на жанровость поэмы. Но таких произведений появляется все больше: векзамеры и поэмы Б.Канапьянова («Послесловие. Поэма-хроника», «Человек, которого я не видел. Поэма-портрет», цикл поэм «Звездный час»), «Виртуальная поэма на фоне сверхреальности» Д.Накипова «Близнецы» и его же книга поэм «Песня моллюска», «Маленькие поэмы» Н.Черновой, поэмы Д.Грунина «По стропам строк» и «Фантасмагория бытия», «поэма-фрагмент» М.Исенова «Житие можжевельника в дождь», «Аттила» О.Жанайдарова, «Смерть-шоколадка. Лиро-эпический верлибр. Шоко-поэма» Е.Зейферт, «Формула забвения» Л.Медведевой, поэмы Х.Булибекова, Г.Гоц, В.Берязева и других поэтов. Каждое из названных произведений является веским аргументом в пользу *нашей гипотезы: поэма становится **мета-жанром** современной поэзии и реализует устойчивую интенцию на романизацию литературы.*

Историко-генетический анализ подтверждает мысль о том, что поэма никогда не сходила с арены литературной популярности, но меняла свои отличия. Не повторяя общеизвестных фактов из истории развития поэмы, предлагаем ввести их в отношения новой системности. Наблюдения над характером чередования героических и лиро-эпических поэм подводят к выводу о существовании некоторой закономерности, определяющей динамику жанра. На протяжении всей истории письменности поэма является одним из веду-

щих жанров литературы, претерпевающих изменения, но сохраняющих два структурно-содержательных центра: интерес к судьбе народа, нации, с одной стороны, и творческой личности, с другой. Поэт и мир – таковы равновеликие константы лиро-эпоса. Соответственно духу времени в фокусе эстетического переживания оказывается то одна, то другая доминанта, что проявляется в смене господствующего типа поэмы. (Такой подход к вопросу классификации поэмы мотивирует наше несогласие с точкой зрения В.Зайцева, согласно которой три типа поэмы имеют место в истории литературного развития – эпическая, лиро-эпическая и лирическая). Мы исходим из признания двух типов поэмы – эпической и лиро-эпической (или лирической).

Интерес к лиро-эпической (в дальнейшем - лирической) поэме проявляется тогда, когда личность начинает сознательно проявлять активность души и гражданские качества, когда феномен человека начинает осознаваться как общественно значимый. Так зарождение поэмы с приоритетно личностным началом относится к эпохе Возрождения, когда в связи с кризисом церковной идеологии и формированием новых экономических отношений наметился интерес к человеку. Героем поэмы выступает обыкновенный человек с кругом своих чисто человеческих интересов. В последующих эпохах актуализация лиро-эпических поэмы также связывалась с идеей раскрепощения творческого начала в человеке. Дух антропоцентризма мотивирует художественно-эстетические реформы начала XIX, рубежа XIX-XX и XX-XXI веков.

Развитие поэмы можно уподобить циклически-повторяющемуся встречно-возвратному движению от поэмы эпической к лирической. Логика необходимых преобразований героико-классических поэмы XVIII века, второй половины XIX и отдельных фрагментов XX века продиктована одними и теми же причинами. Подчиненность авторской позиции идеологии государственного значения, схемность сюжетов и образов, нормативность эстетики, работающие на идейно-художественное единообразие поэмы, изнашиваются вместе с идеей сопутствующей государственности. Но переход к лирической поэме наблюдается раньше, чем происходят реальные изменения в обществе. Дух надвигающихся перемен прочитывается в принципиально обновляющемся типе лирических поэмы, исподволь вытесняющих приоритет эпических. Выраженная литературно-родовая синкретичность, повышенный лиризм повествования, проявляющиеся в сосредоточенности на изображении жизни человеческой души, во фрагментарном построении поэмы, в особой эмоциональной выразительности, в сохраняющейся каноничности формы, - все свидетельствует о выходе человека из старой системы ценностей. Пользуясь термином В.Жирмунского «центростремительность», очень удачно определившим специфику сюжетостроения лирической поэмы, можно наглядно представить пульсационный центростремительно-центробежный генезис поэмы. Законы центростремительности собирают повествование «...вокруг личности героя, его внутренних переживаний, ... окрашивают собой фабулу, ... становятся лирическим выражением внутренней жизни поэта»(1), но в си-

туации самодостаточности этот образ мира утрачивает возможность гармонизации отношений «человек - общество» и выходит на поиск выравнивающей эпической эстетики, в которой художественные закономерности подчинены центробежным силам: от изображения личности автор «уходит» к народу, к сюжетам историко-героической значимости, к масштабности и определенности изображения событий как основным качествам текста. По прошествии лет обесцениваются и этот тип поэмы, и все возвращается на круги своя. Это интерпретационное представление о причинах возвратно-поступательного развития эпической и лирической поэм не включает вопроса о конкретных факторах развития названного жанра.

Наглядно-схематическое представление о взаимозависимости эпической и лирической поэм позволяет обнаружить интересную закономерность развития изучаемого жанра. Если выстроить историко-хронологическую «кардиограмму» жанра поэмы, то можно заметить, что частотность обращений к названному жанру и жанрово-видовые смещения возрастают с приближением к новейшему времени: богатырский эпос дописьменного периода – эпос Древней Греции – поэма эпохи Возрождения – поэма эпохи классицизма – романтическая поэма начала XIX века – эпическая поэма второй половины XIX века - лирическая поэма рубежа XIX-XX веков – эпическая поэма XX века (фрагментарно) – лирическая поэма рубежа XX-XXI веков. Признавая условность такого схемного представления картины движения жанра, мы настаиваем на том, что лиро-эпос – сложный эстетический «продукт» нарастающей цивилизации: с одной стороны, лирическая поэма – гимн человеку, провозглашающий его духовную самодостаточность; с другой стороны, идея утверждения человека в художественной литературе во все времена рождалась в силу действия внешнего грубого давления на свободу личности. Соответственно, второй план всякой лирической поэмы – тревога о человеке и человечестве, способ привлечь внимание на неблагополучие в отношениях общества с Личностью.

Вышеизложенное представление о генезисе интересующей нас лирической поэмы объясняет причину актуализации жанра поэмы в отечественной литературе (а также в литературе бывших союзных республик) на рубеже тысячелетий. К нелитературным факторам развития лирической поэмы относятся, конечно, события идеологического, социально-политического, экономического характера, обрекшие дружественные государства на десятилетия кризиса. Параллельно с распадом советской государственности назрели необратимые процессы в мировом сообществе. Дискредитация институтов веры, знания, появление массовой культуры, направленной на обезличивание человека, стихийные бедствия, чинимые природой, и кровавый террор, насаждаемый самим человеком, непредсказуемость трагедий и бессилие человечества перед фактом их свершения, а также ситуация подведения итогов, вызванная сменой тысячелетий, – все эти и многие другие явления детерминировали необходимость обновления мироощущения человека. *Новым истори-*

ческим мышлением хотелось бы назвать нарождающийся тип сознания современника, который уже не отделяет свое частное, достаточно благополучное бытие от событийности глобального значения, поскольку в сегодняшнем дне не действует ни один способ укрыться от драматизма Истории. В известном смысле можно говорить о появлении нового типа личности, наиболее яркими представителями которых являются сами поэты, почувствовавшие требования времени и откликнувшиеся на него.

Собственно литературным фактором развития лирической поэмы можно назвать тенденцию к поэмообразованию, которая угадывается в стремлении авторов на протяжении предшествующих десятилетий к подаче Слова в контексте – в контексте поэтического цикла, раздела, книги стихов. Возрос интерес к жанру баллады, ориентированному на лиро-эпическое постижение действительности. Появилось много жанровых экспериментов, или синтезирующих содержательность разных жанров, видов искусств, или разрабатывающих новый образ мира как альтернативу поэмному мирообразу. К подобного вида текстам относятся векзамеры и поэмы Б.Кананьянова, поэмы Н.Черновой, Е.Зейферт, Д.Накипова, Д.Грунина, Х.Булибекова, «Тетрадь на двоих» Л.Леонова и Ю.Полухтова, «Волшебная книга» В.Соловьева.

В современном литературоведении не существует общепринятой жанровой концепции, которая бы позволила прийти к единому взгляду на природу поэмы, что проявляется в разное определение поэмы вообще и поэмы лирической, в частности. Не случайно последняя масштабная в литературоведении дискуссия по названному вопросу началась вопросом: «Что есть поэма?» (2). Л.Тимофеев считает, что «...поэма представляет собой по существу стихотворную повесть, реже – стихотворный рассказ, и в ней в основе лежит сюжет, данный в то же время в единстве с лирическим раскрытием материала поэмы...»(3). В своем исследовании о русской поэме конца XIX – начала XX века Л.Долгополов показывает, как возникает «синтетический жанр», «новый тип стихотворной эпопеи»(4). Г.Поспелов во «Введении в литературоведении» не считает необходимым выделять жанрово-классификационную единицу поэмы и дает, на наш взгляд, несколько пространное объяснение: «...литературные роды не отделены друг от друга непроходимой гранью. ...Литература знает немало произведений, в которых эпическое и лирическое начала соединяются на равных правах. Их называют лиро-эпическими. Однако далеко не все лиро-эпические произведения являют собой чередование эпизодов эпического и лирического характера. К лиро-эпике относится ряд стихотворных произведений, образность которых имеет символический характер и является одновременно как эпическим, так и лирическим»(5).

Н.А.Гуляев оставляет вопрос о жанровом содержании поэмы принципиально открытым: «До сих пор нет единого мнения относительно её /поэмы/ родовой специфики. Правда, большинство исследователей считают её разновидностью эпики. Но раздаются также голоса о том, что поэма в связи с разнохарактерностью способа изображения жизни принадлежит к нескольким

родам – эпическому, драматическому, лирическому. Эта точка зрения мотивируется тем, что наряду с поэмами эпическими, где наличествует повествование, существуют поэмы лирические, лишенные сюжета, а также драматические, в которых события развиваются в форме диалога...»(6). Та же размытость научного представления о жанре поэмы прочитывается в академическом «Введении в литературоведении» Г.Л.Абрамовича, в котором поэма представлена как лироэпическое произведение, «написанное, как правило, стихами и воспевающее какие-либо величественные события, возвышенные характеры, прекрасные человеческие деяния...»(7). Аналогичные трактовки жанра дает «Краткая литературная энциклопедия»(8), «Литературный энциклопедический словарь»(9).

Очевидно, поиск свойств, которые лежат в основе жанра, должен идти не по формальным, но содержательным признакам. Существующие в литературоведении представления о поэме не соответствуют уровню развития теории жанра конца XX столетия. Суждения о жанровом содержании поэмы даны, как правило, применительно к конкретному типу поэм. Такие исследователи, как, например, В.Жирмунский(1), Л.Долгополов(4), Ю. Марцинкявичюс(10), Числов М.(11), Г. Червяченко(12), В.Базанов (13), Н.Арочко (14), А.Карпов(15), С.Коваленко (16), В.Кульчицкий (17) и многие другие не ставят целью создание универсальной модели жанра поэмы, работающей на разном историко-литературном материале. Обнаруженные ими жанровые признаки поэмы действуют или применительно к культуре конкретного времени (см. №№1,4,10,12,17) или размываются до общих понятий, не способных вместить объективную жанровую информацию (11-16). Мы предлагаем осмыслить научный опыт предшественников с позиции определенной жанровой концепции, что позволит создать более объективную модель жанра поэмы и апробировать её на материале поэмы современности.

Отрабатывая свою концепцию жанра поэмы, мы обратились к работам исследователей, которых в свое время интересовал вопрос о свойствах этого жанра. Примечательно, что первый литературовед В.Белинский, формулируя начальные положения теории жанра, дал почти избыточную информацию о жанре лирической поэмы:

“...Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые в эпоху своего появления назывались *романтическими поэмами*, - хотя они по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться *лирическими поэмами*, но тем не менее они принадлежат к эпическому роду: ибо основание каждой из них есть событие, да и самая форма их чисто эпическая. Впрочем, это уже эпопея нашего времени, эпопея смешанная, проникнутая насквозь и лиризмом, и драматизмом, и нередко занимающая у них и формы. В ней событие не заслоняет собою человека...”(18, 41). И далее: “...В новейшей поэзии есть особый род эпоса, который не допускает прозы жизни, который схватывает только поэтиче-

ские, идеальные моменты жизни... Этот род эпоса один удержал за собой имя “поэмы”...(18, 325-326)”.

Принося извинения за столь объемное цитирование, мотивирую интерес к точке зрения классика. В целом В.Белинским определены основные жанровые признаки поэмы как жанра: обязательное присутствие личности, задающей тональность и эмоциональное напряжение поэтической мысли, центрирующей поэмный миробраз; выраженность тенденции к взаимообогащающему синтезу родовых начал в пределах поэмы; сюжетная организация структуры произведения; а также им замечено свойство поэмного хронотопа. На наш взгляд, самым слабым местом в современной теории жанра поэмы является отсутствие представлений о специфике пространственно-временной организации поэмы, тогда как именно хронотоп художественного произведения содержит информацию о жанровой картине мира. Первым литературоведом и критиком XIX века было замечено *свойство поэмного хронотопа к сопротивлению обыденности*, к очищению содержательной и эстетической зашлакованности художественного образа мира (“... род эпоса, ...который схватывает только идеальные моменты жизни...”). Условно такой хронотоп можно назвать *хронотопом очищения и сопротивления*. Конечно, термина “хронотоп” (или близкого по смыслу определения) в трудах Белинского мы не найдем, но наблюдение от этого не теряет актуальности.

Анализ трудов современных литературоведов показал, что специально-го интереса к характеру поэмного хронотопа наука XX века не проявила. Изучая жанровые закономерности поэмы на новейшем историческом материале, редкие исследователи пытались дать свое видение поэмной организации пространства и времени. Так Л.Тимофеев, выясняя жанровое своеобразие поэм В.Маяковского, акцентировал внимание на том, что “...Многие поэмы Маяковского... представляют собой своеобразную лирическую эпопею, в которой происходит раскрытие многомерного лирического характера, воплощающего *грандиозные общественные противоречия*.../курсив наш – Т.Ж./”(19). Как видим, откровение о свойствах хронотопа прозвучало почти безотчетно. В.Зайцев, анализируя систему образов-двойников лирического героя в “Поэме без героя” А.Ахматовой, замечает: “Они /условные персонажи – Ветер, Тишина/ возникают, когда нужно дать наиболее полную характеристику сложного и противоречивого времени и свидетельствуют, насколько зрелым и глубоким стало у поэта чувство эпохи и истории...”(20). Но и это наблюдение не получило статуса жанрового признака поэмы вообще, а прозвучало как информация о субъективно-авторском художественном мировоззрении. И этот факт удивляет, поскольку на этой же странице размышлений об известной поэме Ахматовой В.Зайцев апеллирует к цитате К.Чуковского: “...в “Поэме без героя” есть самый настоящий герой, и герой этот – Время”(20,56). О том же жанровом признаке поэмы рассуждает В.Серова, изучая структурную модель поэмы А.Ахматовой “Поэма без героя”: “Для автора “Поэмы без героя” характерно стремление вступить в спор с самим собой

вместо того, чтобы устранить противоречия в тексте...”(21,15). Из всего корпуса трудов, посвященных изучению жанровой природы лирической поэмы в работе В.Серова идея противоречия более конкретно наделена функциями жанровой категории.

Лирическая поэма – жанр обновляющегося времени. Заметим, обновляющегося, но не кризисного. В литературу переходного времени лирическая поэма приходит, как правило, или после лирического цикла, или параллельно с ним. Если лирический цикл является метажанром эпохи кризиса и переворотов, то лирическая поэма как сверхжанр эпохи обновления свидетельствует о начавшемся процессе выстраивания новой системы ценностей. Лирическая поэма – это самый “неканонический” жанр в том смысле, что идея сопротивления канону не просто способствует творческому репродуцированию этого жанра в новой эпохе, но именно это качество поэмого мирообраза обладает доминантной жанроразличительной функцией. (Эпическая поэма отвечает иным художественно-идеологическим запросам, в силу чего закономерности её развития мы не идентифицируем, но, наоборот, разводим с логикой эволюции лирической поэмы).

Каждый последующий этап реанимации лирической поэмы рождает тексты, на первый взгляд, разрушающие уже сложившийся в предшествующей литературе жанровый канон. Это интересное свойство поэмы уходит от соответствия себе самой заметила Анна Ахматова, уделившая много времени теоретическому осмыслению поэмы:

“...Когда С-ов пришел ко мне в Ташкенте... просить, чтобы я отказалась от “Поэмы без героя”, потому, что это не поэма – таких поэм, дескать, никто не писал, я ответила, что *именно* поэтому это поэма, и привела как пример три имени (Пушкина, Некрасова, Маяковского, поэтов, произведения которых не вмещались в установленный для них жанр (“Кавказский пленник”, “Кому на Руси жить хорошо” и “Облако в штанах”)...”(22).

Почему же отказ от преемственности жанровых традиций становится узнаваемым жанровым признаком лирической поэмы? В свое время Ю.М.Лотман так объяснил феномен романтической поэмы начала XIX века:

“...Декабристы строили из бессознательной стихии бытового поведения русского дворянина XVIII и XIX веков сознательную систему идеологически значимого поведения, законченного как текст и проникнутого высшим смыслом, тем самым внося в поведение человека единство, но не путем реабилитации жизненной прозы, а тем, что *пропуская жизнь через фильтры героических текстов, просто отменили то, что не подлежало занесению на скрижали истории...* /курсив наш – Т.Ж./”(23).

Со времен первой русской романтической поэмы по настоящий день поэма сохраняет именно это качество жанра – способность переоценивать и собирать в новые структурные отношения этико-эстетические ценности прошед-

шей эпохи. Мы определяем это свойство поэмы как *хронотоп сопротивления или драматический хронотоп*, в основу которого положен принцип сознательного противопоставления двух миров – реально-существующего и творчески-пересозданного. При этом “сюжет” противостояния проявляется по-разному: через идеи несовместимости ценностей ушедшего и нарождающегося времени, невозможность вместить событийность человеческой жизни в литературу и, наоборот, - литературного жизнетворчества – в быт, а также через абсолютную неспособность Истории приблизить человечество к духовному идеалу.

Хронотоп сознательного противоречия мотивирует постоянный жанровый эксперимент над поэмой, проявляющийся в жанровой контаминации, также направленной на преодоление устоявшихся представлений о поэме как жанре. Как правило, в номинативно вынесенном определении жанра поэмы рубежа XX-XXI веков сталкиваются понятия разных уровней. Так, например, к жанровому определению «поэма» в подзаголовке может добавиться авторский метакомментарий: «Виртуальная поэма на фоне сверхреальности» (Д.Накипов, «Близнецы»), или обозначение сюжетообразующего принципа: «поэма-цепочка» («Праздник хризантем» Д.Накипова), «поэма-хроника» («Послесловие» Б.Канапьянова), «поэма-рефрен» («Неизбывность» Д.Накипова), или выделен формально-поэтический тип построения повествования с указанием на эмоциональную доминанту (“Смерть-шоколадка. Лиро-эпический верлибр. Шокопоэма” Е.Зейферт). Чистая жанровая контаминация в заглавии современных поэмов встречается редко. Так, например, “Маленькие поэмы” Н.Черновой апеллируют одновременно к “маленьким трагедиям” А.Пушкина и поэме как самостоятельному жанру; “поэма-фрагмент” М.Исенова “Житие можжевельника в дождь” синтезирует два типа жанровых моделей – поэму и фрагмент. Практика художественного творчества конца XX столетия выдала некоторые оригинальные образцы текстов, заглавия которых не содержат указания на поэму, но подменяют её другой жанровой номинацией. К такого рода произведениям относим “Тетрадь на двоих” Ю.Леонова и И.Полуяхтова, “собравшую” поэмы из встречного движения двух циклических контекстов. Картину мира поэмы также материализует контекст “12 фрагментов” Г.Имамбаева. В поэме “Звездный час” Б.Канапьянов устранился от необходимости вынести жанровое определение в заглавие, в то время, как в автокомментарии к произведению заявлена мысль о поэмой организации этого контекста. В единичных случаях поэты довольствуются общим жанровым подзаголовком “поэма” (например: “По строкам строк. Поэма” Ю.Грунина или “Формула забвения. Поэма” Л.Медведевой).

Центральной фигурой всякой лирической поэмы является высокодуховная интеллектуальная личность Поэта, который принимает активнейшее участие в процессе пересоздания духовного облика нарождающейся эпохи. Сюжетного героя лирической поэмы рубежа XX – XXI веков можно назвать героем и в идейном смысле слова, поскольку этот человек генерирует идею

обновленного лиризма как основу нового мироощущения современника. О готовности субъекта переживания к реальному диалогу с миром и человеком как единственно возможному способу устранить противоречия эпохи свидетельствуют такие качества его сознания, как личностное восприятие удаленных по месту и времени действия событий; эмоционально-проявленное отношение к документально-достоверным фактам истории; наделенность центрального образа характерологическими чертами и биографией автора; ассоциация памяти, собирающая в единое художественное пространство наиболее значимые впечатления жизни лирического героя. Значительная доля автобиографизма, невыдуманная убедительность образов (как вещных, так и эмоциональных), сила переживаний побуждают лирического героя поэмы искать единомышленников в читательской аудитории. Иначе не понять природу постоянной обращенности субъекта мысли и к себе (момент самопознания), и вовне, к тем, кто способен услышать (познания мира как Другого Я):

...В самом деле, как же нам быть,
если земля прогибается под тяжестью небоскребов,
если океаны заливают нефтью,
если кризисы кочуют из страны в страну...

(О.Жанайдаров, «Аттила»),

Ныне в парке, что стал и твоим,

и моим –

Многолюдно. Цветы и гитары...

(Г.Гоц, «Из племени комсоргов»),

Господи Боже, Твой статус кристален.

Встречу ль тебя я на торной тропе?

Долгое время нам богом был Сталин,

Ныне поэты взывают к Тебе...

(Ю.Грунин, «Фантасмагория бытия»).

Примечательно, что мемуарно-биографическое начало, являясь необходимым свойством лирической поэмы, не ограничивает её художественной идеи, но, наоборот, делает текст общезначимым. По всей видимости, факт подверженности людей XX века одним и тем же испытаниям мотивирует роль биографии как «общего знаменателя». В контексте лирической поэмы новейшего времени интимно-личное восприятие истории стало выполнять функцию эстетического «пропуска» в мир творчества. Наверное, переживанием истории как события частной человеческой жизни обусловлено появление «блуждающих» мотивов. Сопоставим несколько отрывков из поэм:

...И если у тебя сегодня,
кипчак, найман или аргын,
ноют руки или ноги перед грозой,
болят суставы, отравленные 250 атомными бомбами,
взорванными в красных песках
и на Семипалатинском полигоне,

это значит, что произошла реинкарнация,
и твои руки и ноги болят именно в тех местах,
куда тысячи лет тому назад
был нанесен удар римским мечом...

(О.Жанайдаров, «Аттила»),

Ночь перед взрывом подземным, знаю, что скорби полна.
В ночь перед взрывом я вижу – смуглая плачет луна...
...Да, близок был сердцу Чернобыль, в нем мертвые видел дома,
Чабанскою псиной взвыть бы на звезды с родного холма.
И – не сойти с ума.

(Б.Кананьянов, «Плач смуглой луны»),

Звезда Полюнь вошла над степью старой
Зловещим грибом атомной войны-
И наши предки в глиняных мазарах
Перевернулись от взрывной волны...

(Н.Чернова, «Чертова перечница»).

В отличие от литературных мессий «серебряного века», разобщенных сознанием собственной уникальности, поэты рубежа XX-XXI веков имеют очень важное преимущество – у всех за плечами единый опыт переживания Истории, который, в свою очередь, сближает их в понимании драмы современности.

Со стремлением познать «Я» как «Другого» связана такая особенность лирической поэмы нашего времени, как повышенная интертекстуальность. В текстах поэм собраны разные типы цитации, без сомнения, обогащающие её художественное понимание, и этот же материал актуализирует основные черты мировоззренческой позиции лирического героя: толпе и анархии находится разумный противовес – мнение духовно-интеллектуальной элиты человечества, а не одного человека, пусть и наделенного всеми качествами лидера. И в то же время поэма начала XXI века сосредоточена на признании приоритета личностного начала. Мировоззрением и духовностью героя лирической поэмы обусловлен выбор материала поэтических раздумий, лирический сюжет с частой сменой предельно субъективных ассоциаций, принципиальная незавершенность текста, характер и форма использования культурно-исторического материала, тип композиции, доминирующая образность, интонационно-речевая организация поэмы. «Я» лирического героя не «прячется», но, наоборот, декларируется. Так маркированно начинаются поэмы:

Из слов, как из гранитных монолитов,
Я складываю песню-пирамиду...

(Л.Медведева, «Формула забвения»),

Я сегодня с утра непроизвольно сотворил пять
искажений... (Д.Накипов, «Песня моллюска»),
Не кричите, подземные птицы,
Не будите беду.

Я три раза пытался родиться...

(В.Берязев, «Тобук»),

Я помню разгулявшийся Иртыш!...

(Н.Чернова, «Иртыш»),

Я видел, как по жидкому мосточку,
над грязной речкой, арыком, каналцем
уходят толпы...

(Ю.Леонов, И.Полуяхтов, «Тетрадь на двоих»).

Лирический сюжет поэмы рубежа XX-XXI веков определяется калейдоскопическим движением ассоциаций при почти обязательной исходности исторического факта или образа. Так, например, Х.Булибеков объединил три поэмы с историческим сюжетом под общим заглавием «Тюркские мотивы»; Аттила в одноименной поэме О.Жанайдарова является образом-символом Личности, возвысившейся над пространством и временем; эпоха Тутанхамона в поэме Л.Медведевой «Формула забвения» воспета как время рождения вечных ценностей. При всем богатстве сюжетных линий, разработанных поэмами новейшего времени, приоритет остается за ассоциативностью как ведущим типом организации художественного повествования.

Актуальность вопроса о сюжетной организации поэмы можно обнаружить в несоответствии текстуально-реализованной логики повествования номинативно выдвинутой. Так, например, подзаголовки к поэмам Б.Канаянова и Д.Накипова («поэма-портрет», «поэма-хроника», «поэма-дневник») не удовлетворят читательского ожидания, поскольку заявленная логика перемещения в пространстве и во времени не «ведет» за собой эмоции лирического героя, не обнаруживает специфики поэмого хронотопа.

Обязательные признаки структуры лирической поэмы нашего времени – фрагментарное, обрывочное изложение мыслей, принципиальная незавершенность текста, отказ от всякого сюжетно-композиционного канона, повышенная ассоциативность. В этом отношении особое положение в ряду новейших поэм занимает на данный момент незавершенная поэма-фрагмент М.Исенова «Житие можжевельника в дождь». Представляем отрывок из этого произведения:

...науку расставанья изучай...

...по щучьему велению...а кричать?..

...бессмысленно...бессонные...стучат...

...почти бессмертные...они пеньку сучат...

...по-сучьему...невредно...помечтай...

...и в этих струях...лезвие меча...

...вчера...под вечер...чай...точь-в-точь-моча...

...лишь размноженье в темпе ча-ча-ча...

...позволит...даже птички...щебеча...

...всегда...«с плеча»...«свечах»...«в корчах»...молчать...

...молчать... и горько жить...как каланча...

...как может одуванчик...лепеча...
...в морщинках...пережитого печать...
...чело...чела...у бюста Ильича...

Вербальный текст лишь отчасти фиксирует логику мысли героя (примечательно, что монорифма в данном тексте призвана подчеркнуть убогость языка как средства выражения). В многоточиях скрывается весь богатый духовно-интеллектуальный потенциал героя, обнаружить который помогают образы-сигналы, «выброшенные» на поверхность языковой материи. Значимость образов абсолютно не предполагает однозначности их толкования и стилевой однородности. Сознание героя-современника повязано словами-штампами, через которые трудно пробивается собственная мысль-эмоция. Речь субъекта размышлений «зашлакована» навязчивой литературно-реминисцентной («науку расставанья изучив», «по щучьему веленью»), клишированной («...бессонные...часы...», «пережитого печать» (сравним - «печать пережитого»), «...невредно... помечтай...» (сравним - «мечтать не вредно»), сленговой («по-сучьему», «точь-в-точь-моча») лексикой. Идиоматические выражения угадываются с полуобраза («с плеча» - «рубить с плеча», «свечах» - «любить при свечах»), впрочем, так же, как и некоторые известные литературные и исторические сюжеты: «...в этих струях... вчера...под вечер...», «...молчать...и горько жить...у бюста Ильича...». Звуковые ассоциации задают свою логику рождения образов: «пеньку сучат...по-сучьему...». Но ведущей является непредсказуемая ассоциация, дающая зигзаг от наблюдения «размноженье в темпе ча-ча-ча» к недоговоренности «даже птички», не проясняющая сравнений «как каланча», «как может одуванчик», неожиданно уводящей образ к примитивному склонению («...чело...чела...») или, наоборот, синтезирующей семантику идиомы с движением цвето- и звукообразов:

...и в этих струях...лезвие меча...
...вчера...под вечер...чай...точь-в-точь-моча...

Романтический ореол словообразов-штампов «струи», «лезвие меча», «вечер», «чай» задает инерцию движению банального сюжета, но ассоциативная повязанность звуков и цвета льющейся жидкости переводят трафаретную ситуацию в пространство чистой субъективности.

Фрагментарность и обрывочность как константные свойства поэмы достаточно подробно были освещены в работе В.Жирмунского «Байрон и Пушкин», но мотивировка и содержание этих признаков с годами приобрели несколько иное содержание. Отмечая фрагментарное или отрывочное построение поэм Байрона и Пушкина, В.Жирмунский указывает на характер сцепления драматических отрывков, но именно *драматического* изложения мы не находим в поэмах современности. Сцены «наивысшего драматического напряжения», «вершины действия» (1,54) уже не являются симптоматичными для поэмы нашего времени по той причине, что драматический сюжет в собственном смысле слова перестал быть основой повествования. В центре внимания возрождающейся лирической поэмы находится человек, восстано-

ливающий сложную взаимообусловленную целостность отношений с окружающим миром. Уже не частный конфликт определяет лирический сюжет поэмы, но проблемы значительно высшего бытийного порядка, где на одном полюсе находится Личность, одновременно фиксирующая *свою* абсолютную свободу и невозможность жить по *своим* творческим принципам, поскольку на другом полюсе противоречий – *эпоха невероятных скоростей и сюжетов*. Ситуации, ежесекундно порождаемые веком политической активности, нравственно-религиозной анархии, экономических стяжаний, компьютерных технологий, литература не способна вместить в рамки одной или нескольких драматических ситуаций. История подкидывает такие сюжеты, выдумать которые не в состоянии даже самое изощренное творческое воображение. Поэма Д.Накипова появилась как эмоциональный отклик на одно из самых жутких преступлений начала века:

11 сентября. Когда Это показали по всем экстренным теленовостям, во мне что-то ёкнуло... Я лихорадочно пролистал свою недавнюю книгу «Песня моллюска» и вот что нашел на странице 17

В программе ТВ объявлено об очередных смертях и видно здание объято пламенем...

...Я не хотел таких совпадений...

Примечательно, что эволюцию сюжета лирической поэмы в свое время каким-то фаталистическим образом предугадал А.Пушкин. В письме к А.Бестужеву-Марлинскому он противопоставил знакомые современникам отрывочность и недосказанность приёму «болтовни»: «...Да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами – это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни* /курсив наш – Т.Ж./; высказывай все начисто... (май-июнь 1825)»(1,71).

Сюжетостроение современной лирической поэмы держится на магии речепотока, абсолютно свободного изложения эмоции и мысли в совокупности. Освобожденный от условностей светского и литературного этикета, спонтанный монолог-исповедь, обращенный к конкретному и очень близкому человеку, непосредственно организуют лирическое поле напряжения. Факты действительности, исторические коллизии, осмысливаемые лирическим героем, функционируют в современной поэме как материал, собранный сиюминутной волей художника:

Нас было 250 000 000
но выжил лишь я
как это ни странно
- смерть нерожденных
страна получилась бы
из братьев моих и сестер

канувших даром
я чувствую
протиснувшись в щель половую
что существую
в мире этом
поэтом
то ли Люшнин то ли Леонов

(Ю.Леонов, И.Полуяхтов, «Тетрадь на двоих»).

Своеобразие сюжета лирической поэмы можно определить как нанизывание бесконечного множества коллизий различной содержательности и масштабности на ось эмоционально-мировоззренческой оценочности героя. Собирая и пропуская через себя информацию (чаще всего неблагоприятную) о состоянии мира, субъект переживания может дать происходящему только субъективную и сиюминутную оценку. Невозможность полной ретроспекции и отстранения от событийности эпохи лишает лирического героя права на объективность суждений, что проявляется в ситуации реальной незавершенности текста как жизни. Идея открытого финала проявляется в поэмах по-разному. Произведения часто заканчиваются мотивом предвестия грядущих катастроф:

...а теперь, в начале нового отчаяния,
последние стихи стихают, сдыхают, вздыхают...
...При первой же встрече с любимой
Я ей проговорю:
«Вот тебе последние стихи».

(Ю.Леонов, И.Полуяхтов, «Тетрадь на двоих»),

обращением ко Всевышнему:

Стократ испытанный огнем,
Неужто он не вспомнит Бога?

(Н.Чернова, «Хвала кувшину»),

благодарением прошедшей эпохе:

Спасибо, смог душой согреться,
расшевелить огонь в золе,
запоем пью стихи столетья –
вчерашний свет в бескрайней мгле!

(Ю.Грунин, «По стропам строк»),

риторической фигурой, постановкой философских проблем или лирическими откровениями, актуализирующими идею неизбывности жизни в её противоречиях:

Как мне поверить в искомое Нечто,
если Оно в моих мыслях Ничто?

(Ю.Грунин, «Фантазмагория бытия»),

А других перспектив у человечества
я что-то не вижу...

(О.Жанайдаров, «Аттила»),
Близнец, признай близнеца. Близнецы, не убивайте
близнецов.

(Д.Накипов, «Близнецы»).

Идею бесконечного самособирания номинативно оригинально декларировал Ю.Грунин. К заглавию поэмы «Фантасмагория бытия» автор дал симптоматичный подзаголовок – «Главы из поэмы», подчеркнув принципиальную незавершенность поэмы как метаобраза жизни.

Отличительным признаком лирической поэмы новейшего времени является органичное сочетание экспрессии изложения с динамикой повествования. Эмоционально-интенсивное проживание лирическим героем драм и трагедий действительности создает эффект стремительного действия, которое, в свою очередь, работает на поэтику ускорения. Предложенный выше образ сюжетной «оси» под напором внешней событийности и внутритекстовой экспрессии набирает скорость вращения веретена и не снижает её на протяжении всего поэмого повествования. Определенную динамику развития лирического сюжета задают частые перемещения лирического героя в пространстве и во времени, движение субъекта от попытки узнавания Я в себе к познанию Я в Другом, смена интонаций, сюжетов лирического переживания, адресатов речи, использование богатого аллюзивно-реминисцентного материала.

Вполне естественно, что стремление художника к построению Текста, в основу которого положено представление о принципиальной неотделимости жизни человека от существования Бытия, не может не отразиться на способе интонационно-речевой организации поэмы. Имитация свободной речи, «болтовни» принимает статус жанроразличительной категории поэмы. Современные поэмы хорошо иллюстрируют возможности свободной речевой деятельности. Так поэтическое «бормотание» - примета идиостиля Марата Исенова в поэме «Житие можжевельника в дождь» - своеобразно декларирует идею независимости поэта от условностей литературного этикета:

...попробуй, срежиссируй этот бред...

...все тридцать лет...все двадцать тысяч лье...

...в дожде...в нужде...в нестиранном белье...

На приеме проговаривания как поиске наиболее удачного поэтического образа построены многие фрагменты поэм Д.Накипова:

Инаугурация –
Когда-то был Папа из Рима,
Шаг на трон или плаху –
Не инкарнация...

Инаугурация –
Все течет, все бежит
И все в разные стороны –

Диффамация...

Имитирует дружеский разговор интонационно-речевое построение «Тетради на двоих» И.Леонова и Ю.Полуяхтова:

Ты ощущаешь мысль как запах розы
И носишься с ней, будто кто-нибудь ждет
На самом краю твоих блужданий
С тяжелой охапкой несвежих цветов...

Распространенные синтаксические конструкции, переливающиеся за «края» стихов, различного вида анжамбеманы, обращения и вводные конструкции, риторические фигуры, обилие средств эмоциональной выразительности (инверсии, анаколумы, анафоры) работают на создание образа нового человека, раскрепощенного в мыслях/поступках и способного Словом взорвать обывательскую инерцию прожи(в-г)ания жизни. Наличие многочисленных сменяющих друг друга объектов обращения (не только исторически-реальные личности, но и друзья, родственники, учителя, названные поименно) все чаще и чаще характеризуют образный ряд современной поэмы и «работают» на создание среды естественного говорения, где уместны и пафос оратора, и лирически исповедальная интонация.

Концепция нового мироощущения наиболее полно проявляется в обновленной поэтике поэм. Определенная группа авторов – М.Исенов, Д.Накипов, Е.Зейферт, Ю.Леонов, И.Полуяхтов, О.Жанайдаров – настойчиво разрабатывает в рамках поэмы так называемый «новый поэтический алфавит». Искажение или отказ наследовать нормы поэтики, бывшей в авангарде стихотворчества до настоящего времени, направлены на компрессию Текста: поэму, собранную обновленными поэтическими средствами, невозможно аналитически «расчлнить» на составляющие; целостность такого текста абсолютна.

Какие уровни текста в поэме подвергаются переосмыслению? Новые смыслы обретают отступления от графической нормы. Вестернизация (в данном случае имеется в виду специфичная англо-американская орфография) и приобщение к культуре компьютеров сделали свое дело: отказ от прописных букв, знаков препинания, компьютерная графика сегодня уже не воспринимается как эпатажное свойство текста.

Дошел дальше край и про
пасть зачем было все
это ответ на странный вопро
с мой дивная Сей-Се
нагон нежданная ра
дость с далекого о
.....

О чем я? Забылся... О, Сей
Сенагон! Семь веков
над тобой, но ты сей

как и прежде любов

Б...

А я над

книгой твоей поутру,

как и ты слезинку утру...

В процитированном отрывке из поэмы Д.Накипова «Праздник хризантем» графика стиха становится образным инвариантом поэтической декларации автора: ранее нестандартное в книгопечатании выравнивание стихов по правому краю соединяется с узнаваемой традицией маркировки рифменных созвучий (хотя и рифмы обнаруживают ложную природу). Такие простейшие нормы поэтической речи, как орфография, пунктуация, синтаксис в тексте то «отключаются» от привычных значений, то вновь к ним возвращаются, материализуя таким образом движение мысли лирического героя. Так подчеркивается повышение статуса периферийной поэтики: «неправильный», с точки зрения нормативов русского языка, лексический перенос «любов-ь» декларирует и дух inferнальности («мягкий знак» непроизносим), мягкости названного чувства, и попытку представить-вкусить этой любви.

Марат Исенов переместил в центр поэтической речи ранее вторичные признаки текста – мелодику интонирования и фонетические соотношения внутри высказывания:

...попробуй срежиссируй этот бред...

...все тридцать лет...все двадцать тысяч лье...

...в дожде...в нужде...нестиранным белье...

...его портрет... и получи патент...

...на эту жизнь... на смерть...из кинолент...

...на все семь бед... и всех его зверей...

...но не зверей...на тени на стене...

...на песни осени...оплёски «Каберне»...

...в таверне... в кружке...плещется на дне...

...желез желе...диз...стилет...Жаме...

Заданные автором доминантные принципы поэтики оттесняют «на второй план» и точный метр пятистопного ямба, и рифмовку. Действительно значимой является лишь погруженность сознания в стихию языка, диктующего свои законы, - звукозависимость, плен заданных когда-то и кем-то значений, «бредом» смешения сленговой, заимствованной, просторечной, научно-терминологической, поэтической и другой лексики. Абсолютное доверие Речи как смыслопорождающему началу уводит рефлексующего героя от констатируемого неблагополучия. Если внешне проявленный (семантический) облик слов, которые выбирает сознание (или бессознательное?) мыслящего субъекта, неблагонадежен («бред», «нужда», «нестиранным белье», «смерть», «оплёски»), то звукосмысл тех же словообразов завораживает и разворачивает художественный мир поэмы в иную эмоциональную плоскость:

...попробуй срежиссируй этот бред...
...все тридцать лет...все двадцать тысяч лье...
...в дожде...в нужде...нестиранным белье...
...его портрет... и получи патент...

Интересные примеры новой поэтики можно обнаружить в поэме О.Жанайдарова «Аттила». Поэт строит свой нарратив памяти, наслаивая на один текст одновременно несколько других:

И тогда под будущим Орлеаном,
на тогдашней каталаунской равнине,
прошу не путать с городом Каталон
и провинцией Каталон,
поскольку в теории шахмат есть «Каталонская защита», -
одна из разновидностей ферзевого гамбита,
впервые сыгранная в 1919 году
на реке Белой М.Фрунзе и А.Колчаком,
но Каталаунская битва –
это было другое сражение,
на равнине, где потом взойдут
виноградники для великолепного коньяка
«Каталаун» тысячелетней выдержки,
одним словом, там и встретились
гунны Аттилы и непобедимое войско Римской империи...

Техника «текстовой нарезки», существовавшая в поэтике постмодернизма как имитация разрыва реальности, в поэме О.Жанайдарова начала функционировать в обратном направлении – она стала наращивать, кумулировать текст. Погруженность образа в разные контексты (географический, исторический, профессиональный, лексико-смысловый и другие) рождает почти физическое ощущение причастности малого – к великому, частного – к всеобщему.

Лексический уровень организации поэмы также подчинен идее драматического хронотопа. Движение лексем можно наблюдать не столько в ситуации схождения противоположностей или расхождения тождественных понятий, сколько в пространстве *веерных ассоциаций*. Например:

...учителя...Гийом...Аполинер...
...Рене...де-Сент...Додо...Ажан...Бодлер...
...Наполеон в кирасе...офицер...
...нет, все-таки эклер...разлив...размер...
(М.Исенов, «Житие можжевельника в дождь»).

Такой тип организации словоборозов продиктован и имитированной ситуацией потока речи, в ходе которой трудно продумывать и одновременно оперировать четко объективированными антиномичными понятиями (как правило, структурные оппозиции вызревают в процессе размышления); и свойством постмодернистского сознания, где членение ризомного художественного

пространства на простейшие полярности Добра и Зла уже не работает, но дробится на множество взаимосвязанных понятий. Соответственно, установка на нелитературный рассказ, верные лексические оппозиции, непредсказуемо-калейдоскопическая смена стилей и интонаций, задействованность лексем различной семантики, большое количество неологизмов, индивидуально-авторский синтаксис – все перечисленные *свойства речевой организации поэмы образуют языковую надструктуру как метамодель жанра поэмы.*

х х х

Теоретическое осмысление жанрового содержания поэмы новейшего периода побуждает вернуться к проблеме родовой синтетичности. *Назначение поэмы как жанра времени, на наш взгляд, заключается в том, что в пределах этого жанра сознательно соединяются и направляются на романизацию усилия трех родов литературы.* Поэма вышла за рамки возможностей лирики, поскольку участвует в осмыслении и упорядочении сиюминутно появляющихся проблем личностно-бытийного содержания. В фокусе эстетических возможностей поэмы сегодня находится диалоговое сознание как неотъемлемая часть драмы. В отсутствие драматических сцен понятие диалога также поменяло свое содержание. Диалоговое сознание лирического героя, диалоговая интертекстуальная поэтика, соединяющая разные уровни художественной структуры поэмы, делают поэму больше самой себя, выводя её за пределы лиро-эпоса, за пределы дискретного понимания историзма и сознания одной личности к постижению проблем формирующейся эпохи. В определенном смысле лирическую поэму можно назвать первым звеном эпохи начавшейся массовой романизации.

Сформулируем рабочее определение жанра лирической поэмы и состав её жанроразличительных компонентов. **Лирической поэмой** предлагаем называть романический жанр небольшого объема, возрождающийся в эпоху общественного обновления, картина мира которого реализует идею несовместимости реально-существующего и творчески пересозданного миров. Обязательными *носителями жанровой информации* в лирической поэме являются: 1) главный герой – Поэт, интеллектуальная и высокодуховная личность, проявляющая новое диалогическое историческое мышление; 2) хронотоп сопротивления, или драматический хронотоп; 3) динамический лирический сюжет, основанный на частом чередовании глубокосубъективных ассоциаций, фрагментов, отрывочном изложении мыслей, отсутствии общепринятого структурно-композиционного канона; 4) имитация свободной речи (болтовни, бормотания, проговаривания); 5) жанровый эксперимент в пределах поэзного мирообраза (контаминация, новообразование, сращение жанров); 6) формирование новой поэтики стиха; принципиально обновленное использование широкого диапазона формально-поэтических вербальных и невербальных средств выразительности.

1. Жирмунский В. Байрон и Пушкин. – Ленинград: «Наука», 1978, с.31
2. Адалис А. Что есть поэма?//Литературная газета, 1965, 15 июля, с.3.
3. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1971
4. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX-начала XX веков. – М.-Л.: Наука, 1964, с.144
5. Поспелов Г.Н. Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 1988.
6. Гуляев Н.А. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1985.
7. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. – М.: Просвещение, 1970.
8. Краткая литературная энциклопедия./ Гл.Ред.А.А.Сурков, т.4 – М.: Советская энциклопедия, 1967.
9. Литературный энциклопедический словарь / Под общей редакцией В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987.
10. Марцинкявичус Ю. Судьбы поэмы// Вопросы литературы, 1966, №10, с.146-148
11. Числов М. Советская поэма на новом рубеже. О современном состоянии жанра поэмы. – М., 1975
12. Червяченко Г. Поэма в советской литературе. – Ростов-на-Дону, 1978.
13. Базанов В. Черты национального стихотворного эпоса и поэма послевоенного тридцатилетия// Русская советская поэзия. Традиция и новаторство. 1946-1975. – Л., 1978
14. Арочко Н. Судьбы поэтического эпоса// Художественные искания современной советской многонациональной литературы. – Кишинев, 1976
15. Карпов А.С. Поэмы Сергея Есенина. – М.: Высшая школа, 1989.
16. Коваленко С. Поэма как жанр литературы. – М.: Знание, 1982.
17. Кульчицкий В. Жанр лирической поэмы. Проблемы анализа.// Озмителевские чтения-96. Матер. филол. конференции. – Бишкек, 1997. – С.22-27.
18. Белинский В. Собрание соч. в 3 т. Т.2. – М., 1958.
19. Тимофеев Л. Поэтика Маяковского. – М.: СП, 1941. – С.71
20. Зайцев В. Советская поэзия последних лет. – М.: Знание, 1968. – С.57
21. Серова М. “Онегина воздушная громада...” (К вопросу о структурных моделях “Поэмы без героя” Анны Ахматовой)// Филологические науки, 2003, №3.
22. Ахматова А. Тайны ремесла. – М., 1986. – С.132.
23. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни.// В школе поэтического слова. – М., 1998. – С.202-205.

«ПОЭМА НА ИНОЙ МАНЕР...», ИЛИ СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ КАЗАХСТАНА В ПОИСКАХ ПОЭМНОГО МИРООБРАЗА

«ТЕТРАДЬ НА ДВОИХ» ЮРИЯ ЛЕОНОВА И ИГОРЯ ПОЛУЯХТОВА

«Тетрадь на двоих» Ю.Леонова и И.Полуяхтова – нетрадиционное в жанровом отношении произведение. Примечательно, что на уровне заглавия авторами манифестируется не только идея жанрового эксперимента («тетрадь»), но декларируется постмодернистская установка на диалогизм систем духовных и художественных ценностей. Наименование произведения полифункционально: обозначение «... на двоих» первоначально вбирает в себя информацию о сдвоенном авторстве, но также допускает появление вектора интерактивного общения «автор - читатель». Мотивировано появление предлога «на» (а не, к примеру, «для»), номинативно корректирующего субъектно-объектные отношения: значение «один объект в поле зрения двух субъектов» позволяет предположить наличие двух полярных систем мировоззрения. Дальнейший анализ текста подтверждает наличие бинарной оппозиции в структуре произведения.

Контекст, собранный из двух циклов, настойчиво декларирует идею диалогизма. Голоса двух лирических героев в «Тетради» подчеркнута разведены. Различие возникает не только на образно-тематическом, интонационно-стилистическом, но и на графическом уровнях: каждый цикл имеет свой режим шрифта и форматирования по левому и правому краю печатного листа. Соответственно, последовательное прочтение циклов актуализирует мысль о желаемой гармонии на невербальном уровне, идею круга, потаенно организующую метажанровую содержательность не цикла, но «Тетради». Обратимся к каждому составляющему контексту в отдельности.

Художественное пространство цикла, собранного по правому краю страницы (условно будем называть его «правым» контекстом), строится на композиционном принципе контраста. В систему поляризации вовлечены разные уровни организации контекста. Лексические антиномии «поэт – примат», «дальнее - ближнее», «ночь - свет», «тело - душа», «лето - зима», «природа - человек», «рождение - смерть», «конец - начало», «паломники - дворники» «прошивают» весь цикл. Но особенную ценность приобретают образы, сближающие противоположности. Отражая высокий уровень индивидуально-поэтической ассоциативности, образы-«промежутки» (сон, мост, лиловый закат, первая звезда, радуга, росток, точка, близнецы, копия) выполняют функцию скрепы, «припаивающей» одну половинку круга к другой.

Тошнота отступает
Когда расставив ноги

Смотрю между

Так реализуется циклическая модель пространства и времени: по логике мышления лирического героя идея антиномичности положена в основу некоего закона мирового равновесия, то есть «круга» как невербального знака жанрового содержания лирического цикла. Следует отметить, что образы «промежутки» являются носителями особенной позитивной информации: они хранят в себе импульс к возможному последующему витку повторения жизни. Так антиномия «Бог - Бытие» аннигилируется через образ круга и перерастает в идею гармонического мироустройства Вселенной:

Искусство быта
гениальность бытия
очертят круг дозволенный пределов

Образ «исходной точки» позволил объединить значения «черной дыры», «черного квадрата» (Малевича) и творчество символиста А.Белого. Модернистская философия будущего, изложенная как в живописи, так и в поэзии, позволила снять противопоставленность цвета («черный - белый») и показать глубину проблемы.

Надо отметить, что идея циклического кругооборота многократно выделяется на вербально-семантическом уровне. Метатекстуальными циклообразующими становятся слова, значение которых включает семантику замкнутого пространства сферической формы: «шар», «круг», «радуга», «дыра», «планета», «точка» (См., например: «Конец и начало / выходят из одной точки»). Приоритетность закругленной художественной структуры над контрастной выразила важную авторскую идею:

война и мир
близнецы
нет ни правых ни виноватых

К концу цикла уравниваются в значениях понятия «сон - реальность», «прошлое - будущее», «жизнь - смерть», «живой - мертвый», «черное - белое». С одной стороны, в этом тождестве угадывается нарождение «нового отчаяния», с другой, - это свидетельство начавшегося освобождения от ограниченного мировоззрения через принципиальное отстранение от конкретики пространства и времени.

С образами переходности связана христианская идея смирения: несмотря на зыбкость системы аргументов, способных доказать атеистическому сознанию действительное существование Бога, поэт настойчиво проводит через весь цикл мысль о том, что

Все вокруг по воле Его
От и до – от и до...
Все-таки кто-то есть
За границами суеверий...

Думается, именно этот поворот мысли позволил лирическому герою найти выход из того катастрофичного мира, который принял устрашающие

формы самоуничтожения. Фраза «Эпоха не кончается нашей смертью», взя-
тая в кавычки, воспринимается не как чужая, но сакральная мысль. Так остро-
рожно вводится новая тема – тема ожидания, прозрения. И с этого момента
апокалиптический мир утрачивает свое однозначно эсхатологическое содер-
жание: «из мусора истории вечным растением / прорастает взгляд человека»,
движение времени «от горячей спермы / до недержания мочи», наконец, по-
лучило название – «жизнь», и лирический герой признался:

...пересекая жизнь

от ... к

надеюсь, что это

дорога к открытию всех тайн.

В русле этих откровений воспринимается и признание акростихотворения:

А ведь верим наивно

Любви, что лишь чувственный призрак.

Интересен хронотоп «правого» цикла. Организованный в соответствии
с жанровыми принципами повтора, замкнутости, единства, тождественности,
он, тем не менее выражает индивидуально-авторскую идею утраты, вымира-
ния жизни в планетарном масштабе. Образы каждого стихотворения этого
цикла нацелены на воссоздание процесса самоизживания человечества. В
этом смысле вся образная система контекста неблагоприятна: города пусте-
ют, звезды умирают, писания забываются, люди «засеивают своими костями
пространство», история превращена в Кладбище Видов. Вечное Пространст-
во наполняется прахом, пылью, пеплом, а Время движется, «дни бессечно
теряя». «Кошмар стрелы времен» проявляется в том, что он не приближает, а,
наоборот, удаляет человечество от понимания смысла существования:

Играя в странные игрушки

Вращается планеты шар

Эпохи словно безделушки

Нанизывая на кошмар

Стрелы времен...

Хронотоп ущербности (так мы определяем своеобразие пространствен-
но-временной парадигмы этого цикла) структурирует каждое стихотворение,
мотив пустоты пространства и времени является сквозным: «о языках и гра-
ницах споры / приводят к трате времени», « ...обломки дороги/ ... туда / где
не помнят про вечность», «Двадцатый век тонет.../ как пространство и время
/ в черных дырах...». Трагическая тема истребления жизни к концу цикла до-
растает до жутких масштабов и образов в духе Кафки.

В последнем стихотворении собраны основные мотивы и образы «пра-
вого» контекста. Идиоматическое «час от часу не легче» воспринимается в
контексте «минус»-временной концепции («дни бессечно теряя»). Фраза
«мой век убывает» подводит итог не только эпохе в планетарном масштабе,
но и индивидуальной человеческой жизни. В стихотворении оригинально
декларируется контрастная композиция: 1) через двоящуюся семантику еди-

ного образа (например, «мой век» воспринимается в значении «моя эпоха» и «судьба отдельной личности»; а понятие «разбегающиеся» можно трактовать и как «братъ разбег», и как «убегать»); 2) через пространственно-временную оппозицию «там - здесь»; 3) через временную антиномию «час – десять миллиардов лет». Усилия лирического героя, направленные на гармонизацию Хаоса, не прошли бесследно: «разорванные в клочья» мозги как метафора потери собственной целостности – вот плата за нечеловеческое страдание. Но последнее стихотворение «правого» контекста не столько собирает основные образы и проблемы (тем более неразрешенные), сколько вводит их в принципиально новую систему ценностей: во-первых, оно перевернуло традиционную спираль хронотопа от бессмысленной устремленности вверх (в будущее) к разомкнутости вниз (в прошлое). Открытый финал, свойственный жанру лирического цикла, декларируется, но в нем задана принципиально иная точка отсчета: если в настоящем что-то неблагополучно, а будущее безнадежно, то причина – в прошлом. Во-вторых, система оппозиций, организующая весь цикл, собрана в показательном постмодернистском образе «разорванных в клочья МОЗГОВ». Отныне *разумные* оппозиции не работают, а лишь усугубляют неразрешенные проблемы. Время востребовало *сакральные* понятия Души, Бога, Любви, которые герой-современник, к сожалению, воспринимает как «наивные чувственные призраки». В-третьих, принципиально изменилось содержание понятий Пространства и Времени. От деления пространства на реальное и ирреальное лирический герой пришел к утверждению: существует только пространство-«здесь». А содержание художественного времени перестало измеряться в «минус» плоскости и тоже перешло в свою диаметрально противоположность: дни не «бессчетно теряются», но увеличены масштабы измерения времени, соответственно, гигантски возросла скорость движения времени, от которой не «ветер свистит в ушах», а мозги «разрываются в клочья». Циклические повторы на протяжении 10 миллиардов лет сделали свое дело – они разорвали сознание, наконец, оголив Душу. В этом неожиданном прозрении реализуется жанровая установка «Тетради на двоих», цель которой – пробудить чувства человека.

На противоположных художественных принципах держится специфика так называемого «левого» (выровненного по левому краю) цикла. Дать иное решение всем явлениям и образам от идейно-тематического до структурно-композиционного ряда – в этом видится нам эстетико-содержательное мета-назначение «левого» контекста. Действительно, если ключевой текст в «правом» цикле размещен в конце произведения, то «левый» контекст отобразил его зеркально – в начале. В этом стихотворении заявлены основные образы, мотивы, проблемы, композиционные принципы, дана информация об эмоционально-мировоззренческом состоянии субъекта мысли. Последующее повествование разворачивает заданную художественную парадигму.

В размышлениях лирического героя исходной стала теза о том, что причина нарастающей дисгармоничности этого мира кроется в духовной

мертвенности человека: его «дыхание не дает ветра», «вес равен тяжести смерти», «глаза слепы». Как видно, субъект, вступающий в диалог, имеет принципиально противоположное мнение на природу интеллектуального и морального облика современника. Человек конца XX века отличен от примата только степенью развращенности цивилизацией: он играет «в странные игрушки – маты, / Военкоматы, акиматы, банкоматы...». Ущербное сознание не в состоянии увидеть красоту и гармонию окружающего мира. Такой человек способен мыслить лишь категорией деления, эти «умы так сильны, что не бродят» «меж двух / сторон света / И двух сторон тьмы». Потому неудивителен возникший образ

... мартышки перед зеркалом,
в котором отразилась пустота.

В отличие от предыдущего контекста «левый» цикл отказался от принципа зеркального расщепления действительности как деления на белую и черную половины. Знакомые антиномии «свет - тьма», «человек - тень», «зло - добро», «земля - небо», «лето - зима» и другие получают новую интерпретацию. В контексте цикла настойчиво повторяется мотив бессмысленности противопоставления одного проявления бытия другому:

Рождение дает нам смерть,
Вознесение опускает в землю...
Это смерть, не отличающаяся от жизни.

Достаточно систематично автор цикла использует принцип дополненности описания, предполагающий изображение одного и того же объекта в разных измерениях. Этот принцип организует как композицию одного стихотворения, так и структуру циклического целого. Так, в стихотворении «Если ты ступишь за край горизонта...» в очередной раз звучит мысль о бессмысленности ситуации выбора приоритетов, поскольку такое стремление к познанию ограничивает полноту бытия человека. Примечательно, что сознание лирического героя абсолютно одинаково структурирует разведенные людьми понятия Добра и Зла. Сравним:

Если ты ступишь за край горизонта –
на ту сторону зла, -
за круг быта, пронзенного
набатами и школьными звонками, -
боюсь, ты не сможешь найти
своего отражения...

и ниже:

...по ту сторону добра, за кругом бытия,
пронизанного колокольным перезвоном
и телефонными звонками,
боюсь, что, может быть, и я
не найду своего отражения...

Принцип дополнительного описания позволил один и тот же предмет мышлений (например, зиму) охарактеризовать взаимоисключающе: с одной стороны, зима как «время гения» «побуждает к движению», с другой, - зима характеризуется как «погребение во тьме», как «смерть от ума».

Рассуждая о бессмысленности расщепления бытия на полярные категории, лирический герой приводит один и тот же аргумент: эта система ценностей сбивает человека «с большого ритма взлетов и падений», с ритма ошибок и прозрений, лишая права на «божественное эхо заблуждения»:

И бесцветную даль
Наполняет печаль:
Ждет рыданий февраль,
Только нам просто жаль
Тратить снова чернила.

Примечательно, что недоверие героя распространяется не только на антиномичное, но и на примиряющее мышление. Узнаваемые по предшествующему анализу образы-«промежутки» часто появляются в художественном мире этого цикла, но вызывают откровенно ироническую эмоцию субъекта повествования. С первого стихотворения сниженная оценочность «жидкого мосточка» задает тенденцию на десакрализацию пространства «Между», понятий «жуткий промежуток», «граница», «порог», «край», «срез», «стыки времен года». Каждый из «пограничных» образов вызывает у лирического героя устойчивую ассоциацию с «точкой невозвращения»,

... где жизнь и смерть
смыкаются, как твердь и небо, ночь и день,
но разлучаются душа, и тень, и тело.

В парадигме художественных образов «левого» цикла антонимичные образы и образы-«промежутки» выполняют одну и ту же функцию – лишают человека возможности почувствовать себя самостоятельной частицей Бытия. Не случайно в тексте цикла появляется новая цепочка оппозиций, выявляющая обратную, «глухую», сторону псевдопограничных понятий: «мост» превращается в «стену», «родной язык» порождает «глухоту», «горизонт» оборачивается образом «границы».

Единственная группа слов *информирует об авторской идее выхода из кризиса – слова с семантикой длящегося действия и бессмертия*. Так субъект цикла называет такую жизнь вечной, которая воспринимается как «продолжение (чьего-то) вдоха», когда она «небрежно / перетекает» из одного проявления в другое. Неудивительно, что основными в этой группе слов являются словообразы божественной семантики «Бог», «Алла-верды», «Аллилуйя», «Алла», «Любовь»:

Мир просто воспрянет от поцелуя;
Алла-верды, Алла, и – Аллилуйя!

Откорректировать индивидуально-авторскую концепцию цикла можно через систему пространственно-временных отношений. Хронотоп «левого»

контекста представлен двумя парадигмами: хронотопом реального мира и хронотопом желаемого преобразования. Закон распада пространства и времени определяет динамику изменения современной картины мира: «время прерывает ход часов», «бьются часы», «крошится время», «хилое безвременье», «Земля разделена», «рассыпалась Земля» - вот далеко не полный перечень лейтмотивов, информирующих о специфике этого хронотопа. «Осколочной» картине мира, где утрачен всякий смысл духовного прозрения, противопоставлена желаемая гармония как порыв к движению,

Которое так и уводит толпу

В свет лабиринта и тьму эрмитажа.

«Лабиринт» как постмодернистский знак постижения мира в данном цикле становится заместителем образа дороги, более гармонично соединяющего категории пространства и времени. В тексте настоящего цикла коррелянтом лабиринта становится образ тропинки. Потому так настойчиво автор предлагает выбрать не «осколки большой дороги», а

тропинку подальше от праздников,

ближе к отраде; тропинку

подальше от веры, но ближе к поверью...

Но лирический герой предупреждает, что обретая верный путь *самопознания*, нельзя забывать о тех, кто так же, как ты, когда-то возрождал себя к жизни. Потому и уводит тропинка от света лабиринта во тьму эрмитажа. «Эрмитаж» - ещё одно ключевое слово со значением творческого бессмертия. В контексте цикла данный образ найдет реализацию на уровне многократных реминисцентно-аллюзивных осмыслений. Так соотносённость с творчеством Блока, Данте, Грибоедова, Пастернака чувствуется в таких строках, как:

Но каждый вечер,...

После наступления пустоты....;

...Приводит к заснеженной двери Вергилия...;

...Смерть от ума...;

...Ждет рыданий февраль...;

Когда со сцены уходят артисты... и др.

Следует отметить, что весь цитатный материал вовлечен в процесс отображения неблагоприятного мира. Как видно, культурная память не обладает силой абсолютного противодействия Хаосу действительности, но в то же время не дает человечеству погрязнуть в абсолютном отчаянии:

...теперь в начале нового отчаяния,

последние стихи стихают, сдыхают, вздыхают –

хотя вокруг бушует пламя...

Согласно жанровым требованиям лирического цикла последнее стихотворение «левого» контекста выводит проблемно-тематический ряд к открытому финалу, размыкает художественное заданное пространство: «...а теперь в начале нового отчаяния». Идея круга манифестируется только на заключительном этапе текста:

...последние стихи умирают в форме земного шара,
они умирают в виде райской сферы.

«Виток спирали» прочитывается также на содержательном уровне стихотворения (лирический сюжет движется от «первых стихов» до «последних», от «когда-то» до «теперь»). Даже проекция на будущее зафиксировала стык двух колец спирали:

При первой же встрече... с любимой
Я ей проговорю:

«Вот тебе последние стихи».

В последних процитированных строках, графически отделенных от основного блока стихов, задан неожиданный поворот темы. С одной стороны, так создается эффект «открытого финала». Но в рамках этого произведения важнее другая, нетрадиционная, функция признания, подтверждающая маргинальный характер «Тетради на двоих»: в двух завершающих строчках цикла названа цель творчества – «тебе ... стихи». Эти строки как бы переключают рефлексию читателя из одного жанрового пространства в другое, из лиро-эпоса цикла в более масштабный лиро-эпос «Тетради».

Жанровость «Тетради на двоих» создается на встречном движении эпического диалогизма и лирической эмоции. Произведение строится на стыке принципов постмодернистской полистилистики и назревшей постпостмодернистской востребованности **реального** диалога. Установка на действительный диалог, манифестированная графически, проявляется в выраженной субъектно-субъектной адресованности речи: «...ты пишешь стихи в голубую тетрадь...», «...ветер ответит тебе», «ты намозолишь глаза...», «если ты ступишь за край...», «и не узнаю тебя...» и т.д. Напряженность размышлений угадывается на «границах» стихотворений, где диалогизирующие стороны полемически переоценивают высказывания друг друга, повторяя их, инверсионно выделяя ключевые понятия, таким образом, привнося в повествование интонации живого спора. Например,

Засыпая в глазницы
Мусор бывших эпох.

В мусоре эпох находишь
останки, куда более живые, чем умы и души...

На увлеченность беседующих лирических героев указывает и использование игрового приема обрыва-продолжения мысли:

Время прерывает ход часов.
И время прерыва...

...вая беременность
мозга банальными мыслями
отправляет тела на переплавку.

Конец стихотворения «левого» цикла разворачивал содержательный план в рамках одной темы, но в пределах макроконтекста «Тетради» он начинает

выполнять роль циклообразующей, раздвигающей эпическое пространство повествования.

Созданию эпической картины мира способствует реминисцентный материал: в размышления о современности оказались вовлечены не двое поэтов, а творческие миры Маркеса, Конфуция, Шекспира, Ф.Достоевского, А.Грибоедова, А.Пушкина, А.Белого, А.Блока и других мыслителей и деятелей искусств. В свете философских исканий предшественников день сегодняшней представлялся той вершиной желанного Будущего, на которую были нацелены их гуманные интересы. Но современность опрокинула все мечты о «поголовно счастливых».

Субъекты размышлений не всегда сходятся в оценке явлений современности. Каждому из героев цикла присуще свое видение и образное ощущение происходящего. Часто они как бы вторят друг другу. Сравним:

За океаны
В дальние страны
Едем
Бинтуя душевные раны...
Я видел, как...
Уходят толпы, торопясь, сбиваясь...

Несмотря на выраженные композиционные приемы против- и сопоставления, логика развития сюжета макроконтекста «Тетради» подчиняется более общей закономерности – *ассоциативному движению мысли*. Этот способ композиционной организации проявляется в тексте по-разному: через неожиданный отход от заданной в предшествующем стихотворении темы или образа; через возвращение к понравившемуся словообразу или фразе (например, «больное место пейзажа», «эпоха не кончается нашей смертью»); через обособление индивидуальной мысли в более мелких циклических контекстах, получивших разную графическую маркировку (см. циклы с обозначениями ©1, 2, 3...; ■; α, β, γ); через символику использования прописных и строчных букв, заглавий («Ингалляция №1», «Римманисценция №12»).

Работая на создание эпического художественного пространства, ассоциация, в первую очередь, несет информацию о степени индивидуальности мышления лирических героев. На наш взгляд, жанровое содержание «Тетради» организуется эмоционально-оценочными «зазорами» между различными ассоциативными рядами, в свою очередь, маркированными сюжетным, образно-реминисцентным, ритмико-синтаксическим, стилистическим, рифменным уровнями контекста. Высвобождение эмоции – одна из конечных жанровых сверхзадач «Тетради на двоих» - констатируется авторами циклов в двух последних стихотворениях через метафору возрождения Души и Любви.

«Тетрадь на двоих» - художественный эксперимент, выявивший ещё одну грань жанрового потенциала лирического цикла. Пользуясь категориями этого жанра (а именно, циклообразующими связями, возвратно-поступательным хронотопом, образом эволюционирующего субъекта, повы-

шенной ассоциативностью взаимодействия заглавия, предисловия и текста, целостностью формально-художественной организации), поэты создали качественно иное художественное образование, где на смену пульсирующей мысли, подчеркнуто-разорванным причинно-следственным связям, мозаичному миру реальности приходит более масштабный процесс постижения бытийных проблем человечества (в отличие от лирического цикла, в котором задача субъекта – рефлексия на одну или несколько проблем частного характера). Диалогическая ситуация также актуализировала жанровость лирической поэмы, художественно мотивировала как повышенный лиризм повествования, так и усилившийся эпический характер освоения жанровой картины мира.

Примечательно, что хронологически-последовательное прочтение макроконтекста не позволяет услышать принципиально разные философско-мировоззренческие установки двух рефлектирующих героев. Метатекст «гасит» индивидуализм двух сознаний, превращая их в полемично диалогизирующие половинки Единого Разума. Учитывая эту особенность жанрового строения «Тетради на двоих» мы предлагаем обозначить жанровую специфику этого художественного образования как *лиро-эпос «примирения»*.

«12 фрагментов» Габита Имамбаева

В литературоведении рубежа XX-XXI веков активно обсуждается проблема фрагмента как доминанты стиля на материале прозы XX века (см. работы К.Кобрин, Л.Горалик, Д.Давыдова, Б.Дубина(1)). Вышеназванные исследователи единодушно признают период второй половины XX века эпохой, когда “расцвет русской фрагментарной прозы только начинается” (1, 245). Наблюдения ученых интересны не только характером изучения новейшего (например, “Фрагменты из красной книги” С.Соколовского, “Разговор о рыбе” П.Улитина) и отстоявшегося во времени литературно-художественного материала (Борхес “Фрагменты глиняной таблички”), но полемической направленностью статей на вопросы соотношения понятий “фрагментарность” и фрагмент“, мотивов обращения к фрагментарному письму в творчестве некоторых прозаиков, проблемы жанровой содержательности фрагмента. Принципиальная незаконченность научного диалога своеобразно отражает специфику самого фрагмента. Но обсуждение критических работ современных ученых не цель настоящей статьи.

От имеющихся по данной проблеме работ мы отталкиваемся принципиальным несогласием с идеей признания фрагмента только в прозе XX века, но не в поэзии. Поэтический процесс конца XX столетия, уже не раз обнаруживавший тенденцию “вбирать” в себя новейшие явления из различных сфер научной, интеллектуальной, культурной жизни, продолжает “подкидывать” интересный материал для анализа, как например, поэму-фрагмент Марата

Исенова “Житие можжевельника в дождь” (представленную на данный момент двумя фрагментами), “12 фрагментов” Габита Имамбаева, “Девять обрывков из мусорной корзины” Аллы Мариевой, “Мини-архив” Михаила Варова и другие. Перечисленные произведения имеют сходную жанровую природу – это контексты, составленные из фрагментов. Можно ли предположить, что жанр фрагмента начинает “перекочевывать” из прозы в поэзию? Убедительный ответ можно получить при внимательном изучении факторов, способствующих возрождению этого жанра в наше время.

Почему же в конце XX века активизировалось фрагментарное мышление как в прозе, так и в поэзии? Конечно, обновленную популярность жанра можно объяснить целым рядом причин: от глобальных социокультурных изменений (кризис и крах трафаретного социалистического мышления, некоторая разорванность сознания современника, информативная насыщенность жизни, увеличение динамики общения) до частных открытий: технологических (общение в Интернете, мода на Интернет-дневники), социально-культурных (популярны сейчас книги с фрагментарной композицией «Записи и выписки» М.Гаспарова, «Разговор о рыбе» П.Улитина) и собственно-научных (как, например, открытие Курта Геделя о том, что действительность шире любой описывающей ее системы).

Фрагмент – это жанр, который **должен был появиться в эпоху аннигиляции культуры постмодернизма**. С одной стороны, фрагмент фактографировал осколочность, «разбитость» нашего бытия, оголил трагическое мироощущение, когда каждое мгновение осознается как возможно последнее, но этот же жанр несет возрождающуюся идею бесконечности Вселенной, непрерывности Бытия и абсолютной непознанности Человека.

Осмысление проблемы генезиса фрагмента приводит к необходимости пересмотреть некоторые научные представления. Изучая названную проблему, мы обращались к трудам Ю.Тынянова, В.Грехнева, В.Коровина, а также ссылались на автореферат кандидатской диссертации казахстанского исследователя Е.Зейферт «Жанр отрывка в русской поэзии первой трети XIX века» (Алматы, 1999) как одну из последних попыток систематизации имеющегося теоретического материала по жанру фрагмента. Многие положения последней работы можно адаптировать на современную поэзию. Изучая лирику начала XIX века, автор диссертации настаивает на принципиальном разграничении понятий «фрагмент» и «отрывок»: «Отрывок... определяется как стихотворение лирического жанра, а фрагмент - как жанр эстетико-философской прозы...» (с.4). Если для эпохи 1820-1830 годов это категоричное разделение приемлемо, то в динамике литературного процесса XX века термины «фрагмент» и «отрывок» начинают взаимозаменять друг друга. Но тогда возникает встречный вопрос: можно ли утверждать абсолютное тождество жанровой содержательности отрывка и фрагмента?

Жанр поэтического фрагмента сегодня переживает свое второе рождение. Истоки формирования жанра следует искать в эстетике западно-

европейских романтиков. Во фрагментарных манифестах Шлегеля, Новалиса (а затем в стихах Д.Веневитинова, В.Одоевского) идея фрагмента связывалась со всеобщей разочарованностью романтиков, с их восприятием мира как расколовшейся цельности. Поэтический фрагмент стал метафорой «куска бытия» (заметим, что цельность этого «осколка» подчеркивается на композиционном, строфическом, рифменном, ритмическом уровнях). Но в процессе наследования идей западно-европейских романтиков русская литература оказалась не столь педантичной и отошла от соблюдения многих принципов романтизма (об этом в литературоведении сказано достаточно), и в том числе – подменила понятие «фрагмент» на «отрывок». Возможно, причина такого замещения – элементарный отбор терминологического материала по принципу доступности. Каким бы ни было объяснение, ясно одно – корни западного «фрагмента» и русского «отрывка» начала XIX едины.

Зейферт Е., определяет отрывок как

«...лирический жанр среднего объема, тяготеющий к эстетико-философской проблематике... Константой отрывка выступает авторское указание на стилизованную фрагментарность, выраженное названием или графическими средствами. Доминантными признаками отрывка предстают графическая нерасчлененность, астрофичность, художественное время, обращенное в вечное, художественное пространство, открытое в бесконечное, оптимистический финал...» (с.18).

Мы намеренно приводим развернутое и, пожалуй, единственное в литературоведении научное определение жанра отрывка. Наша задача – понять причину возрождения фрагмента в эпоху перехода к лиро-эпическому мышлению, обнаружить специфичность жанровой картины мира фрагмента рубежа XX-XXI веков.

В качестве материала для анализа нами выбраны «12 фрагментов» Габита Имамбаева(2) как наиболее законченный и репрезентативный в жанровом отношении фрагментарный контекст. Вынесенность жанрового определения в заглавие, структурно-композиционная незавершенность каждого отрывка и контекста в целом, специфический хронотоп, постоянство формы каждого фрагмента выделяют это произведение из других фрагментарных контекстов как сознательный авторский замысел. В наименование произведения автор включает числительное «12», обозначенное не прописью, а цифрой явно в расчете на филологически грамотного читателя. Знакомые заглавия произведений «Двенадцать спящих дев», «Двенадцать стульев», «Двенадцать», «Двенадцать месяцев», да и само содержание этой магической цифры не могли не подтолкнуть автора к использованию постмодернистского приема десакрализации (вспомним «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» И.Бродского и «20 хрустальных генрихов» Г.Сапгира). Цифровое написание «12» - это первое манифестированное проявление пренебрежения к литературной традиции. Анализ всего произведения приведет к интересному наблюдению: в контексте Г.Имамбаева не будет задействована (а точнее – соз-

нательно опровергается) идея цикличности, целостности, которую мы традиционно связываем с цифрой «12». Так уже на уровне заглавия не сбывается наше читательское ожидание и вводится первый жанрообразующий признак фрагмента (и фрагментарного контекста тем более) – установка на принципиальную незаконченность и непредсказуемость.

Уже с первого фрагмента чувствуется откровенная нацеленность лирического героя на полемический диалог с романтическими принципами эстетики.

В предрассветные сумерки – старинная блажь –
Прогуляться в ненастье. Но старый мой плащ –
Не самый хороший плащ: промокну насквозь.
Сквером пройду, и ветер, обрушивший гроздь
Алычи здесь пару недель назад,
Мелодию насвистывать станет. Ветер – брат.
Встречаться в безлюдье не нам привыкать.
И ливень осенний не прочь подпевать.

Личность, стремящаяся в «безлюдье», к родственной Природе, часто обнаруживает мрачно-пессимистический взгляд на жизнь, но не становится на позиции трагического романтического героя. Скорее это самоиронизирующий образно мыслящий субъект: «...старинная блажь - / Прогуляться в ненастье». Уже в первых строках фрагмента устанавливается иронически-драматическая доминанта стиля. Изломанный на анжамбеманах, рыдающий и глумящийся над собственной болью, стих Г.Имамбаева удивительным образом повторяет эмоционально-интонационный «почерк» И.Бродского. В дальнейших наблюдениях мы не раз получим возможность убедиться в крепости творческих взаимосвязей этих поэтов. Но на данный момент появление иронии мотивировано памятью о романтическом генезисе жанра фрагмента: множество предыдущих уходов в Природу, как видно, не дали длительного успокоения, «пару недель назад» лирический герой уже пытался восстановить гармонию в себе, но с усмешкой смущения он *вновь* впадает в «блажь» (так маркированно начинается фрагментарный сюжет).

Итак, в первом фрагменте заданы исходные данные вполне конкретного художественного времени («предрассветные сумерки») и пространства (предполагаемая прогулка по скверу). Но из заданного пространства и времени лирический герой успел совершить многократные «перемещения» в прошлое и будущее. Ход таких «скачков» обусловлен наличием кода культурных знаков, хранящихся в памяти субъекта («старинная блажь» обращения к природе вызвала ассоциацию рыцарски-байронического плаща), бытовой памятью (вспомнил детали события двухнедельной давности) и, конечно, поэтическим воображением, уносящим одновременно в прошлое и будущее («И ливень осенний не прочь /в прошлом или будущем?/ подпевать»). Заметим, что восемь строк первого фрагмента зафиксировали только один миг из жиз-

ни героя – желаемую мысль о прогулке: в первой фразе частица «бы» пропущена и предложение звучало как риторически-вопросительное.

Следующий фрагмент начинается с повторения ситуации обманутого ожидания.

Куда ведешь меня, ведомый
Когда-то мною? Плутаем в мире.
Сквозь дебри лжи – наш путь искомый
И на ногах крылатых – гири.
Хорош в сраженьи, почти янычар.
Живот вспоров последней надежде,
Мы поменялись, мое второе «я», а жар
души растратил я до прежде.

Непроясненное обращение, содержащееся в вопросительном первом предложении, автоматически отсылает читателя к предшествующему тексту в поисках словообраза, способного вступить в диалог (Ср.: «Ветер – брат. Встречаться... не нам привыкать»(№1) и «Плутаем в мире»(№2)). Но это неоправданная попытка прочтения, поскольку вторая половина стихотворения содержит точное указание на субъект действия: «мое второе «я». Примечательно, что проиллюстрированное явление ложной межстихотворной скрепы в данном контексте достаточно устойчиво и выполняет специфическую жанровую функцию: оно целенаправленно разрушает привычку читать текст «по горизонтали» как цельное повествование, Ложный образный «стык» отрывает фрагменты друг от друга и собирает их заново принципами так называемой «плавающей» композиции – художественной структуры, не укладывающейся в рамки традиционной логики и каких-либо закономерностей. Не случайно лейтмотивом через весь контекст проходит идея блуждания, неприкаянности, выраженная в системе повторений:

Плутаем в мире... (№2);
Мир, летящий в никуда... (№3);
...всему и всем чужой... (№4);
...дороги – в бескрайность (№5);
Так и канем, как многие канули (№6);
Отплывают (неизвестно куда)... (№8);
Кричит Отчаянье: ни конца, ни краю... (№11).

На первый взгляд, система образов второго фрагмента отдалается от предыдущей: от общеизвестных литературных аллюзий лирический герой обращается к экзотическому образу сражающегося янычара. Но появление в тексте романтического штампа «жар души» возвращает к той системе художественных ценностей, которая была заявлена в первом фрагменте. Интересно, что сам субъект переживания является носителем заштампованного культурного сознания. Так, произнеся «жар», он как будто не удерживается от того, чтобы не довести образ до его трафаретности (анжамбеман между «жар» и «души» реализует момент включения слова с нейтральной лексикой в систе-

му культурных кодов). Романтическая метафора «подключает» весь текст к конкретной рефлексии субъекта о своей не совсем романтической раздвоенности: отчужденность от мира усугубляется духовным дискомфортом героя. Когда-то в нем уживались холодно-дерзкий «возмутитель спокойствия» (позволим себе воспользоваться горьковским словообразом) и печальный мудрец-поэт, но теперь «жар души» растрочен, а надежды умерщвлены. В художественном приеме расщепления сознания на две половины угадываются аллюзивная соотнесенность с «Поэтом и Гражданином» Н. Некрасова. Образы, заимствованные из достаточно откровенного стихотворения Некрасова, в тексте Г. Имамбаева проходят свой путь эволюции: одинаково ненавидя этот мир с его «дебрями лжи», они уже не дискутируют (это в прошлом), но уживаются в едином сознании, признавая правомерность притязаний друг друга. Так в текстах первых фрагментов соединяются «осколки» романтической и реалистической художественных систем.

Начало третьего фрагмента стилизует инерцию памяти.

До яви был сон. Спите, кто навзничь,
Кто ничком в траве. Не разбудят ни спич
Вас, ни «ау», ни тем паче, священное «хрю».
Нынче закат проводят без вас, и зарю
Встретят без вас. Хорошо – когда крепко...
Бодрствующим остается забота – цепко
Держаться за ниточку жизни. Не спрашивай почему.
Мир, летящий в никуда, удержать кому?

Необычное соединение предлога и наречия времени как будто автоматически срабатывает в сознании героя (см. конец 2 фрагмента: «до прежде»). Но прием, обнажающий постоянное словесно-образное экспериментаторство поэта, - не эстетическая самоцель. Фраза «До яви был сон» корректирует приоритеты лирического героя. Повелительное «спите» и оценочное «хорошо, когда крепко...» вновь возвращают в художественный мир «12 фрагментов» творческие установки романтиков. Ирреальный мир сна и есть та вторая действительность, к которой традиционно обращается созерцательный романтик. Но субъект мысли данного контекста полемически воспринимает духовные идеалы первых литературных бунтарей. Во-первых, обесценивают мотив сна как способа преодоления мировой дисгармонии образы крепко спящих «ничком в траве». В стихотворение не введены слова, обозначающие моральное и социальное положение этих людей, но информация о всеобщем неблагополучии приходит в текст с их образами. Система оппозиции «они (спящие) – я (бодрствующий)» реализует принцип отстранения, а вслед за ним и отстранения лирического героя. Самообъективируясь из псевдоромантической ситуации, лирический герой понимает безнравственность созерцательно-пассивного отношения к жизни и, соответственно, уже не иронизирует, но выносит приговор своему «второму «я». Романтический принцип двоемирия наполняется иным содержанием: с одной стороны, «мир, летящий в никуда»,

с другой, - люди в бессознательном состоянии. Как видно, оба бытийных полюса лишены каких бы то ни было обнадеживающих духовных установок. И «ниточка жизни», появившаяся в тексте этого фрагмента как метафора возможного преобразования мира и человека, становится полифункциональной: она фиксирует идею диалогизма как единственной возможности жить в мире (в значении «в ладу»). Вся система выразительных средств этого стихотворения направлена на активизацию работы «другого сознания»: об этом свидетельствуют обращения к «спящим», к предполагаемому собеседнику (ко второму «я» или к читателю - неясно) и риторический вопрос, размыкающий художественное пространство фрагмента.

Четвертый фрагмент строится с соблюдением принципа наращивания интеллектуального читательского напряжения: 6 первых строк содержат однородные обособленные определения, тогда как предмет характеристики назван только в конце 8 строки.

Лет десять назад растерявший
Листву; и следом забывший вёсны;
Когда-то – в гармонии со стаей парящей,
А нынче – даже в скрипении косный;
Лишь вороном грузным облюбован
Для спячки; всему и всем чужой.
Какой же крепостью к земле прикован,
Пока не рухнет, наконец, сухостой?

Образ сухостоя продолжает развивать романтические мотивы, представленные в текстах первых 3 фрагментов, а именно: одиночества, беспмятства, дисгармонии. Но последний риторический вопрос задает «обратную» логику развития художественной мысли. Если в предыдущих текстах последовательно доказывалась идея ущербности бытийного поведения романтической личности, то теперь она видится в ореоле высокой трагедии. Образ сухостоя ненавязчиво побуждает увидеть аллюзию из повести Л.Толстого «Хаджи Мурат», а также напрямую соотносится со стихотворением «Кустарник» И.Бунина. Но для лирического героя Бунина кустарник – воплощение бессмысленного трагического жребия, субъект этого произведения предпочитает более оптимистическую трактовку. Так достраивается фрагментарное художественное пространство: оно вобрало в себя разные представления о цели жизни (по существу, над одним-единственным вопросом размышляет поэт) с соблюдением принципа *нониерархии*.

В следующем, 5, фрагменте, на первый взгляд, развивается тема памяти.

Мы были молоды, мы были двужилыми,
И мерили дороги шагами семимильными.
Имея пару рук, рукопожались со встречными:
Левая – ближе к сердцу, правая – к печени.
А после многим сердце выжгла алчь –

Хоть деньги на ветер бросай, хоть плачь.
И в печени желчь разлилась – озлобления крайность...
А мир – как прежде. И дороги – в бескрайность.

В русле темы памяти вновь изучается противостояние «прошлое - настоящее», «дружба - ненависть», «я - другой», «левое - правое», «я - мир» (эта же идея выражена в семантике вертикального рифменного контекста: «крайность - бескрайность»). Но заполнение художественного пространства фрагмента новыми мотивами, образами, лексикой не мешает выделить основное противоречие, актуализированное союзом «а». Пятый фрагмент – своеобразный зеркальный перевертыш предыдущего: если в фокусе лирического переживания в №4 оказалась крепость сухостоя, то в №5 удивление рождает стоическое терпение мира к ущербным людям. Поводом для такой оценки стало критическое (в очередной раз) отношение к фигуре романтического сверхчеловека (обратим внимание на рифму с семантикой «умножения»: двужильными – семимильными). Идея развенчания ограниченного и примитивного представления человека о своих безграничных возможностях наглядно реализована в конкретизирующей лексике, измеряющей силу («двужильными»), расстояние («семимильными»), связанной с физиологией человека («сердце», «печень», «желчь»); а ей, в свою очередь, противопоставлены только две характеристики мира: «как...прежде» и «бескрайность». Пропущенные в последней строке глаголы усиливают момент временной протяженности, придавая миру и времени космический масштаб.

В 6 фрагменте образная мысль субъекта переживания вновь дает непредсказуемый скачок ассоциаций и уводит в мир воспоминаний о любви.

Я улыбки ослепительней не помню
И руки холоднее не жал.
И за линии её ладони
Хиромант бы жизнь отдал.
Всех равняющая (ей до сана ли?),
А за окошком - рассвет костяной.
Так и канем, как многие канули.
Вечереет мой путь земной.

«Она» наделена тем же набором качеств, что и герой повествования: красива, двойственна, исключительна. Её образ не случайно появился в потоке размышлений лирического героя-филолога: Она появляется, чтобы функционально заместить образ романтической возлюбленной. На первый взгляд, это предположение не срабатывает, верх взял другой лейтмотив: «Так и канем, как многие канули». По результатам анализа предыдущих текстов можно заметить, что в каждом фрагменте имеет место «сбой» в сюжетной динамике, своеобразно отражающий обязательную в пределах настоящего контекста идею раздвоенности романтического сознания. Как правило, подобный стык осязаем на уровне образных антиномий (понимаем – двух систем ценностей) и маркируется союзом «а» или риторически-вопросительной фи-

гурой. Без признания важной жанрово-содержательной функции этого противопоставления невозможно объяснить неожиданное с точки зрения бытовой логики воспоминание субъекта переживания о Ней. Сакральный сюжет фрагментарного контекста по-прежнему движет память о принципах культуры романтизма. В 6 фрагменте рефлексия субъекта касается образа романтической возлюбленной, которая также оказывается бессильна перед потоком Вечности. Это впечатление усиливается на уровне эпитетов-характеристик Её облика. Словам, актуализирующим мотив каменности, статичности (см. «ослепительный», «холодный», а также «линии»), противопоставляются лексемы с подчеркнутой семантикой жизни: «вечереет», употребленное в значении «подходит к концу», создает иллюзию движения времени.

Казалось бы, рефлексия первой строки 7 фрагмента возвращает к образу «холодной» возлюбленной:

Льну к тому, что не согревает,
Чей смешок нерв с цепи срывает?
Ближних раним, а за что, не знаем.
Я знаю одно – трель за вороньим граем.
Итак, священнее савана – бумага.
Неверящим в это, да будет неверие во благо,
Ибо неверие – лучше лжеверы,
Тем же, кто с верой, да воздастся без меры!

Но в системе образов этого фрагмента к «несогревающим» можно отнести и «саван», и «бумагу». Соответственно, признание лирического героя «священнее савана - бумага» прочитывается как провозглашение культа поэзии, а первая строка оборачивается иным смыслом – вполне романтическим размышлением на тему целесообразности поэтического труда. Хочется отметить особенно продуманное соответствие синтаксического ритма 7 фрагмента сущности жанра: оборванные смыслы коротких синтаксических конструкций ярче передают дискретность и в какой-то степени нелогичность образного человеческого мышления. Анализируемый фрагмент также продолжает идею раздвоения личности между романтическими и реалистическими художественными ценностями. Стихотворение, в котором провозглашается романтическая идея приоритетности Творчества перед лицом Смерти, заканчивается примиряющим благословением и «неверящим в это», и тем, «кто с верой».

Начальной строкой 8 фрагмента объясняется миролюбивый настрой лирического героя в предыдущем отрывке:

Если мир – на китах, то киты
Отплывают (неизвестно куда, смотря
По течению). ПресекаТЕЛЬ земной суеты –
Азраил – на пути. Так за какие моря
Нам податься? За те, где ветер грубый
Свищет в череп вселенской химеры?
Или за эти, где с веком и солнце - на убыль?

Есть надежда. Достанет ли веры?

Пропуск сказуемого в первом предложении переводит понимание смысла известной фразы из конкретно-исторического плана в условно-метафорический. Инвариантом смысла этой фразы можно предложить философскую тезу «Все меняется». Меняется все, и даже понимание основы основ. Но в выборе жизненных позиций одинаково заблуждаются как человек-романтик, так и реалистически мыслящая личность, поскольку на факт встречи с Азраилом никак, с точки зрения героя повествования, не влияют принципы житнетворчества человека, перед лицом всепоглощающей Вечности бесправны оба типа мировидения. Примечательно, что в 8 фрагменте субъект переживания в очередной раз уходит от осознания индивидуальности эмоций к коллективному обобщению «нам». На оппозиции «я - мы» (заметим, не «я - они») держится образная структура каждого фрагмента, и эта антитеза наиболее наглядно представляет один из основных мотивов контекста: как рефлексирующей интеллектуальной личности не потеряться в кругу современников? Как видно, постановка проблемы вбирает лишь некоторые принципы романтизма, чем и объясняются метания лирического героя от любви к себе до страдания по ближнему.

В 9 фрагменте, вновь обнажены два полюса, между которыми развивается лирическая мысль героя:

В черной паутине осенней ночи –
Черные звезды. И ворон пророчит
Черт знает что. Лишь толика от жизни.
И человек дешевет в дорогой отчизне.
Хром пришел и хром уходит век.
Жив ли бог богоподобных калек?
Если жив, на землю глянь, молю...
Я люблю всех. Я никого не люблю.

Сопоставление ценностных систем рождает удивление: при явном перевесе аргументов в пользу «не люблю» («паутина ночи», «черные звезды», «ворон», «черт знает», «человек дешевет», «хромой век», люди-«калеки») субъект переживаний сохраняет трепетное любовное отношение к жизни (см. смысловую рифмопару «молю - люблю»). Усомнившись своим материалистическим сознанием в существовании Бога, этот герой не вознес себя в ранг человекобога (как это уже бывало), а пытается примерить на свое духовное бытие одну из ипостасей Божественного – умение любить. А в 10 фрагменте высмеивает свое и всякое стремление к абсолютному знанию как способу подняться до божественного всеведения.

Город вполне уместается на территории
Чьей-то ладони. А захочет сдуть?
Скорбь сеющим – пожинать горе,
И жупел раздувших не минует жуть.
Трупный запах от вашего ...изма.

Так устроено – на «истину» падки
И теребящие зеленое вымя суфизма,
И дразнящие быка красной лихорадки.

Лирический герой продолжает воссоздавать псевдоромантическую концепцию мира. Так отстранение в первых двух строках содержит информацию о неприятии всякой цивилизации как средоточия порочности и горделивого возвышения. И в этом признании вновь обнажается идея всего контекста: попытка постромантического взгляда на «вспышки» индивидуализма как в политике и культуре, так и в сознании отдельной личности. Интересны художественные приемы, использованные в этом фрагменте. Непроясненность в первых строчках объекта повествования (См.: «...на территории / Чьей-то ладони. А захочет сдуть?») наводит на размышления о природе того, кто способен посягнуть на право карать Всевышним судом. Нарочитое уклонение от называния, введение неопределенного местоимения в сильную позицию начала стиха склоняет к мысли о разрушительном потенциале всякой личности. Последующие 6 строк аргументов соотнесены и с претекстом Библии («скорбь сеющим – пожинать горе»), и с историей политики и религии. Показательно, что сознание мыслящего героя полемически воспроизводит публицистические штампы речи («дразнить быка красной лихорадки», «зеленое вымя суфизма», «раздувать жупел»). Раздраженная мысль субъекта находит выход в лаконичных синтаксических конструкциях с интонационными выделениями важных слов-понятий: «скорбь», «пожинать», «жупел», «жуть», «суфизм» и др. Насколько отмечены индивидуальностью стиля первые две строки, настолько же узнаваемы следующие за ними словообразы, ставшие общеупотребительными. Так своеобразно реализуется протест против идеологически масштабного стремления к познанию абсолютной Истины.

Начало следующего фрагмента как бы предугадывает встречный полемический вопрос читателя: как же жить без стремления к постижению смысла жизни?

Морем плыть, иль степью брести?
Там – не доплыть, здесь – не дойти.
И кричит Отчаянье: ни конца, ни краю...
Дорога пылит. Так заворачивай к раю,
После ада столиц и адков провинций,
Где стерты души и потеряны лица,
Где ты смертельно устал и давно уже лишний.
Живи в пустыне, может простит Всевышний.

Экзотически-отмеченные «море» и «степь», когда-то спасавшие бунтарей-одиночек, уже утрачивают свою способность вносить умиротворение в беспокойную душу романтического героя. «Дорога» как устойчивый культурный символ общего пути-поиска так же не способна, с точки зрения субъекта повествования, вывести человека к цели. «Дорога пылит», а это значит, что идя вслед за кем-то человек теряет какую-то часть правды о самом себе и

о мире, поскольку значительно снижается возможность само- и мировосприятия. Возможность духовного обновления лирический герой видит не в Пути (на протяжении 7 строк он оспаривает этот способ приобретения Истины). Известным до сих пор формам поиска смысла жизни противопоставляется не новый, но до сих пор не актуализированный образ библейского пустычника, сумевшего вовремя остановиться и отстраненно без суеты оценить свое бытие. По-прежнему стихотворение продолжает развивать мотивы романтического и реалистического искусства. Интересно, что в этом фрагменте контрастность в описании двух систем ценностей уступает место их корреляции: море, степь, дорога одинаково бессильны вывести человека к цели, тогда как «ад столицы» и «адки провинций» продолжают указывать на порочность человеческого общества и отсылают к конкретным литературным топосам (вспомним, например, «Цыган», «Евгения Онегина» А.Пушкина, «Казак» Л.Толстого, «Обыкновенную историю» И.Гончарова, «Адище города» В.Маяковского).

Последний фрагмент возвращает лирического героя из медитативно-ирреального мира в конкретное изначальное пространство («поле», «небо близко», «мерзлая глина») и время («дорассветная тишь»). От начала рефлексии прошло минимальное количество времени, так что «предрассветные сумерки» первого фрагмента к двенадцатому стихотворению оказались неисчерпанными. Но художественное пространство изображенного мира насыщается философскими образами-обобщениями.

В тихом поле, настолько тихом,
Что слышишь дыхание звезд,
Где небо близко и ближе, чем Лихо,
Где мерзлая глина на тысячи верст
В ожидании снега. Дорассветная тишь.
Клин дороги, собранные гумна.
И даже осторожная полевая мышь
Вряд ли сейчас проскользнет бесшумно.

Рефлексия субъекта, находящегося в поле, где слышно «дыхание звезд», а «мерзлая глина на тысячи верст», воспроизводит тип мировидения пустычника, наказующего плоть и устремляющегося к Небу. Все последующие образы фиксируют идею ожидания, кратковременного замирания: «в ожидании снега», «дорассветная тишь». Даже «клин дороги» и «собранные гумна», прочитанные через символику русской культуры, становятся сакральными знаками некоего возможного начала. Всякое движение (даже мыши) способно разрушить тот миг, к проживанию которого так трудно шел лирический герой. На состояние созерцания указывает специфический поэтический синтаксис. Первое предложение, исключившее полную информацию о действии субъекта и сдвинувшее акцент на характеристику его состояния в этом поле, принципиально незаконченно; лирический герой как будто забыл о том, что хотел сказать: от предиката в предложении имеется только

«В тихом поле». С другой стороны, функция такого вступления сказочно-многообещающа, тем более, что звукопись последующих строк сохраняет интонацию придыхания и шепота. Зло в таком контексте утрачивает свои абсолютные масштабы, персонифицируясь в образе сказочного «Лиха». Замершее в момент созерцания сознание героя как бы не в состоянии логически связать заново прочувствованные явления, и потому оно лишь называет: «...тишь. Клинь..., ...гумна». Глагол появляется лишь в последней 8 строке как попытка предотвратить любое, даже самое незаметное действие («прскользнет»).

Целостный анализ контекста «12 фрагментов» Габита Имамбаева позволил выйти на теоретические обобщения, информирующие о природе этого оригинального жанрового образования. Жанровость фрагментарного контекста направлена на воссоздание картины мира одного мгновения человеческой жизни. Генетически восходящий к романтической и символистской концепциям искусства, фрагментарный контекст возрожден современным мировоззрением не в целях абсолютизации элитарного образа Поэта, а, наоборот, для воссоздания общечеловеческой закономерности образного интеллектуального мышления. Фрагментарный контекст требует от читателя не только максимально высокого уровня филологической культуры, но и знания элементарных закономерностей человеческой психики. Думается, в этом тоже объяснение востребованности этого жанра: уже не только внутри-, но и внелитературные факторы (как то: неблагоприятная политическая обстановка, обесцененность человеческой жизни) мотивируют появление фрагментарного контекста. Фрагментарный контекст содержит информацию о том, как в один миг жизни укладываются хаотически-разнонаправленные мысли субъекта переживания. Удерживает в относительном единстве эти спонтанные образы ищущая интеллектуальная мысль лирического героя.

Изучение фрагментарного контекста не раз выводило на признание специфичности пространственно-временных отношений в данном жанровом образовании. Думается, что есть основания сопоставить хронотоп анализируемого произведения с типом «творческого» хронотопа, описанном в известном труде М.Бахтина «Вопросы литературы и эстетики» и отражающем постмодернистскую идею культурно-философской одномоментности. В пространственно-временной организации «12 фрагментов» аннулирована категория времени: синонимом мига жизни выступает понятие Вечности. Этот хронотоп «...переносит ценностный центр искусства с результата творческого акта на сам незавершенный процесс творчества»(3), чем лишним раз доказывает свою постмодернистскую природу.

Специфическое жанровое содержание «12 фрагментов» актуализировано в рифменной организации контекста. Фрагменты чередуются по типу рифмовки: в нечетных соблюдена парная, а в четных – непарная рифмовка. Рифменная композиция удачно коррелирует с логикой диалектически разви-

вающейся образной мысли: каждый фрагмент оспаривает предыдущий текст и содержит материал для полемики с последующим отрывком. При такой организации художественного материала усиливается эффект «колебательного» движения чувства-мысли: от сомнения к утверждению. Заметим, что кольцевая композиция «12 фрагментов» носит двойственный характер. С одной стороны, совпадение художественного времени и художественного пространства в начале и в конце текста «работает» на актуализацию ситуации непознанного мгновения. С другой стороны, 1 и 12 фрагменты соединены «нечетным» и «четным» цифровым выражением, что на рифменном уровне проявляется в смене типа рифмовки, а на содержательном фиксируется пусть незначительная, но смена художественного пространства: от желания прогуляться в «предрассветные сумерки», выраженного в 1 фрагменте, герой приходит к его осуществлению.

Интересно строится контекст. На границах фрагментов действуют своеобразные межстихотворные «скрепы», сталкиваются и расходятся два типа ассоциаций: 1) ассоциация по соответствию традиционно-бытовому движению мысли; 2) ассоциация поэтическая. Интересно, что первый тип ассоциаций носит характер сознательных «озарений», а второй воплощает работу «закрытого» сознания (или подсознания). На стыках фрагментов ломается привычная читательская традиция «увязывать», «собирать» предшествующий и последующий тексты. Образность каждого нового фрагмента как бы вырастает из предыдущего стихотворения и, стремительно отталкиваясь от нее, устремляется в новое художественное пространство. В отличие от лирического цикла, где логика движения сюжета и образов проясняется как в хронологически-упорядоченном, так и произвольном варианте прочтения, контекст фрагментов можно читать только в заданной автором последовательности: от начала к концу. Идея воспроизведения процессуальности мышления утрачивается при попытке вычленения фрагмента из контекста, а остается – опрошенная образная мысль, освобожденная от аллюзивной соотнесенности с потаенной романтической концепцией жизни и искусства.

Контекст фрагментов хорошо структурирует механизм дискретного мышления. Неуловимые мгновенные переходы от одной образной мысли к другой, по существу, «ломают» привычное представление о логичности (причинно-следственной соотнесенности) мыслительных актов. Один миг интеллектуальной жизни человека фрагментарный контекст воспроизводит так, что на первый план материализованного мыслительного процесса выходят образы (биографические, культурно-исторические, бытовые, природные и пр.) и эмоции (произведение насыщено риторическими фигурами, ритмика каждого отрывка выдержана в тонической системе стихосложения). А мысль «проблема», обозначенная в «мгновенном» откровении субъекта, не только не исчерпывается, но, наоборот, обнаруживает свою принципиальную незавершенность. Соответственно, поэтический фрагментарный контекст, на наш взгляд, содержит объективную и структурно более четко выраженную ин-

формацию о сущности мгновения, нежели самостоятельный стихотворный фрагмент (или отрывок).

Анализ жанровой ситуации в поэзии конца XX века еще раз выявляет позитивность предположения М.Бахтина и Г.Поспелова о существовании тенденции на романизацию литературы, и поэзии, в частности. Приоритетность лиро-эпических жанров, установка на смешение жанров, эпически-масштабный взгляд лирического героя на события современности, сюжетность текстов, диалогизм как ведущий художественный прием и многие другие наблюдения дают основание ещё раз убедиться в реальности происходящей романизации. Актуально, на наш взгляд, рассмотреть этот процесс в ином аспекте.

Введение интересующей нас проблемы жанровости фрагментарного контекста в научную систему В.Руднева(4) позволило обнаружить интересные закономерности в литературном процессе. Предположив вслед за В.Рудневым, что до нашего времени все культурные явления развивались согласно одной из трех концепций пространственно-временного развития (эсхатологической, циклической, энтропийной), мы нашли аргумент, который дополнительно мотивирует появление жанра фрагментарного контекста как в прозе, так и в поэзии XX века. По Рудневу, эсхатологическая модель времени необыкновенно жизнестойкая. На протяжении 2 тысячелетий христианская культура жила по её принципам противоборства государства земного и божьего. Добавим, что эта концепция до настоящего времени организует картину мира многих лирических и лиро-эпических жанров (сонетов, элегий, баллад, посланий). Самая древняя – мифологическая или циклическая – модель организации пространства и времени упрямо возвращается в культуру конца XX века несмотря на то, что она несколько «не вписывается» в систему новейших научных физико-математических открытий: эта модель игнорирует постулат Рейнбаха о необратимости жизненных явлений. В силу ряда вне- и внутрилитературных факторов циклизация оказалась одним из наиболее актуальных типов жанрового мышления. В конце XX века в циклические контексты объединяются лирические стихотворения, сонеты, элегии, письма и, таким образом, реализуют «романичность» как основное направление литературно-поэтического развития.

Наибольший интерес в пределах настоящего исследования вызывает сравнительно новая модель энтропийного движения времени и пространства. Со второй половины XIX века общепринятой в рамках естественнонаучной картины мира стала интерпретация временной необратимости, согласно чему энтропия в замкнутых системах может только увеличиваться. Изучение этого открытия на литературном материале позволило резюмировать следующее: ведущей темой и принципом организации художественного пространства и времени в творчестве большинства узнаваемых поэтов конца XX века (в частности, И.Бродского, Л.Рубинштейна, Г.Сапгир и др.) становится энтропий-

ная концепция, согласно которой мир, разрушающийся на мертвые частицы, реконструируется в единое целое только художественным пространством Искусства (инвариант Искусства - Текст). Абсолютная раздробленность реального мира на вещи, факты, обрывки мыслей и прочую «мозаику» подавляется, уравнивается в тексте, который собирает (а значит - уничтожает) информацию о «разбитой» сущности нашей эпохи. Такова парадоксальная сущность жанровости фрагментарного контекста: несводимый к какой-либо единой закономерности, калейдоскоп фрагментов тем не менее гармонизирует на художественном уровне энтропийность реального мира. И в этом жанровом новообразовании вновь проявляется тенденция на романизацию поэзии.

По масштабам постижения и подавления энтропийного пространства и времени поэма и контекст фрагментов являются жанрами-«синонимами»; учитывая то, что современная поэма (с характерным для нее ослабленным сюжетом, децентрализованной композицией, эпически-масштабным сознанием лирического героя) обнаруживает меньшее количество энтропийности, и, соответственно, подавляет её более полно. Фрагмент – крайний полюс накопления энтропийной информации, соответственно, путь к гармонизации картины мира в этом жанре более сложен и изыскан, но наличие его – непеременимое условие жанрового контекста.

Подводя итог этим размышлениям, хочется заметить: даже если «12 фрагментов» Г.Имамбаева останутся единичным явлением в поэзии рубежа XX-XXI веков, появление такого рода жанра, без сомнения, - значимое событие в истории нашей литературы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кобрин К. Расуждение о фрагменте.// Новое литературное обозрение, 2002, №2(54), с.229-235; Горалик Л. Собранные листья (об одном и том же всегда об одном и том же.// Там же, с.236-245; Давыдов Д. Ночное искусство (Сон и фрагментарность прозы.// Там же, с.246-251; Дубин Б. Бесконечность как невозможность: фрагментарность и повторение в письме Эмиля Чорана.// Там же, с.251-261).
2. Имамбаев Г. 12 фрагментов.// Имамбаев Г. Нерв на воле. – М.,1999, с.62-73.
3. Липовецкий М.Диалогизм в поэтике русского постмодернизма.// Русская литература XX века. Вып.2. – Екатеринбург, 1995, с.24.
4. Руднев В. Прочь от реальности. – М.: Аграф, 2000.

*«ПРИДИ И ОСТАНЬСЯ. МАЛЕНЬКИЕ ПОЭМЫ»
НАДЕЖДЫ ЧЕРНОВОЙ*

В 2000 году Надежда Чернова выпустила сборник стихотворений под названием «Солнцеворот». В книгу вошли произведения, созданные в разные периоды творчества, проверенные временем, читателем и критикой. Но, сравнивая структуру построения этого сборника с композицией книг, вышедших ранее, нельзя не обратить внимания на такую особенность: в хронологически последней книге стихов Н.Чернова перераспределила поэтический материал, обособив некоторые тексты под рубрикой **«Приди и останься (маленькие поэмы)»**. Первичное чтение этих произведений производит впечатление их несоответствия традиционному представлению о жанре поэмы.

«Маленькие поэмы» Черновой собраны шестнадцатью контекстными образованиями, отчетливо объединенными тематикой, проблематикой, художественным строем. Анализ жанровой природы каждого входящего в раздел произведения позволил обнаружить парадоксальное явление: ни один текст не является поэмой по своей жанровой сути. Условно мы разделили произведения на три следующие группы: 1) лирические циклы («Огнепоклонники», «Хвала кувшину», «Переломная трава», «Чертова перечница» и другие); 2) сонетный триптих («Август»); 3) стихотворение с двухчастной композицией («Отеческий дом»).

Обратимся к первому лирическому циклу «Огнепоклонники». Контекст состоит из четырех пронумерованных стихотворений без названия. Заглавие, в данном контексте обращенное к затекстовой и внутритекстовой действительности, является носителем многих ассоциаций, активно участвует в создании лиро-эпического художественного пространства. Одним из уровней формирования жанровой картины мира является аллюзивно-реминисцентная насыщенность произведения. Образ солнца вписывается в контекст библейских ассоциаций. Сравним:

*Огромное, со всех земель видно,
Среди песков, на огненных барханах,
В селеньях гебров, в древних Сураханах
Пылает в чашах огненных оно...*

и: «Отец, если возможно, пронеси эту чашу мимо меня» (Евангелие от Луки (24, 39-44)). В 4 стихотворении узнается аллюзия из «Слова о полку Игореве»:

*... Язычница молится в поле,
Лицо повернув на закат...
... Да чтобы вернулись живыми
Кто выйдет в смертельный поход, —
Язычница шепчет над ними,
Лицо повернув на восход...*

«Солнечные» мотивы вызывают устойчивые ассоциации из восточной поэзии. Так метафорический образ «...пить солнце из пиал...» восходит к поэзии Омара Хайяма:

*Пьянчуги! Суть миров в вине воплощена!
Вон — солнце: пиала небесного вина..
Хоть цель творения от всех утаена,
В брожении хмельном отыщется она.*

В активности солнца Н.Черновой также угадывается «солнечный» сюжет стихотворения В.Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче». (Сравним: «...*Отворяй ворота — самовар краснобокий готовь...*» Н.Черновой и «... *Ты звал меня?! Чаи гони,/ Гони, поэт, варенье...*»).

Автор не случайно соединяет разные литературные и культурные традиции. В контексте цикла солнце становится метафорой человеческого первородства, символом общего Пути. Так организуется динамика сюжета произведения. Аллюзии и реминисценции позволили собрать в единый эпос пространство и время от истоков сотворения мира до сталинских репрессий. (В последнем стихотворении Н.Чернова использует историческую аллюзию: «...*Этапы. В решетках оконца./ Гулаговский страшный приют.*».)

Художественный мир «Огнепоклонников» подчинен циклическому ритму жизни природы. Закономерность смены времен года, определяющая хронологию сюжета, принимается лирической героиней как единственно верная, потому её духовная градация отмечена непрекращающимися духовными «перемещениями» от «восхода» до «заката». «Путь» героини цикла к поиску смысла жизни коррелирует с возвратно-поступательным движением «солнцеворота».

Тему лирического цикла материализует система пространственных отношений. Лирическая героиня живет в потенциально незамкнутом пространстве. По мере своего «духовного взросления» она все чаще и охотнее «впускает» солнце в свой мир, измеряя им свой духовный рост:

№1 ... *Отворяй ворота — это посохом Солнце стучит*

№2 ... *И в свой очаг впускать его как в храм...*

№3 ... *выкатили шар из кузни*

... *покатилось в реку*

№4 ... *солнце в окне*

... *на белой на жаркой стене...*

В формировании контекстного диалектического ритма «взлетов» и «падений» активно задействованы ключевые образы и понятия, сквозные мотивы, цвето- и светообразы. Метрическая организация цикла (А5 – Я5 – Дк - АмЗ) также способствует образованию идейно-художественного целого цикла, подчеркивая идею самоценности каждого мига жизни.

В контекст «маленьких поэм» Надежды Черновой вошел также сонетный триптих «Август». В заглавие не вынесено жанровое определение сонет-

та, следовательно, не акцентируется внимание на отношениях соотносительности между данным контекстом и каноническим сонетом. Но строение текста, диалектика его содержания показала, что автор использует каноническую форму сонета. В контексте не наблюдается тотальной деформации формообразующих элементов сонета. Все три стихотворения написаны традиционным для русского сонета Я5, состоят из двух катренов и двух терцетов, причем первые 8 стихов объединены двумя рифмопарами, шесть последующих тремя парами рифм. Оригинальность контекста создается за счет применения межсонетного «стыка», выводящего триптих к форме венка сонетов.

Признаки жанра сонета, на наш взгляд, обнаруживаются в динамике становления контекста, в диалектическом хронотопе. Содержание цикла «Август» образуется в соответствии с закономерностью диалектической триады. Номинативно абсолютно открытая структура (в заглавии определена установка на бесконечную повторяемость), сонетный контекст имеет четкую композицию. Если в первом сонете субъект цикла созерцает явления природы, во втором – единство природной и человеческой жизни, то в последнем стихотворении неожиданно указана иная система ценностей - «...мой сын бежит по берегу за мной».

В процессе структурообразования «Августа» участвует вполне сонетное сознание лирической героини, наделенное способностью диалектического мышления, философское и оптимистическое. Авторскую точку зрения в данном контексте кумулирует лексика: в тексте употребляются слова современной, устаревшей, разговорно-бытовой лексики, но отсутствует возвышенная, характерная для жанра канонического сонета. Все жанрообразующие компоненты, связывающие стихотворения в единый интертекст, подчинены жанровым закономерностям «сонетного» лирического цикла.

«Отеческий дом» - лирическое стихотворение с двухчастной композицией. Анализ показал, что данный контекст «работает» на создание лироэпической картины мира. В первой части стихотворения развивается лирическая тема, героиня больше говорит о чувствах. Напевный хореический стих создает настроение. Восприятие предметов фотографически-ассоциативное («деревня», «горище», «изба», «дом»). Динамику повествования вносит сама лирическая героиня, память которой заставляет оживать картины прошлого.

Вторая часть имеет более эпический характер. Активно используются глаголы движения («шла», «гнул», «сводили», «бушевали», «кружили», «входить», «проплывать»). Использование соединительного союза «и» актуализирует идею замкнутости, обреченности на повторяемость. Первое стихотворение начинается с «... *И все чаще снится мне деревня...*», второе заканчивается «... *И только небо, проплывая мимо...*». Анализ внутритекстовых связей позволил обнаружить скрытый драматический конфликт: в первой и второй части стихотворения в сильную позицию выделены противительные союзы.

№1. *Но, боюсь,*

наступит тишина...

№2. *... А в этом доме, в дедовском укладе.*

Союзы «но», «а» стремятся раздвинуть (разрушить) рамки круга замкнутой повторяемости. Синтаксис стихотворения материализует художественную идею данного стихотворения (и – шире – поэмого хронотопа сопротивления): собранные памятью воспоминания позволяют автору выйти на метафизические прозрения.

Сюжетообразующую функцию в «Отеческом доме» берет на себя память и рефлексия лирической героини. Это философская натура, умеющая видеть себя со стороны (в данном контексте через сон: «... и все чаще снится мне деревня»). Её диалектический путь прослеживается от земли («дома») к «небу». «Небо» в конце второй части представляется как философская категория познания Бытия. Лирическая героиня по мере своего «духовного взросления» устремляет взор на «небо»:

*И только небо, проплывая мимо,
Полно смиренья в полуночный час,
Пока оно, дымясь неутомимо,
Не входит в нас.*

Два плана изображения — «небесный» и «земной» — сливаясь, создают ощущение гармонии, которую стремится утвердить поэт в мире.

Анализ текстов Н.Черновой, объединенных автором как «маленькие поэмы», позволил убедиться в действенности четкой авторской жанровой концепции. Жанровая картина мира поэмы определила природу отбора и освоения художественного материала, а именно: внимание к сюжетам судеб людей XX века, к коллизиям историко-эпохального значения, в масштабе и характере рефлексии самой лирической героини. Разножанровые тексты собраны Н.Черновой по характеру отображения духовных конфликтов века, где самыми нездоровыми являются звенья «Человек-Общество», «Человек-Природа». Драматической картине мира поэмы созвучны и диалектическая логика развития сонета, и встречно-возвратный хронотоп лирического цикла, и даже антиномичное построение лирического двухчастного стихотворения. В свою очередь, прочтение произведений одной тематики в контексте мета-жанра поэмы дает большую масштабность мировидения.

Углубление лирического начала и усиление эпического мироощущения, сближение в текстах позиций автора и героя, переосмысление поэмой категории повествовательности, а также происшедшие в самой структуре поэмы изменения, связанные с особенностями ее сюжетно-композиционной, образной организации, также свидетельствуют о новых возможностях лирической поэмы.

«НЕ СОБРАНА ЕЩЁ МОЯ ПОЭМА...», или ПОЭМА И ПОЭМНЫЙ КОНТЕКСТ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ

ЖАНР-«ПЕРВОПРОХОДЕЦ»: ВЕКЗАМЕТР БАХЫТЖАНА КАНАПЬЯНОВА

...Личность поэта должна вырасти
в характер, представляющий век...
Иоганес Бехер

Литературной критикой не раз обращалось внимание на эпический характер поэзии Бахытжана Канапьянова. Действительно, трудно не заметить того, что все лирические откровения поэта направлены на раскрытие внутреннего мира, на «расгерметизацию» всякой замкнутости. Владимир Максимов объяснил «бытие мысли» поэта Б.Канапьянова как такое редкое совершенство, «...когда элементы рассудочности и научного знания растворяются в капиллярах его стиха, когда на смену рационализму и рассудочности приходит поэтическая мудрость...»(1). Всё и вся повязаны между собой единой нитью жизни – это основной мировоззренческий принцип Б.Канапьянова. Одинаково высока ценностность жизни человека и животного, нельзя провести границы между исчезнувшим прошлым и ещё не наступившим настоящим. Токи жизни пронизывают весь мир Поэта.

Феноменальность эпико-лирической поэзии Б.Канапьянова проявилась уже в том, что поэт создал оригинальный жанр, репрезентующий особенности индивидуально-авторского мировоззрения. Векзаметы – это жанровые стихотворения, появившиеся как свидетельство глубокого творческого самоанализа поэта. *Векзаметр - это своего рода жанр-логотип лиро-эпического мироощущения Б.Канапьянова*, обреченный (по-хорошему) на жизнь только в пределах его творчества. 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»(2). Последовательное контекстное вычитывание главы «Векзаметы» 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»). Векзаметы 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 векзаметра. Из векзаметра 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...» (3). В новом термине «векзаметр» соединились смысловая понятность «века» и формально-поэтическая заданность «гекзаметра». Так грамотно задаются параметры жанра – форма и содержание. В свою очередь, составляющие слова «векзаметр», вступая в новые лексико-семантические отношения, начинают информировать о принципиально иной содержательности. *Векзаметр* – это не просто лиро-эпическое повествование о веке, а (позволим себе предположение) *обозначение нового принципа изображения, при котором личностно-индивидуальная или исторически-обусловленная событийность каждого стихотворения становится мерой измерения духовного благополучия эпохи.*

Мотивируем наблюдения. 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»),

Сквозь крыло стрекозиное мир выплыл, казалось, из детства...

(«Сквозь крыло стрекозиное...»),

...В ночь перед взрывом вижу – смуглая плачет луна...

(«Плач смуглой луны»),

В орнаменте ковра есть что-то от арабской книжной вязи...

(«Метаморфозы»).

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

Определив тематический диапазон векзаметров, мы убедились в насыщенности каждого стихотворения философской проблематикой. Время и человек, Вечность и современность, духовное и суетное, проблема Памяти, Пути – эти темы переходят из стихотворения в стихотворение. Но ключевой для всех векзаметров 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»),

...Мы торопимся жить,

после спешки

Сознаем мы с горькой усмешкой,

Что приходим туда, откуда бы надо начать...

(«На мотив старых часов»),

...Спустя три тысячелетия по следам Гомера Шлиман

Берегом древним вдоль моря бредет, продолжая свой поиск...

(«Миф и реальность»),

...Вечность прошла, что помнишь, двойник мой,

с тех незапамятных пор?

(«Гомер и эпос»).

Такого рода примеры можно привести из каждого векзаметра. Система образов в векзаметах 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...»),

Я родом из мира, я верю, что он будет вечен...

И вечная плачет домбра

О том, что *в степи затерялся ребенок...*

(«Ностальгия по детству»),

Я верил, что вечно, что вечно мой сад *плодоносит...*

(«Ностальгия по детству»),

Звезда кочевая моя...

Как будто бы знак световой о вечном кочевье поэта...
(«Кочевая звезда»),

И – слушают, слушают *дети берега* вечный мотив...
(«Дорога столетий»),

И тянет, и тянет из *чаши* той вечной напиток... («Степь»).

Движение поэтической мысли в контексте векзаметров постепенно «нагружает» полярные понятия дополнительными смыслами, в результате чего семантическое поле лексемы «вечный» вбирает следующие слова: миф, величие, торжественный, огромный мир, свет, бесконечность, мирозданье, детство, инопланетянин, Луна, степь, могила Абая, камень, память, скиф, руины, эпоха, кочевье, дорога, Атланты, колыбель, ветер. Семантический комплекс слова «современный», в свою очередь, представляется словообразами явь, ты, я, гекзаметр, «хрупкие плечи», земляне, жеребенок, ребенок, стрекозиное крылышко, ласточкино гнездо, «апельсиновая корка фонаря», детская постель, часы, плач, врач, поезд, гастроном, Карлаг. Как эти образы взаимодействуют в тексте? Приведем примеры.

Ласточка в клюве глину носила, чтобы слепить себе дом,
Словно зерно мирозданья над моим раскрывалось окном... ,
... Фонарь апельсиновой коркою вспыхнул вновь в дебрях лист-

вы,

И – дворик затерянный ожил веками державной Москвы... ,
...скифских эпох черепки,

Как будто в сонете приход магистральной строки... ,
...Выйду из поезда – степь на все стороны века... ,
...Атланты уходят. Их дети – земляне – глядят на экран
Видят друг друга они, уходящие кадры эпохи...

Оригинально, на наш взгляд, стихотворение «Медный всадник», где в качестве антиномии аллегорично выведены, с одной стороны, «вечный» Пушкин и его литературные герои («вещий Олег», «медный 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...

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

Где гекзаметр жизни пролег, спотыкаясь о запятые,
Там камень точкой предстанет – и строку навсегда оборвет.

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 годов («...от голода исчезнет пол-аула и вымрет вся родня...»), в ядерной трагедии Чернобыля и Семипалатинска. Векзамеры 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.

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»)

или

Связи едины, незаменимы – вместе и в каждом живут...
(«Плывут облака»).

Внимательнее вчитываясь в векзамеры Б.Канапьянова, 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, «про-

волока колючая». Многие из перечисленных слов употребляются с предлогом «сквозь»:

Ладони и взгляды тянулись сквозь бездну...;
...Поезд в степи. Тамбур. Я и окно;
Орнаментом ковра эпох связующая нить проведена –
Как будто за орнаментом бетонная раздвинута стена...;
...Крыло стрекозиное годы спустя превратилось в стекло.

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...

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.

Тема памяти потаенно присутствует в каждом векзамере:

...Это я или мальчик стоит? – память скрепила соседство...;

...дворик затерянный ожил веками державной Москвы...;

...мчится он /Медный всадник/ все свои двести лет...;

Наше прошлое спит, и мало нам вашего взгляда,

Чтобы его нанести на скрижали грядущих эпох...;

...и в памяти встают потомками разорванные связи... и т.д.

Только в одном векзамере 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.

На первый взгляд, этот текст выпадает из общей картины мира векзамеров: отсутствует специфическая проблематика, не чувствуется образно-понятийной поляризации (если только не предположить, что это антитеза «я - свет»). В контексте векзамеров это стихотворение выполняет «сигнальную» функцию, информируя «недогадливого» читателя об эстетической предназначенности нового жанра. Задача векзамера – не обнаружить дисгармонию, но устранить её средствами искусства как наиболее действенного типа твор-

чества. В этом смысле векзамер является метафорой самого поэта, точнее, поэтического творчества, имеющего цель вернуть миру гармонию.

Обращает на себя внимание ещё одна особенность поведения образов в векзамерах. 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»:

Птицы исчезли, скрылась лошадка, а мальчик в матроске
Стоит на обочине детства...,
...Помню, полынью горчило оно /молоко/...,
В ночь перед взрывом я вижу...,
Скажи мне, великий поэт, что траурный камень хранит?...,
И в памяти встают потомками разорванные связи...

и глаголы, обозначающие преходящие действия:

Фонарь ... вспыхнул...
и дворик ожил...,
...За проволоку колючую цепляясь, рвется эбелек...,
...легенду выносит ночами прилив...,
...Ветер возгласы носит из небытия...,
...строчка Маклиша плывет.

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 образов порождает интересную и, на наш взгляд, жанрово-содержательную поэтику «мигов», которую поэт актуализировал в автоэпиграфе к векзамеру «На мотив старых часов»: «Время – волны вечности: от мига к бесконечности». В каждом векзамере 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 «узoram»:

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

Проступят узоры твои в беспредельных глубинах души.

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 к общечеловеческому контексту, к необходимости «закруглить» один миг жизни в бытии Вселенной.

В векзамерах Б.Канапьянова интересно проявляются категории пространства и времени. Пространственная организация векзамеров 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 векзамеров - голод и репрессии 1930 – 1950 годов, атомная катастрофа, беспомытность современника).

По какому же принципу собирается пространство векзамеров? Обращаем внимание на то, что пространство бесконечности, становясь предметом лирического переживания героя векзамеров, утрачивает свою духовную ипостась и «конвертируется» на прагматичный язык современника: звуки моря продают 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. Это 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...

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

или

Планетарий мой – пролетарий. Во Вселенной кочевье мое.
Под ногами космический гравий... Дай мне руку, отбросив копье.

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

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.Кананьянова 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...

(В связи с последней цитатой ещё раз хочется отметить продуманность контекста векзамеров: последняя строка «Векзаметра» «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 пространство духовного комфорта и пространство материально-прагматическое 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 замирания 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...

Система повторений в этом тексте материализует не только элегическую интонацию, но актуализирует модель жанрового мышления: детали прожитой жизни, кумулированные и освященные памятью лирического героя, выдвинуты в фокус лирического переживания, чтобы, в свою очередь, стать образами-символами 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...

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 векзамера «Мальчик» открываются анафорическим «И ...», союз «а» «спрятан» в двух последних строках стихотворения. Такой тип синтаксического мышления, явно отдающий предпочтение идее присоединения, не раз демонстрируется в текстах векзамеров:

... И я, закрыв глаза, все слушал, слушал...;
...И вышел в долину, и бился в долине рогами костер.
И мчались к костру Шайкурык, Тайбурыл, Маникер, Кокжорга...;
... И – кружились, кружились, кружились лошади,
встав на дыбы...;
... И – в этом точность картин, места действия мифов Эллады...;
... Скачет всадник по городу, и – копыта тревожат Москву...;
... И – дворик затерянный ожил веками державной Москвы...;
... Мустанг, ты оседлан? Так вспомни и – встань на дыбы!...;
... И в памяти встают потомками разорванные связи,
И на Великом шелковом пути не стерты города,
И дервиш у костра, купается в глазах его звезда...;
... И – слушают, слушают дети берега вечный мотив...;
... И – на земные края облака, облака оседают...;
... И – пунктирами мысли легли на полотна контурных карт.

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...

или

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...

или

Седой повстречался грек – и рапаны показывал...

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

К вопросу о жанрообразующей роли размера гекзаметра интересно, на наш взгляд, сопоставить 2 примера метрического изложения одного и того же текста. Автор книги «Стихи под взглядом неба» (Алматы, 2002) Л. Мананникова, рассуждая о транснациональности поэтического мировоззрения Б. Канапьянова, цитирует стихотворение поэта:

Мир распят перекрестьем визира
- и обратный готовится счет.
Никому не угодная лира
На руинах свой век отпоет.
Бродит ветер минувшей эпохи,
юбилейных лишая наград.
Орудийный не слышится грохот... и т.д.

В книге Б.Канапьянова «Над уровнем жизни» мы находим тот же текст в главе «Векзамеры», но в ином метрическом оформлении:

Мир распят перекрестьем визира и обратный готовится счет.
Никому не угодная лира на руинах свой век отпоет.
Бродит ветер минувшей эпохи, юбилейных лишая наград.
Орудийный не слышится грохот... Слово молвит по разуму брат...

Первое стихотворение выдержано в силлабо-тоническом размере трех-стопного анапеста, тогда как в векзамере цезура делит каждую шестистопную строку на два полустишия – анапестическое и дактилическое. Ритмический сбой происходит в межиктовых интервалах, попавших в зону «пограничья». К сожалению, мы не можем назвать тот поэтический источник, к которому обращалась Л.Мананникова. Но заметим, что вариант 6-стопника более удачно представляет жанровое содержание векзамера. Идея со- и противопоставленности духовных и исторических ценностей материализована не только содержательно, метрически, но и на интонационном уровне, поскольку

ку цезура разбивает стих на две половины, а также через систему рифменных отношений. Строка 6-стопного трехсложника вобрала в себя, «спрятала» перекрестный тип рифмовки АЗ, оставив по правому краю (и внешнему, и цезурованному) только парные рифмы: «визира - мира», «счет - отпоет» и др. Так в очередной раз «перекрестье» уступает место слаженности, созвучию.

Итак, для поэта формальный уровень организации векзаметров – важная жанрово-информационная категория. В этом отношении хотелось бы отметить разнообразие метрически композиционных вариаций, которые поэт использует в векзаметах. 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 векзаметах 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 векзамета, на фоне которой пропадает даже эффект полуслова, оборванности последней фразы. Приведем примеры концовок некоторых векзаметров:

...Чабанскую псиной взвыть бы на звезды с родного холма.
И – не сойти с ума.

(«Плач смуглой луны»);

...За полигоном в ауле – распятый антеннами плач.
Скажи мне, великий поэт...

(«К Абаю»).

Помимо установки на монометризм астрофическая организация «работает» на имитацию поэтики «потока сознания». Строфическая моноструктура каждого векзамета 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 векзамета представляет законченное синтаксическое целое, как бы соответствуя одному акту мыслительного процесса. Например:

Сквозь крыло стрекозиное мир выплыл, казалось, из детства.
Это я или мальчик стоит? – память скрепила соседство.
Здравствуй, мое отражение далекого детского года!
Песчинка твоя сквозь купол хрустальный видна небосвода...

Но философическая тематика, структурированные развернутые синтаксические конструкции не превращают векзаметы 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 векзамета «Медный всадник» устаревшее и просторечное «чу» и возвышенное «напророчил», современный «неоновый свет»:

Чу, неоновый свет напророчил под шумящую где-то листву...

В векзамете «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 векзаметах 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 векзамета: лексический уровень текста постоянно сталкивает слова разных стилистических групп.

Узнаваема и специфична интонация векзамета. 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...;
- предложения с «неупорядоченным» использованием служебных частей речи («...диктовал там какой-нибудь лоб...»);
- многочисленные повторы с семантикой длящегося действия:
 И я, закрыв глаза, все слушал, слушал...

или

Рвемся, рвемся к водопою...,

- вводные конструкции:
 За нами... (вон танки ползут).
 ...Судьба!... (нет, они не пройдут);

- междометия:

Ну, так заполняй многоточье!..

или

Ну, что твоя почва, железобетонная осень?..

или

Нет, они не пройдут...,

- обращения:

Скифы, спешите видеть того, чье слово было...,

- риторические фигуры:

Землю ли судорога сводит иль человеческий стон?...;

- эллипсисы:

Выйду из поезда – степь на все стороны света...

Интересно, что теми же синтаксическими конструкциями озвучивается интонация поэтической патетики. Через систему повторов:

Черный ворон, черный ворон, мы свободней день за днем...,

Жажду, жажду слушать мессу, что души моей орган...,
 через использование риторических фигур:

В этой адовой метели я ли в курточке продрог?...,
 обращений:

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

Скажи мне, великий поэт, что траурный камень хранит?...,

эллипсисов:

За полигоном в ауле – распятый антеннами плач...,

междометий:

Да, мы виновны без вины...,

Да, долог мной выбранный путь...,

а также через обособления («Я, очарован, слушал их мотивы...») и насыщенно метафорический стиль («испуганно, как жеребенок...», «ветер-пастух»,

Необъяснимый в моем сердце страх,
Не просыхают слезы на щеках.

- Мама, мама, что за стук и тень в окне?
- Это ветер, ветер это в тишине...
(«В далеком доме плачет мать моя...»);

Представьте - в городе вечер.
Шел человек с работы.
Вдруг он звезду увидел,
Что вспыхнула первой в небе... («Звезда»);
Камушек найду у Коктебеля,
В нем увижу спящую волну.
Сохрани его ты до апреля.
Может быть, напомнит ночь одну...
(«Каменная сказка Карлага...»);
Нет вечной работы,
Есть вечная нить,
И вечные ноты,
И вечный гранит... («То скрипка, то флейта...»)

В некоторых стихотворениях священные для поэта ситуации и слово-образы пропускаются через опошленное сознание обывателя и, соответственно, наполняются ироническим содержанием:

Ответит жизнерадостный кретин:
- Идите в степь и, не меняя позы,
Предстаньте перед звездами один.
Свою звезду найдите там сквозь слезы.
И - у нее спросите, гражданин...
(«Поэт и обыватель»).

Тем более нельзя пройти мимо тех стихотворений, в которых напрямую декларируется идея векзамеров:

Зачем же я, песчинка во вселенной,
Памятью многовековой живу?
Зачем же я, былинка жизни тленной,
Всесильным существом себя зову?
Зачем же я зову дорогой верной
Весь этот путь?... («Поэт и обыватель»)

или

Земля, твои добрые восходы,
Земной твоей вечности знак
Есть в каждом живом проявленье
Природы.
И я, человек,
В ней высшая форма творенья...

Душа не вмещается в век.

(«Я чую подземные воды...»).

Интересны тексты, являющиеся коррелянтами векзаметров, - стихотворения, которые развивают художественные идеи векзаметров в относительно тождественной системе образов, но не отнесенные поэтом к векзаметрам, как, например, стихотворение «Костер» и векзаметр «Гомер и эпос». Сравним:

Костер

У костра в степи ночами образ свой,

Когда он освещает только лица.

Душе светло.

И свет души струится

И стелется дымком над тишиной.

Пылают сучья.

Искры, треск и мгла.

Прислушайся –

Как будто скачет кто-то,

Вновь исчезая там,

За поворотом.

И вновь душа

В ночной тиши светла.

И полнится легендами времен,

О них поведал мне язык костра.

Из веток зародился ночью он,

Он в пепел превратит их до утра

и более кинематографичную фантазию на ту же тему в векзаметре «Гомер и эпос»:

... - А что было дальше? – А дальше оставил

открытым шатер

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

И мчались к костру Шайкурык, Тайбурыл, Маникер,

Кокжорга,

Всадники пали и умирали от ран в плену у врага.

И тризну справляли по всадникам лошади, выбив следы,

И – кружились, кружились, кружились лошади,

встав на дыбы...

Векзаметр как бы развернул «видеоряд», который был намечен в «Костре» - образ костра, звуки степи, память степняка, диалектика горения (превращение из веток в пепел) нашло художественное воплощение в философском этюде на тему вечности.

Прочтение лирики Б.Канапьянова убеждает в том, что каждое стихотворение поэта имеет в «негативе» своего поэтического образа философскую

содержательность векзаметра. Задетость одними и теми же вопросами – неизменное и потому узнаваемое качество мировосприятия поэта. Если отойти от авторской воли и пренебречь поэтикой векзаметра, то к рангу оригинального поэтического жанра можно причислить почти все стихотворения Б.Канапьянова – по постановке тем и проблем. Каждое лирическое откровение этого поэта перерастает в философское размышление о странной нерасторжимости Абсолютных и временных истин. В этом смысле перед нами образец неизменного типа мировидения.

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-изменяемых человеческих воззрений, а также обязательное присутствие следующих жанровых компонентов: сознания рефлексирующего 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...

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 векзаметра. 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 векзаметра. Подробные наблюдения над строфической, ритмической, рифменной организацией векзамеров мы изложили выше. Привлекает внимание тот факт, что в заглавиях векзамеров отсутствует жанровое определе-

ние (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 векзаметрической содержательности. Это наблюдение, в свою очередь, доказывает неслучайность появления и обособления жанра векзаметра в поэтическом репертуаре Б.Канапьянова.

В процессе работы над этим поэтическим материалом в творчестве Б.Канапьянова произошло важное событие – издан сборник «Векзамеры» (Алматы, 2003 – 193с.), в котором поэт не просто собрал все тексты векзаметров, но по-новому задал художественную концепцию этого новообразования как жанра и более четко обозначил идею сборника, носящего, как нам показалось, программно-итоговый характер.

Чтение и анализ книги «Векзамеры» ещё раз убедили в том, что названный жанр – идеальная форма воплощения авторского мировоззрения, не утрачивающая, но накапливающая актуальность как в контексте творчества самого Б.Канапьянова, так во времени и пространстве поиска современной поэзии Казахстана. И потому *факт вовлеченности других жанровых образований в книгу «Векзамеры» воспринимается скорее как закономерное явление, чем оригинальное.* Идея векзаметров очень органично проникает в художественную ткань сборника и подчиняет себе другие жанры, такие как, например, сонет, лирический цикл, поэма. Жанровое содержание каждого из обозначенных текстов поэт использует как хорошо просчитанную точку отсчета, позволяющую по-новому собрать картину мира векзаметра из деконструированных элементов прежнего жанра.

Обратимся к художественно-экспериментальному контексту «**Два сонета**» (4). Первое прочтение «Двух сонетов» позволяет увидеть векзаметрическую идею несхождения через композицию противопоставленности текстов, антиномичность сюжетов, тем, образов, элементов поэтики. Более глубоко прочувствовать художественную идею контекста возможно в процессе жанрового анализа каждого сонета.

Сонетом мы называем интеллектуальный жанр, обладающий ярко выраженным целостно-диалектическим содержанием, специфичность которого укладывается в систему жанровых компонентов, в числе которых определяется и категория формы. О каноничности «Двух сонетов» позволяет судить и диалектика жанрового содержания, и формальное строение контекста, «не отказавшегося» от традиционного для сонета пятистопного ямба (Я5), строфической (2 катрена, 2 терцета), рифменной организации, от соблюдения сонетных канонов лексики, синтаксиса, стилового единообразия. Отказ от привычного «тематического» наименования (как, например, в «Сомнамбуличе-

ском сонете» Б.Канапьянова), номинативная декларированность жанра и количества входящих сонетов свидетельствуют о действенности тенденции на преодоление классической традиции, а также дают «подсказку» к восприятию художественных текстов в единой жанровой иерархии: достаточно сравнить подзаголовки разных уровней сборника (сравним: «Векзаметры» и «Два сонета»), чтобы определить малый (сонетный) контекст как инвариант большого (векзаметрического) контекста.

Внешним импульсом для написания первого сонета послужила ситуация перевода времени на час вперед. О существовании такой обусловленности свидетельствует сам текст, начинающийся строками

Вновь исчезает час на циферблате,
Мы переводим стрелки перед сном.

Но эти же стихи, прочитанные в контексте сборника, утрачивают конкретно-событийную содержательность, поскольку подхватывают постоянную для векзаметров философскую проблему соотносительности Времени.

Первый катрен погружает читателя в материальное пространство. «Циферблат», «стрелки», «звездное пространство», «звезды на карте» - основные понятия, с помощью которых лирический герой пытается разгадать феномен непрожитого часа. Но ни земной, ни небесный вещные миры не реагируют на это человеком сотворенное (у)бытие времени: если для людей перемена жизни проявилась в заботе о своевременном «переводе стрелок перед сном» («перед сном» - метафора очередного возвращения к сомнамбулическому проживанию жизни), то планетарный ход вещей не изменился вовсе.

Второй катрен вводит принципиально иную, подчеркнутую нематериальную образность. Поэтико-метафорическое мышление продиктовало сюжетный поворот: исчезнувший час оставил после себя только «тень». Последняя, в свою очередь, «рождает ... фантазии кругом». Объективности ради следует заметить, что в тексте отсутствует указание на конкретный источник тени: возможна тень от фигуры поэта, от вещей небесного и земного порядка, но в динамике этой поэтической мысли важно *отталкивание* от материально-осязаемого пространства и проникновение в мир ирреального, как то: в мир Памяти, Творчества, тревожного Духа. И в этом отношении интересна аллюзивность второго катрена, с одной стороны, к творчеству М.Булгакова («...лай пса Банга при Пилате») и Чехова («дух больного из шестой палаты»), а с другой, - к мукам рефлектирующих личностей дохристианской эпохи (Понтий Пилат). Если известным изречением А.Чехова «Не верю, но ищу веры» обозначить творческие усилия и Чехова, и Булгакова - духовно неуспокоенных писателей-врачей рубежа XIX-XX и начала XX века, - то на другом полюсе их «цивилизованного» неверия «отзовутся» тревоги Понтия Пилата, ещё одного сомневающегося героя нашей истории. Но образность второго катрена проводит парадоксальную мысль: если бы не эти тревоги «духа больного», мир был бы мертв. На фоне беззвучного, одноцветного и предсказуемого пространства первого катрена следующее четверо-

стишие принимает абсолютно иные параметры жизнеподобия: виртуальный мир памяти (культурно-литературной, религиозной, читательской) начинает «звучать» («доносит лай»), тревожить игрой светотени («рождает тень фантазии...», «пронзает мир ...лучом») и, самое главное, непредсказуемыми ассоциациями и фантазиями. В таком преимуществе мира незримой духовности есть своя высокая тайна, также закодированная в характере взаимодействия образов второго катрена: «тень...пронзает... лучом». На существование тайны «наталкивает» и завораживающая интонация, создаваемая инверсиями («Рождает тень...»), нагнетанием однородных членов предложения («рождает...доносит...пронзает»), введением слов с семантикой таинственности в сочетании с эмоционально-психологической паузировкой («Пронзает мир невидимым лучом - /В нем дух больного из шестой палаты»).

Яркий метафоризм предшествующих строк подготавливает сознание читателя к предположению, обозначенному в терцете:

Поэзии, быть может, этот час,...
Что заронила в каждого из нас
Веками непротравленное семя?

Образ семени вызывает в культурной памяти аллюзию библейских семян «проросших и погибших». Прочитанный в таком контексте мотив «непротравленного семени» приобретает некоторую смысловую оксюморонность, где, с одной стороны, испытывается удовлетворенность от того, что поэзия «заронила в каждого... семя», а с другой, - недоумение: отчего «веками» не всходило «семя» поэзии? В анализируемом терцете задействована изначально заданная парадигма противостояния материального и надматериального пространств, но знак преимущественной оценки одного в сравнении с другим незаметно подменен на «равенство». Тождественность словообразов нетленной «поэзии» и «непротравленного семени» подчеркнута не только содержательно, но и поэтически, через их выделение в сильную позицию начала и конца стиха, а также начала и конца строфы.

Оригинальный сонетный финал неожиданно возвращает к тезе сонета:

Апреля запах бродит в тишине.
Ветвь почками усеяна в окне,
Знать, летнее нагуливает время.

Все приоритеты отошли к вечному миру Природы, по-прежнему (сравним с первым катреном) хранящему «тишину» как воплощение абсолютного покоя и гармонии, избавившемуся от сковывающей статики вечности и получившему право на второе рождение (не то ли единственное «семя» взбухло множественными «почками?»). В таком понимании мир весенней природы воспринимается как символ Жизни в её материально-духовной свитости. Метафорический образ «летнее нагуливает время» в последней шуточно-фамильярной строчке также откровенно одухотворяет образ ветки-Природы.

Ожидание «округления», гармонизации картины мира сонета, в целом, сбылось. Но в последних строках вызывает некоторое недоумение конкретизация пространственной самохарактеристики лирического героя:

Ветвь ... в окне.

Следовательно, «прозрения» и «рождения» субъекта мысли – всего лишь гипотетические или половинчатые?.. Но жанр сонета не предполагает такого «недо-»: недодумывания, недоозарения. По-видимому, это «окно» должно вывести анализ из сонетной действительности в более масштабную – векза-метрическую.

Второй сонет начат почти пародийным отрицанием первого. Сравним:

Вновь исчезает час на циферблате,
Мы переводим стрелки перед сном...

и

Не исчезает час на циферблате,
Назад отводим стрелки перед сном...

Сюжет этого сонета принципиально иной. Здесь время удлиняется на час, потому так насильственно «выталкиваются» инверсией глагол «не исчезает» и обстоятельство «назад». Но что от этого изменилось? Художественное время приобрело ускорение («Мастер в халате» появился в третьей строке, опередив логику сюжетопостроения первого сонета), причем, не только бессмысленное, но алогичное: Мастер оказался закован в тиски ограниченного пространства (наверное, не случайно в одной строке зарифмованы «В палате» - «в халате»); смысл его деяний извратился («он рукопись сжигает на потом»); благая «тень», преобразившая мир духа и материи в первом сонете, теперь превращается Мастером в «пепел», а огонь, перетянувший на себя активность человека (Мастера), становится не только полифункциональным, но и самоотрицающим образом: огонь сжигает рукопись, «предвидя рок» и одновременно «не ведая в грядущем о расплате».

Если сопоставить образность и содержание вторых катренов в двух сонетах, то идея разрушения в последнем тексте окажется очевидной: в первом сонете «тень» непрожитого часа насыщала «невидимый» (нематериальный) духовный мир беспокойством жизни, тогда как всезнающий огонь второго сонета уничтожает и мир материи, и мятежный дух («предвидя рок, размноженный в печати»).

Передвижения во времени (в его минимальном отрезке – на час вперед или назад), продиктованные свыше прагматическими интересами «ученых мужей», в поэтическом космосе обернулись прозрениями. И, в первую очередь, манипуляции с часовой стрелкой позволили проявить истинный духовный облик современников, воспринимающих любое земное событие как предвестие нового погружения в сонную (даже не сновидческую – судя по содержанию второго сонета) реальность.

Изменившееся представление о таких качествах времени, как линейность и необратимость, окончательно освободило лирического героя от про-

странственной статики, от духовной неподвижности: если в первом сонете он смог увидеть прошлое как настоящее, почувствовать ирреальный мир в цветности и звучности материальных характеристик, то во втором тексте субъект рефлексии смог подняться над условностью деления времени (не потому ли отсутствует логика в обращении Мастера с временами?) и преодолеть ограниченность земного пространства. На желаемый выход в финале первого сонета указывал вид из окна – «Ветвь почками усеяна в окне». Начало второго сонета информирует о произошедшем вне рамок текста перемещении лирического героя вовне – за пределы ограниченного пространства («В палате вижу Мастера в халате»). Ущербность такого рода топоса выделена не только через сравнение с «палатой» («шестой», чеховской), но и его оторванностью от многомерного мира запахов, звуков, красок.

Попытки человечества сэкономить час «полезного» времени обернулись чудовищным фарсом: в поисках сиюминутной (точнее - часовой) выгоды недуховного содержания оно, как в движущейся взад-вперед киноленте, бесконечное количество раз пробегает мимо вечных образов Понтия Пилата, «больного» из «палаты номер шесть», «Мастера в халате», которые обречены на вечные муки от осознания невозможности обретения Божьей Истины – истины вне времени и пространства. По всей видимости, таким озарением мысли объясняется алогичность образа огня, который выносит свой приговор человеческому усилию прозреть сквозь времена и пространства и – уничтожает материю вплоть до тени от неё («тень в пепел превращая»), истребляет время, соединяя грядущее с прошедшим одним мигмом из настоящей жизни (действия Мастера подчеркнуто зафиксированы глаголами и деепричастиями настоящего времени – «сжигает», «лизжет», «предвидя», «превращая», «не ведая»).

Так в двух катренах формировалась теза второго сонета. Антитеза терцета узнается по образности, противопоставившей космос пространству комнаты-«палаты», поверхности («над столом») – глубины Вселенной, единичному «языку пламени» - мощный свет, одному часу – миллионы лет. О выходе лирического героя в глобальное пространство свидетельствует и впервые появившееся обращение к Вселенной на «ты», контекстуально неожиданно возвысившее возможности человека:

Вселенная, в твоих глубинах свет

Не исчезал за миллионы лет.

Быть может, наполнял он строки эти.

Сопоставление двух сонетов на терцетном уровне позволяет увидеть ранее скрытые смыслы и прояснить, например, природу происхождения «тени» в первом сонете: сила глубинного Вселенского света настолько велика, что способна одаривать светоносной сутью даже тень («тень... Пронзает мир...лучом»). Не менее интересной выглядит интерпретация идеи вечности поэзии. В первом сонете абсолют поэтического дара обуславливался неизжитостью времени, неспособностью проникнуть в философию времени («Поэзии,

быть может, этот час?»); второй сонет присовокупляет к неразгаданным тайнам времени и тайну пространства, которое становится залогом необходимой обусловленности древнейшего света, дошедшего до нашей эпохи, и нарождающейся поэзии. Впрочем, автор не настаивает на универсальности такой взаимосвязи: в обоих случаях в двух сонетах появляется осторожное «быть может», освобождающее художественный текст от претензий на провидческую философичность.

Заключительный терцет второго сонета по законам жанра выходит на иной уровень развития образности. Здесь заканчивается контекстное выпрямление образа лирического героя: от обобщающего «мы» в первом сонете («Мы переводим стрелки...»), через определенно-личное «В палате вижу Мастера» к полноценной саморефлексии «Впервые в своей жизни я пойму...». Так неожиданно обозначился один из итогов «блужданий» по временам – постижение собственной духовной глубины.

Неожиданно прозрение «Впервые ... я пойму, / Что свет звезды живет и после смерти». Казалось бы, эта мысль развивалась с самого начала первого сонета: образ звездного пространства, тени, луча работают на признание вечности пространства и времени. Неожиданность финала второго сонета в том, что оно проверяет жизнелюбие лирического героя «от противного» - от предположения конечности жизни в пространстве и времени Вселенной. В этой ситуации все человеческие фантазии («невидимые», «больные», «роковые») обретают значимость света, который «живет и после смерти», света для сердца.

Сопоставление финальных строк двух сонетов позволяет ещё раз обнаружить контрастную композицию контекста: первый сонет венчает достаточно оптимистическая идея назревающей новой жизни, второй сонет – не менее жизнерадостная идея торжества жизни после, а значит и вопреки смерти. Но эта противопоставленность обманчива, поскольку являет собой циклически взаимосвязанные начало и конец одного жизненного акта. Так же иллюзорны и все другие образные антиномии «Двух сонетов»: передвижение стрелки часов на час вперед или назад оборачивается одной и той же сутью – непрожитостью времени в земной действительности и нагруженностью метафизическими откровениями. Контекст обнаруживает тождество словообразов материального (семя, почки, палата) и духовного (поэзия, дух, запах) пространства, прошедшего и будущего времен, света и тени, сближенность исторических личностей и самого субъекта повествования, равно обреченных на высокое непонимание бытийных проблем. Так проявляется вексаметрический хронотоп, гасящий антитезы идеей желаемого схождения духовных усилий человечества и абсолютных ценностей Вечности. В этом смысле особенно заметна действенность вексаметрических слов-понятий «звезда», «тень», «огонь», «свет». В контексте сборника «Вексаметры» эти символические понятия являются ключевыми к прочтению вексаметрических идей – человек не в состоянии проникнуть в порядок устройства Вселенной. Но чтобы не сбить-

оценке сиюминутной жизни человека (путь прощания). Этот путь, несомненно, мудр и печален, он не оставляет права на прожигание жизни. Но куда более горько то прозрение, которое ожидает в смертный час каждого из «бегущих по кругу»... Надо заметить, что первое стихотворение насыщено лексикой и фразовыми построениями негативной семантики. Так, наблюдая жизнь вокруг себя, субъект цикла замечает, что все, и он в том же числе, идут на поводу дьявольского искушения «торопиться жить». Большое количество метафор в №1 работают на воспроизведение атмосферы неблагополучия и её разъяснение.

Мы по кругу, по кругу, по кругу – как лошади в шахте,
Мы впрягаемся в быт и вертим лебедку судьбы, -

Так сочувственно лирический герой оценивает материалистическое сознание современника. Человек верит в то, что он «хозяин своей судьбы», что «на Бога надейся, а сам не плошай». Да мало ли можно привести других народных мудростей, содержание которых при желании легко исказить? Но в процитированной стихотворной фразе чувствуется некоторое оправдание современника: «мы впрягаемся в быт», а кому не хотелось бы упорядочить самую сложную сторону современной жизни? Так же «двулика» (оправдывает и отрицает одновременно) фраза «Снова с левой ноги начинаем мы с возгласа «Ать!». В прямом значении это воспроизведение правильного движения, марша в строю. В поэтическом тексте слово «левый» обрастает отрицательным значением, да и вписанность в синхронизм строя перестает восприниматься как достоинство. Даже продуманная организация жизни, так называемый «режим олимпийца», позволяющий добиться высоких успехов, и он воспринимается как сомнительное преимущество:

Олимпийца режим так стремится с востока на запад,
Что на торсе моем ленты всех часовых поясов.

Стремление прожить жизнь активно, с максимальными «энергозатратами» приводит к тому, что жизнь превращается в «вахту», «толчею», в которой «некогда нам даже близкого сердцу любить». Так отчего же не выходит «в ферзи ...проходная, казалось бы, пешка», если вся жизнь брошена на добывание судьбы? Ответ вновь парадоксален:

Мы торопимся жить, не ждут так у моря погоды.

Жизнь с ускорением во все стороны равносильна ничегонеделанью. И цена такой жизни грошова – «по факту» её исчезновения. Торопящийся жить даже смерть не способен воспринять как возвращение в Природу. Вектор его движения настолько прямолинеен, что «очутившись во внезапных объятьях природы», он обречен прошедшую жизнь воспринять «как факт» (добавим – уже несущественный).

В первом стихотворении интересно проявляются образы движения. Нами замечено два типа действия – вращение и замирание. Движение «с левой ноги», «по кругу – как лошади в шахте», «по кругу ...циферблата», «с

востока на запад», вокруг «обнаженной нити» собирает почти все образы первого стихотворения:

...в толчее там вращаемся все мы.

Примечательно, что способность к вращению отмечает только «механические» процессы. Сакральный образ нити вне вращения, он статичен:

Мы торопимся жить, а сердца конкретное время
Все ниже удары на обнаженную нить.

Нанизывание информации равносильно собиранию, но в пределах этого контекста «ниже» и «вращает» не являются словами-синонимами. Метафорическая нить, на которую нанизываются удары сердца, - образ-проводник между вращающимися и замершими предметами.

Способность остановиться, чтобы услышать время, - редкий дар в современную эпоху. Только два образа выпадают из динамического ряда вращения – лошадь, вставшая на дыбы, и обнаженная нить, нанизывающая на себя удары времени. «Золотые мгновения» замирания не что иное, как альтернатива спешке жизни, знак протеста против однообразия круга. Заметим, что стойка вздыбленной лошади – точка отсчета принципиально иной системы измерения. Если до «золотого мгновения» лошади ходят по кругу, то есть вокруг «чужого» центра, то вертикаль вздыбленной лошади заставляет весь окружающий мир принять новые центробежные и центростремительные закономерности. В этом отношении стоящая на дыбе лошадь и «обнаженная нить» в контексте первого стихотворения – коррелирующие понятия. На первый взгляд, к образам замирания можно было бы причислить и человека «во внезапных объятьях природы». Но это мертвое состояние, в котором уже невозможно почувствовать иные духовные ценности и начать им соответствовать. Скорее всего, это образ, венчающий галерею «суетных» судеб.

Художественное пространство первого стихотворения предельно замкнуто и ограничено одной плоскостью изображения: «как лошади в шахте», «мы по кругу», «на торсе... ленты часовых поясов», «с востока на запад». Образы пространства имеют отрицательно-негативный смысл: «В ферзи *не выщла* проходная ...*пешка*», «кислородной подушкой отодвигаем инфаркт». Даже многомерные «объятья» природы воспринимаются исподволь как удушьяющие, и возникает вопрос: в чем же разница прижизненного служения на «шахте» судьбы и посмертного «внезапного объятья»? Только в одном случае пространство художественного горизонта было разорвано вертикалью вздыбленного коня.

Весь первый текст написан от первого лица. Подчеркнутое «я», «мы», «нам», «нашей» - свидетельство непрекращающегося самоанализа и самокритичности лирического героя:

Мы торопимся жить...,
...отпуска нет в *нашей* вахте,
мы по кругу бежим...,
на торсе *моем* ленты всех часовых поясов...,

некогда *нам* даже близкого сердцу любить...

Только две фразы выпадают из общей организации речи: «Золотые мгновенья, если лошадь встает на дыбы» и «сердца конкретное время все ниже удары на обнаженную нить». Интересно, что бедная цветовая палитра стихотворения №1 только однажды называет ценностный эпитет - «золотой» («Золотые мгновенья»). Остальные явления как бы нарочно обесцвечены автором.

Согласно жанровым законам лирического цикла, второе стихотворение продолжает первое на уровне единого сюжета как циклической скрепы. Сравним конец первого и начало второго текстов:

№1. Мы прошедшую жизнь воспринимаем – как факт.

№2. Наше прошлое спит...

Срединный текст сохраняет доминанту темы (рассуждения о цели жизни), ту же систему образов («прошлое», «будущее», «мы», «скрижали»), ту же форму подачи материала – от первого лица («Наше прошлое спит...», «Мы уйдем в чернозем...»), размер вексамetra (дольник). Но пристрастный взгляд обнаружит во втором стихотворении триптиха не столько продолжение, сколько опровержение художественной идеи первого текста. Эта разница чувствуется особенно ярко на формально-интонационном уровне. В отличие от большого астрофического первого стихотворения №2 состоит всего из 4 строк дольниковых стихов на основе трехсложника. Высказывания второго стихотворения более категоричны, поскольку строятся из простых нераспространенных предложений с прямым порядком следования слов («Наше прошлое спит», «Мы уйдем в чернозем», «возвратимся цветением сада»). В отличие от субъектно-объектного характера организации повествования первого стихотворения второй текст имеет явно выраженную ориентированность на создание открытого диалогического пространства. В предложении «и мало нам вашего взгляда, чтобы его нанести на скрижали грядущих эпох» содержится информация о возникновении субъектно-субъектной направленности мысли, возможно, с более молодыми современниками.

О чем же столь категорично заявляет лирический герой во втором стихотворении? Его мысль разворачивается в абсолютно противоположном направлении. Если в первом стихотворении лирическую взволнованность давала негативная информация об образе жизни современника, то в следующем тексте субъект повествования, не растрчивая свою эмоцию на сожаление, принимает в качестве единственной исходной точки отсчета ситуацию «наше прошлое спит». Как связать ушедшее в небытие прошлое и будущее? Искусственно приложенного интеллекта современника недостаточно, чтобы «нанести прошлое на скрижали грядущих эпох». Здесь на помощь приходит сама природа, в момент смерти раскрывающая свои объятия (см. №1) и возвращающая жизнь «цветением сада», но не «кладбищенского мха». Это и есть самое настоящее возвращение оттуда, «откуда бы надо начать». Только теперь этот принцип воспринимается не как желаемый индивидуально-

личностный тип миропонимания, но как универсальный закон Природы, позволяющий принципиально разомкнуть художественное пространство и время этого стихотворения.

Система образов второго текста тоже строится антиномичными парами: «наше – ваше», «прошлое – грядущее», «уйдем – возвратимся», «сад – мох». Интересно, что в ценностном отношении парой противостояния является только оппозиция «сад - мох» (все остальные образы имеют равные потенции духовно-нравственного содержания). Образы сада и мха «работают» в разных системах координат: «цепкий кладбищенский мох» покрывает горизонтальное пространство, деревья сада тянутся ввысь, образуя художественную вертикаль. Примечательно, что в предложении эти образы подчеркнута объединены союзом «и»:

Мы уйдем в чернозем, возвратимся цветением сада,
И его не задушит цепкий кладбищенский мох,

А на рифменном уровне разведены в разные семантические рифмопары – «взгляда - сада», «эпох - мох». В контексте цикла эти образы создают единую лейтмотивную цепочку, в которой сосуществуют «золотые мгновения», «обнаженная нить», «цветение сада», с одной стороны, и «толчея», «быт», «судьба», «мох» – с другой.

Казалось бы, второе стихотворение дало вполне законченное представление о том, как в лирическом цикле развивается один виток возвратно-поступательного движения сюжета, образов, хронотопа. Но третий текст ещё ближе сводит начало и концы одного круга спирали с той целью, чтобы явственней обнаружить невозможность их абсолютного сближения. Третий текст начинается с подчеркнута индивидуализированного рассуждения от первого лица (единственного числа):

Если я загрущу, то где-то двойник улыбнется,
Если весело мне, то где-то двойник мой грустит.

И далее:

В единое русло все это однажды сольется
Сквозь громаду пространств, что между нами стоит.

Как видим, соотношение местоимений «я» и «мы» изменилось: из тождества переросло в противоположность. Но это не раз и навсегда данное противостояние, оно изредка («раз во столетье») проявляет способность к гармоничному сосуществованию. Всё третье стихотворение - о взаимообусловленности явлений, о диалектике целостности, единую сущность которого образует борьба противоположностей. Такой поворот темы в контексте цикла можно мотивировать предшествующим развитием сюжетных линий «мы торопимся жить» и «наше прошлое спит». В разнице состояний заезженной «в лебедке судьбы» лошади (№1) и мустанга, готового встать на дыбы (№3), также угадывается эволюция сознания лирического героя, стремящегося к гармонизации, некоей закругленности своего бытия. Теперь он точно видит, как

Светится взглядом из детства, что накануне судьбы,

знание, о котором он рассуждал в первом стихотворении («приходим туда, откуда бы надо начать»).

Интерпретация художественной идеи третьего стихотворения выглядит несколько недостаточно, если рассматривать её только с точки зрения жанровости лирического цикла. Система образов, сюжет, максимально раздвинутое пространство и масштабы времени генетически восходят к картине мира жанра векзаметра. В финальном стихотворении триптиха стало ясно, что этот контекст организуется, в первую очередь, жанровым содержанием векзаметра, а затем – лирического цикла. Так жанровость лирического цикла не дает исчерпывающего объяснения появлению «гипер»-пространства и времени. Нарастание масштабности измерения от первого стихотворения к последнему не позволяет абсолютно закруглить спираль возвратно-поступательного хронотопа лирического цикла. Если же решать художественную задачу в векзаметрической системе измерения, то каждому образу найдется объективное жанровое пояснение. Третье стихотворение триптиха переоценивает привычное циклическое течение мысли, пересматривает знакомые образы, вводит их в новый контекст, который перестает соответствовать идее витка спирали (как знаку жанра лирического цикла), но принимает черты иной структуры - двух зеркально отраженных полукружий, из которых одно вобрало первый и второй тексты, а другое - неожиданную образность третьего стихотворения.

Действительно, содержательностью векзаметра по-новому группируется система образов данного контекста. Малому земному пространству первого и второго стихотворений противопоставлена «громада пространства» в №3, описание ущербного времени (точнее - безвременья) жизни человека в первых двух текстах уступает место иным, значительно масштабным параметрам, где измерения проводятся относительно столетий («раз во столетье»). На знаковом уровне хронотоп третьего стихотворения представляется в виде двух перпендикулярно пересекающихся ценностных дисков. Горизонтальный круг вобрал в себя все проявления земной хронологически протяженной, пространственно измеримой жизни («если я загрущу, то где-то двойник улыбнется», «в единое русло все это ... сольется»), которая опутывает человека, превращая его жизнь в так или иначе постижимый бег по кругу забвения. Вертикальный диск появляется на месте той самой «громады пространства», которая мешает образованию «единого русла», и становится духовной альтернативой горизонтально-заземленному существованию человека. Поскольку чистые духовные откровения происходят в сознании редких субъектов мысли «раз во столетье», то и вертикальный круг можно представить пунктирной линией. В отличие от горизонтальной плоскости, «тяжелой», исхоженной и утопанной вкруговую, художественная «вертикаль» более инфернальна - она «светится взглядом из детства» и проявляется только в моменты душевного замирания, возвращения к своей свободной природе (не случайно обытовленная «лошадь» уступает место неукрощенному цивилиза-

цией «мустангу»). Такой сдвоенный хронотоп характерен для вексаметра – жанра, художественной целью которого является соединение разных систем ценностей как разорванных нитей бытия.

Ключевой образ нити в контексте триптиха также эволюционирует, набирая «вес» и объем буквально на глазах: от образно-поэтической «обнаженной нити» до «единого русла». В отличие от разрозненных вексаметров контекст «На мотив старых часов» выдвинул образ нити на зрительно-масштабном уровне так, что не заметить его становится невозможным.

Как показали наблюдения над контекстом «На мотив старых часов», характер изложения авторской мысли на стыке двух жанров позволил наиболее репрезентативно воспроизвести черты жанра вексаметра. И, в первую очередь, выдвинуть в фокус эстетического переживания художественную идею вексаметра, ищущего и обнаруживающего в скоротечности земных будней черты небесной гармонии; показать диалектическое, порой парадоксальное сознание лирического героя-философа, очень самокритичного и в то же время оптимистичного человека; воспроизвести основной круг проблем, интересующих субъекта мысли, а также поэтику вексаметров, которую мы подробно анализировали выше. Это ещё раз доказывает, что вексаметрический тип мироощущения становится доминантным в лирике Б.Канаянова и постепенно начинает подчинять себе другие жанры, выводя их за пределы лирики. Думается, что причиной синтеза двух жанров является необходимость дать уравновешенную лиро-эпическую картину мира с акцентом на лирической эмоции и эпической объективности. Лирический цикл как правило, дает глубоко индивидуализированный взгляд на мир, через призму духовных интересов самого героя произведения, в результате чего объективированное изображение эпической действительности оказывается в подчиненной позиции. Вексаметр отдает предпочтение эпико-философскому характеру постижения действительности. Контекст триптиха соединил оба типа лиро-эпоса и позволил художественно аргументированно изобразить положение и отношение современника к проблемам эпохи.

Подчиненность жанров сонета и лирического цикла вексаметрическому мирообразу – убедительное свидетельство наджанровой природы вексаметра. На определенном этапе восприятия творчества Б.Канаянова может возникнуть устойчивое ощущение того, что вексаметр подменил собой жанр поэмы, стал его индивидуально-авторским инвариантом, выполняющим функции жанра и сверхжанра одновременно. Сборник «Вексаметры» опровергает эти представления. В контекст сборника поэт включил две поэмы, так же подчиненные жанровости вексаметра, как все другие тексты, вошедшие в книгу. Так актуализируется идея сверхжанровой природы вексаметра.

Поэмы «Человек, которого я не видел» и «Послесловие» занимают центральное положение в книге стихов «Вексаметры». Контекстуальное восприятие названных произведений обнажает принцип драматизма как веду-

щий компонент вексаметрического типа жанрового мышления. На первый взгляд, драматический поэзный хронотоп стал стержневым понятием, собирающим картины мира двух жанров – и поэмы, и вексаметра. Но предыдущая работа с текстами вексаметров показала, что принцип драматизма понимается названным жанром несколько отлично, а именно: движение пространственно-временных образов в вексаметрах происходит в сторону их сближения и уничтожения смысловых противоречий, а не наоборот, как в поэме. Какой же тип организации хронотопа стал доминирующим в текстах поэм, спроецированных на художественную идею вексаметров? Обратимся к текстам.

Прочитанные в контексте сборника, поэмы «Человек, которого я не видел» и «Послесловие» утрачивают самодостаточность художественной целостности и вступают в антиномичные отношения. Такого рода установка обнаруживается на уровне взаимодействия заглавий и подзаголовков. Заглавиями поэм обозначены и разведены в принципиально несходящиеся позиции две наиболее важные составляющие поэзного мирообраза – Человек и История.

К заглавию «Человек, которого я не видел» автор дал специфическое жанровое определение – «поэма-портрет». Ведущей художественной задачей этого текста является работа над вос(пере)созданием образа Личности, в поступке своем вставшей вровень с Историей. Но поэма о легендарных чилийцах Викторе Хара и Пабло Неруда переросла свою изначальную заданность и превратилась в поэму-портрет поколения 1970-х годов:

...мальчишки того сентября
поют её /песню/ в моем переводе

и, конечно, автопортрет:

Я после этого стал серьезнее относиться к поэзии...

Абсолютно иные ориентиры обозначены в заглавии «поэмы-хроники» «Послесловие». Хроника – это изложение событий в их временной последовательности. В хронике сюжетоорганизующую роль выполняет ход времени, которому единственно подвластны действия и судьбы персонажей. За точку отсчета в хронике принимаются моменты реально-исторического времени, пропущенные через одну или несколько человеческих судеб. Поэма «Послесловие» начинается с конкретно-исторического факта – с письма Меруерт Арыстановой. Последующий сюжет активно использует и эпистолярный, и дневниковый жанры с обязательным воспроизведением датировки записей. Посмертно осмысливаемая жизнь солдата Арыстана Ахметова приняла на себя функции зеркала, отразившего трагедию Великой Отечественной войны, облик погибшего воина, его однополчан, патриотизм и развитое чувство долга дочери А.Ахметова, её современников и самого поэта. Как видим, хроникальное изложение событий не помешало ввести в художественный мир поэмы второй важный компонент поэзного мирообраза – пространство человеческого бытия.

Тенденция на синтез крайностей поэзного хронотопа наблюдается и в заглавии поэмы «Послесловие». «Послесловием» традиционно называют некоторый глоссарий к тексту, содержащий выводы и необходимые, по мнению автора, пояснения к тексту. В данной ситуации семантика заглавия размывает рамки терминологии и подключает читателя к рефлексии в духе постмодернизма, побуждая увидеть Текст в каждом явлении этого мира, тем более в событийности Великой Отечественной войны. Примечательно, как через заглавие подается и другая, несколько потаенная мысль: автор «Послесловия» берет на себя право Того, кто участвовал в создании основного блока Текста, то есть самой Истории. Так статусно уравниваются личность и история.

В обеих поэмах номинативно заявленный приоритет художественно-эстетических ценностей оказался условным, крайность антитетичного мышления стала способом камуфлирования идеи необходимой гармонии. Та же закономерность проявляется в сюжетике поэм. Оба произведения состоят из пронумерованных частей с достаточно высоким уровнем интекстной взаимообусловленности. Принцип сюжетной организации декларируется в первой части «портретпоэмы»:

Замкнутый круг закономерности?

Нет.

Круг, разорванный в бесконечность.

Пространство и время поэмы «Человек, которого я не видел» движутся в сторону абсолютного разрыва всяческих границ. Первая часть названного произведения прочитывается нами как философский ключ, где сама категория смысла жизни выведена за рамки физически-бытийных представлений к пониманию идеальному:

Люди рождаются дважды.

Свое первое рождение никто не помнит.

Второе – приходит по-разному.

Сюжет 2-4 частей наблюдается уже не в метафизическом, но реальном мире, где Событие (тем более героическое) имеет свою непреходящую логику – оно по(со-)трясает основы привычной жизни человечества, вводя новые духовно-нравственные ориентиры, и становится знаковым для целого поколения. Событие, меняющее духовность всего разумного человечества, не обязательно должно отразиться на материально-физической стороне судьбы каждого человека. Реагируя на известие о гибели Виктора Хара, лирический герой признается:

Я его никогда не видел...

но поступок, открывший чилийскому патриоту возможность второго рождения, потряс его современника из далекой Алма-Аты и стал причиной перерождения взглядов последнего на историю как на единый ход событий, где между собой необходимо повязаны все живые сущности. Так сознание субъекта переживания, взволнованное скорбным известием о гибели В.Хара, начинает по-новому воспринимать окружающую действительность:

Помню черный сентябрь.
Первый мой черный сентябрь
из всех желтых сентябрей Алма-Аты.

Помню скорбный хруст опавших желудей под ногами -
Это Хара...

а ореол имени и подвига Виктора Хара позволил ему обнаружить героический потенциал в современниках:

Не знал, что он /Хара/ похож на парня из 30 квартиры...,
Понимаю мальчишку со двора – короля уличных
гитаристов –

кусавшего в бессилии пальцы.

Вектор выхода («Я-в-себе» - «Я-Другой») ещё более конкретно определился в третьей части, где категория памяти организовала сюжет в отрезке от «Я не знал содержания песни...» до «Все, стоя, почти без слов подпевали...». Пространство переживания («тревожные заголовки газет», «многочисленные митинги») собирает огромную аудиторию, в сплочении своем презревшую условности возраста, жизненного опыта, профессии, национальности:

Горняк, рыбак, рабочий и студент,
Живи в борьбе, как жил наш президент.
Вставай, народ,
Единство не умрет...
Чили вновь свободно будет жить!

На данном этапе размышлений становится очевидным, что облик этого поколения сформировался под знаком новой реакции на Событие исторического масштаба. При этом не возникает недоумения от «странности» соотношения: драма жизни одной личности определяет содержание целой эпохи. Эмоция была пережита сознанием лирического героя как первый в его жизни Поступок. Глубина потрясения стерла из памяти конкретику тех лет:

Зал какой-то фабрики был переполнен...,

оставив память о времени:

...мальчишки того сентября

и чувство причастности к единой драме:

Я понимал этих ребят,
Их первую в жизни суровость.

Четвертая часть гимнически возвращает тему второго рождения:

Его невозможно представить мертвым.
Его прах – песни...
Он победил смерть.
Его имя – Победитель!

«Второе рождение» Виктора Хара ознаменовало перерождение всего человечества: песня, преодолев доверительность узкого круга «уличных гитаристов»

стов», разомкнув ограниченность «переполненного зала», разошлась по свету, поднялась

...одним набатным аккордом *над планетой*,

охватив «голосом» шестиструнной гитары все шесть континентов. Узнаваемая песня В.Хара стала восприниматься поколением 1970-х как «пароль», свидетельствующий о приятии нового исторического мироощущения. Такая историческая «чувственность» до конца высвобождает пространственные перспективы, снимая ощущение конечности:

Они погибли, продолжая жить в каждом из нас.

Финал поэмы «Человек, которого я не видел» актуализирует идею, заложенную в семантике самого заглавия, – идею диалогового размыкания. Поступок Виктора Хара получил героический резонанс отчасти и оттого, что

Последние в жизни песни Хара пел

На стихи Пабло Неруды.

Виктор Хара стал героем не только из-за меры страдания, выпавшей на его долю, но как личность, сыницировавшая новый тип ответственности за человека, за прошлое и будущее Истории. Поэма-портрет Б.Канапьянова манифестирует причастность лирического героя – современника автора - к обозначенному способу мировосприятия, когда поступок «человека, которого я не видел», оказался способным задать импульс духовного перерождения.

Интересен и несколько усложнен сюжет второй поэмы, вошедшей в сборник «Векзамеры», - «Послесловие». Каждая из 8 глав поэмы представлена двухчастной структурой – прозаическим и лирическим повествованием об одном и том же событии. Какова цель такого целенаправленного разведения фокусов эстетического переживания? На наш взгляд, так на практике реализуется *приобретенный* опыт новой исторической ответственности (о свершившемся в контексте сборника переходе к другому мышлению позволяет судить порядок расположения поэм, где первый текст художественно осмысливает событие 1970-х, а действие второго происходит позже – в конце 1980-х годов).

Вся прозаическая часть поэмы представлена документально-достоверными строками, взятыми из архивов Великой Отечественной войны и послевоенного времени. Поэтические «переложения», как правило, комментируют предшествующую информацию в лирических тонах, переводя тему размышления в иной эмоциональный регистр. Примечательно, что обе части повествования «вложены» в один и тот же сюжет поиска *Другого сознания и со-чувствия*, но направление и сущность обозначенных поисков значительно не совпадают.

Эпистолярное обращение Меруерт Арыстановой, «дочери погибшего воина», вызвало определенный резонанс – не во времени, но в художественном сознании поэта. Воспоминания однополчан о подвиге Арыстана Ахметова – не ответ на письмо его дочери, но своевременное выражение их желания запечатлеть геройский поступок «боевого товарища». Анахронизм «встречи»

где мой отец
похоронен?
...Ответьте
по адресу,
что на конверте.

Второе лирическое «сопровождение» функционирует как дополнение к прозаическому тексту – здесь дан ментальный инвариант песни, которой А.Ахметов запомнился однополчанам. Содержание и поэтика песни работают на создание образа конкретного человека, его мировоззрения, коренной сутью которого является осознание неразрывного единения с землей:

- Эй, Джангалы мои. Джангалы,
над тобою парят орлы.
Скачут лошади на водопой,
среди них жеребенок мой.

Речитативность песенного звучания, верность национально-колорированной доминанте образности (в отличие от преобладающих в прозе «штампов» публицистики) переводят повествование поэмы в тональность абсолютного лиризма.

В третьей, лирической, части песня А.Ахметова продолжена. Новый ритмический рисунок, мотив клятвы:

Клянусь,
что буду биться
До последнего врага....

смешение стилей (сравним:

...буду
Духов предков
я достоин...

и «расправлюсь с гадом», «Армии Советской воин») разворачивают образ бойца в социально-историческом аспекте. А песня, продолженная четвертой частью, возвращает тему земли-Родины, выдвигает на первый план проблему памяти. Отношение к этим духовным ценностям разводит мировоззрения отца и дочери. В памяти однополчан А.Ахметов остался как автор и исполнитель песни о самом дорогом – о Степи, о земле Джангалы. Лирический герой поэмы взял на себя труд создать её инвариант, сообразно своим национально-патриотическим представлениям. И на фоне песни, исподволь объяснившей спокойную веру певца в неотрывность жизни человека от бытия его Земли, трагедийный пафос просьбы дочери утрачивает свою значительность.

В художественном пространстве поэмы «Послесловие» песня А.Ахметова, пересозданная национально-исторической памятью лирического героя, выполняет несколько художественных функций. С одной стороны, в песне усилен интерес к *лирическому* переживанию как одной из важных составляющих жанрового ядра поэмы. Во-вторых, песня позволила увидеть конкретный образ человека 1940-х годов, художественно реанимировала об-

лик целого поколения в его отношении к абсолютным ценностям и «вышла» на сопоставление с принципами жизни людей конца XX века. В-третьих, бесконечная, «как степная дорога», дописываемая Историей, переходящая из одной части поэмы в другую (см. главы №2, 3, 4, 7), - песня становится самым действенным доказательством бесконечности жизни. Наконец, песня позволяет установить преемственные отношения между двумя поэмами, в каждой из которых она стала символом свершившегося духовного перерождения личности.

Не сразу в тексте поэмы выделяется мировоззренческая позиция самого субъекта размышления. «Голос» лирического героя оформляется только в пятой части. Повествование от третьего лица создает псевдоэффект отстраненно-объективированного рассказа:

Из девятнадцати солдат
осталось восемь.
Не надо никаких наград,
никто не просит.

Была бы родина жива
да семьи живы...

Но отчуждения не получается: трагедия девятнадцати солдат принята так близко к сердцу, что пересказ сюжета превращается, по сути дела, в исповедь о своем героико-историческом прошлом. Лирические вставки:

И, вслушиваясь в их слова,
Поникли ивы...

героико-романтическая метафорика («И - окружают степняков / псы из Европы»), эмоционально-боевая лексика («Ур-а! – поможет клич отцов...», «Аруах! - / деды кричали...»), исторические параллели («Не знал, наверно, Нибелунг, / не знали в Риме, / что жив веками этот дух - / неистребимый») и, наконец, обобщенный образ «дедов» («В неравной схватке – Аруах! - / Деды кричали») свидетельствуют об истинной силе переживания героя поэмы.

Начало шестой части более настойчиво выделяет идею вживания сознания субъекта повествования в пространство другой эпохи. Если сравнить контекстно-неопределенный образ «дедов» с семантикой образа «отца»:

Сжигают заживо бойца,
Облив бензином.
Уходит в небо плоть отца
Зеленым дымом...

то второй случай демонстрирует гораздо более определенные родственные отношения (возможно в силу отсутствия предшествующей прозаической отсылки к памяти дочери). Словообраз «отец», несколько неожиданный с точки зрения логики текста, выводит сюжет на другой уровень понимания. Новое родство («отец» - «сын») задает пространству исторического бытия более уплотненные параметры: течение времени обнаруживает не столько свойства

протяженности, сколько способность активной кумуляции - оно сближает разные поколения в едином переживании за Отечество:

И мальчик, что родился в утро мая,
Тропинкою бежит, не понимая,
Что память о войне и он хранит.

В 8 части откровение лирического героя получает конкретно личностное выражение:

...и всполохи далекого огня
Доходят и сквозь время до меня
По карточкам семейного альбома.

Ощущение семейной трагедии максимально приближено ко дню сегодняшнему – переживания о судьбе «дедов», а затем «отца» герой поэмы переводит в более личную сферу, проецируя бытие одного Сына Степи на другого. Сравним:

Вдали от очага родного дома
Степные погибали сыновья...

и

Мальчик, что родился в утро мая,
Тропинкою бежит, не понимая,
Что память о войне и он хранит.

Динамика сюжета предуготовила замену фокуса художественного переживания: прерогатива эпического повествования о героическом подвиге бойца 1941-1945 годов в конце поэмы переходит к лирической исповедальности героя, умеющего переживать факты Истории как события глубоко личной жизни.

Логика такой мировоззренческой трансформации корректируется и ритмической композицией поэмы (точнее, её поэтической части). Градация размеров от тонического стиха (см. №1) через строки дольника (№№2,4,7), вольного хоря (№3), разностопного ямба (№5,6) до четкого размера пятистопного ямба (№8) указывает на действенность организующей художественной идеи.

В последнем лирическом отступлении собраны все темы и образы данной поэмы, подчеркнута решенные в жанровой тональности вексаметров. Так образ мальчика, бегущего по тропинке восстанавливает в памяти начальные строки вексаметра «Мальчик»:

И как по тропинке мальчик бежал, по забытой тропинке...,
а также «Ностальгию по детству», «Дорогу столетий». Мотив песни восстанавливает символический финал вексаметра «Девятое мая»:

...тянулась минута вечности.
А человек шел,
шел на зов песни.

Мотив степи решен так же, как в вексаметрах «Степь», «Здесь мой аул...», «Плывут облака»:

Выйду из поезда – степь на все стороны света...

Горькую горечь джусана вдыхая, кану я за холмом...

Тема памяти вызывает множество аллюзий к стихотворениям «Свет», «Свеча», «Очевидец», «Под белую тайною снега...» и другим.

Интертекстуальное прочтение поэм «Человек, которого я не видел» и «Послесловие» дает интересные результаты: созданные в соответствии с требованиями жанра лиро-эпической поэмы, в сборнике векзаметров эти поэмы начинают взаимодействовать и, в силу обретения иных качеств, «изменять» своему жанровому содержанию. Так оба текста одновременно актуализируют и «гасят» поэмный хронотоп сопротивления. Повторяющиеся исторические ситуации, где героическая личность свои поступком задает новые нормы поведения, свидетельствуют об обреченности человечества на бесконечный поиск абсолютной гармонии. Так усиливается поэзное мировидение. И в то же время обе поэмы выделяют ту художественную категорию, которая поднимает статус человека, становится знаком плодотворности его жизнотворчества, феномен песни. Появление такого образа «примирения» – показатель вовлеченности поэм в картину мира векзаметра. В процессе осмысления проблем «роль личности в истории», «вечная гармония – преходящие ценности», «частное и бытийное проживание жизни» песня стала символом обретенного равновесия, примирившего творческую личность с условиями земного, но одухотворенного бытия.

Драматическое противостояние лирико-субъективной и эпической оценочности исторических явлений, отраженное нами в обеих поэмах, аннигилируется контекстом сборника «Векзаметры» и выводится на плоскость тождества, равнозначности: «Человеком, которого я не видел», можно назвать и Меруерт Ахметову, и Арыстана Ахметова – героев поэмы «Послесловие», а «поэму-портрет» вполне уместно определить как «послесловие» к эпохе 1970-х годов, заставившей впервые задуматься о влиянии Поступка на самосознание человечества. Ключевые образы философствующего лирического героя, масштабной аудитории современников, призванных свидетельствовать о происходящих в истории переменах, незыблемые нравственно-эстетические ценности Дома, Земли, Памяти, Детства, Дороги как символа поиска также свидетельствуют о приоритете векзаметрического типа мировидения.

Векзаметр – 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 вероятно тот факт, что векзаметр останется авторским жанром. При таком развитии поэтического процесса значимость векзаметра не пострадает. В-первых (и к сожалению), этот жанр ещё не стал достоянием широких кругов казахстанских читателей. Во-вторых, в истории отечественной поэзии созда-

ние вексметра останется Событием непреходящей значимости, свидетельствующим о богатом потенциале нашей поэзии, о высокоинтеллектуальном и профессиональном (или иначе – достойном) вхождении в глобальное пространство нового культурного мышления.

1. В.Максимов. Свет кочевой звезды. – Москва: «Пилигрим», 2000, с.68
2. Канапьянов Б. Над уровнем жизни. – Москва: Художественная литература, 1999, с. 166-202
3. Литературный энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1987, с.75
4. Канапьянов Б. Два сонета // Канапьянов Б. Вексметры. – Алматы, 2003, с. 164-165.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОЭМЕ Д.НАКИПОВА «БЛИЗНЕЦЫ»

Поэма Дюсенбека Накипова «Близнецы» («Простор», 2002, №1) - это произведение-отклик на драматические сентябрьские события в США. Поэма очень ярко передает мысли и чувства человека, ужаснувшегося трагедии и продолжающего искать ответы на множество вопросов философского содержания. Да, поэма Д.Накипова своевременна. Но, на наш взгляд, не злободневность тематики придает этому тексту статус литературного явления в культуре рубежа XX-XXI веков. «Близнецы» - это поэма с симптоматичной для современной литературы художественностью, а именно: это произведение синтетического, маргинального типа на всех уровнях текста - от жанра до поэтики. Не поляризация противоположных начал, но наложение множества оппозиций друг на друга, рождающее ощущение некоей суггестивности, - вот что составляет основу художественного мира этой поэмы. Это фиктивное противостояние как новое качество оппозиции не раз обнаруживалось критиками литературы в современных текстах. Так Иван Жданов в одном из эссе объясняет: «Теперь простые оппозиции не работают, может быть, потому, что из-под них выбита изначальная метафизическая подоплека как почва, как твердое основание»(1). В поэме Д.Накипова все, начиная с жанровой картины мира и заканчивая художественностью, подчинено одной сверхидее: обнаружить промежуточность как абсолютное свойство мышления современника, свойство, провоцирующее печальные коллизии эпохального масштаба. Аргументируем свои наблюдения.

Принцип синтеза антиномичных начал, соединения несоединимого обнаружен в самом наименовании поэмы. В контексте произведения словообраз «близнецы» перерастает свое первоначальное значение (имелись в виду разрушенные здания-«близнецы» Всемирного Торгового Центра) и превращается в образ-символ усиленного (удвоенного) Зла и/или Добра. Вполне естественно, что ведущий художественный образ рождает целый «веер» антиномий в тексте повествования: Каин – Авель, Я – Ты, Я – Государство, арабы – евреи, сербы – арабы, Библия – Коран, древний – новый и т.д. Примечательно, что в структуре этой поэмы образ близнецов приобретает и невербальное выражение в любительских снимках рушащихся зданий, в сдвоенных фотографиях политических лидеров, в графическом оформлении текста (см., например, страницу 80, где в двух выделенных столбцах набраны тексты с принципиально противоположным содержанием).

В поэме Д.Накипова связаны воедино различные носители информации: печатные записи исповедального, газетно-публицистического содержания, фотографии, собственные художественно-графические композиции, компьютерные символы. Функцию связующего звена выполняет ключевой образ «близнецов», именуемый в специальной терминологии «гипертекстовой ссылкой». Итак, перед нами еще одно проявление нестандартной маргиналь-

ности поэмы Д.Накипова – ее приближенность к гипертексту. Внимательное прочтение произведения убеждает в том, что выбор гипертекстовой структуры не просто дань электронной моде. Свойства компьютерного гипертекста, выборочно скопированные на организацию поэтического материала поэмы, позволили автору обнажить нашу форму мышления: информативно насыщенную, неупорядоченно-хаотичную, сплошь пронизанную парадоксальными суждениями. Традиционная форма вербального горизонтального письма была бы не в состоянии отразить усложнившийся тип мировидения современника.

В определении жанра освящено традицией только слово «поэма», заменившее другое наименование, в котором ярче представлена маргинальная суть этого жанра, - «лиро-эпос». В оригинальном жанровом подзаголовке «Виртуальная поэма на фоне сверхреальности» сталкиваются почти по принципу оксюморона понятия виртуальности и «сверхреальности». Но структура контрастного подзаголовка обманчива: вся поэма посвящена описанию самых страшных преступлений конца XX века, это хроника хаоса современности, а виртуальный мир способен предугадывать события сверхреального мира (см. «Песню моллюска»). И в самом тексте нередко путаются соотношения виртуального и реального. Приведем в качестве примера такой отрывок: «Где-то есть виртуальные правители массового сознания, но это не означает, что запрещено думать самостоятельно». Казалось бы, что может быть реальней деяний правителей и призрачней человеческой мысли? Так герой поэмы саркастически переоценивает внутреннее и внешнее действие человека и выражает свое отношение к современности.

Интересно в поэме представлен образ лирического героя: принципиально сближенный с автором, он по сути своей является гуманистом. Нетрудно заметить, что апелляция лирического героя к образам Христа, Мухамеда, Заратуштры, Тенгри, Будды имеет сознательную установку на ускоренное проговаривание их имен как реализация идеи их равноправия. Видимо, так демонстрируется веротерпимость героя поэмы. В отношении к этому вопросу интересен текстово-графический эксперимент, обыгрывающий вербальный образ зданий-«близнецов», представляющий три варианта текста: два прочтываются по вертикали столбцов и содержательно противоречат друг другу, а третий текст появляется в сквозном горизонтальном чтении и обнажает «близнецовую» идею расщепленного, сомневающегося сознания. Приведем отрывок:

... Мухамед мой,
Ты кто, чужой?
Есть мечь, отмсти?
Ненависти?
Не вздох, не слог?
Бог одинок?

Мы – близнецы,
Не мсти, не мсти.
Один есть Бог.
Как вздох, как слог.
Я не один.
Аминь. Омин.

О срединности положения лирического героя свидетельствует и сфера его интересов, он как будто «мечется» между землей с ее кровавым ужасом и миром творчества, общения с друзьями. На наличие этих крайностей указывает сама композиция поэмы, построенная на чередовании фрагментов «террородастана» и так называемых «лирических отступлений». Противопоставляя конкретным политическим лидерам посвящения друзьям, герой поэмы пытается преодолеть искусственность, лживость отношений людей в сверхреальности:

Я хочу президентов сегодня гневно окликнуть:
Что за фигу вы держите в вашем кармане...?

В структуре поэмы Д.Накипова немалая роль отводится категории Времени. Обозначение дат террористических событий странно только лишь на первый взгляд и наполняется смыслом при их «зеркальной» расшифровке: «Жулдай. 7991» - 1997, «Векорь. 8991» - 1998. Но если даты можно прочитать с помощью виртуально действующего в поэме художественного образа зеркала, то наименования месяцев достаточно условны. Обозначения типа «Ветоюнь. 8491», «Заветель. 3991», «Хриюнь. 5991», «Векорь. 8991», «Степнарь. 3091-3391» скрывают в себе не столько точную информацию о времени террористических событий, сколько выражают авторскую эмоцию (не забываем: перед нами *лиро-эпос*!): обозначение «ветоюнь», по всей видимости, соответствует месяцу запрета («вето»), «заветель» - завету, «хриюнь» связан с образом Христа, «векорь» - с веком. Как видим, эти новообразованные авторские термины содержат и реально-узнаваемое, и предельно-субъективированное (как, например, объяснить смысл слов «Горотень», «Девокарь», «Фримарь?»).

Время и Пространство поэмы существуют как бы на стыке виртуального и реального миров. Время (от библейского первоначала до наших дней) «разбросано» в художественном мире произведения. Не хронология, а террор объясняет произвольное введение исторических фактов в контекст поэмы. По такому же принципу образуется художественное пространство «Близнецов»: мир, втянутый в терроровойны, и мир, в котором пребывает поэт, на равных задействованы в создании образа Мирового Неблагополучия. Волнообразное движение Времени и Пространства – от «хаоса-хроники терроризма» к лирическим посвящениям – обнажает не реальную, а желаемую идею противопоставленности агрессивной яви ирреальному миру творчества и любви. На деле все обстоит иначе:

Нет, бедный Дюсембек Накипов...
...Не сделал выбор ты, не встал на берег правых,
Не осудил виновных, не выбрал меч и месть...
Тебя задушат, проклянут за дерзость
быть посреди, когда раздвоен мир...

Принцип фиктивного соединения реального и виртуального миров нашел многократное отражение в поэтике поэмы. Так достаточно условно в

поэме чередование прозы и стихов: текст, внешне оформленный как стихотворный (имеется строфика, четкая рифменная композиция, оригинален поэтический синтаксис), несет черты той же прозы:

«...Я лихорадочно пролистал свою недавнюю книгу «Песня моллюска» и вот что нашел на стр. 17

в программе ТВ объявлено об очередных смертях и видно что здание объято пламенем в котором смердят чьи-то тела и надеж...»

«Близнецовая» идея оголенно представлена и в строфике поэмы. В первом и втором псевдостихотворных фрагментах (один из них процитирован выше), выровненных по правому краю (а не по левому – как это привычней) и записанных в правой половине листа (а не в центре), оформлена первая половина идеи поэмы: человечество кармически обречено на катастрофизм, это та «программа» нашей всеобщей судьбы, которую невозможно изменить. Все последующие традиционно оформленные строфы развивают принципиально противоречивую мысль-поиск: как избежать повтора евангельского сюжета?

Маргинален и стиль поэмы. Не случайно автор посчитал необходимым дать ему объяснение: «Простите за стиль. Это просто новый террородастан». Нам остается добавить, что высокая трагедийность террородастана образуется на стыке публицистического, дневниково-эпистолярного, разговорного, поэтически-возвышенного, частушечно-игрового стилевых имитаций. В размышлениях автора активно участвует лексика из разных областей современной жизни: журналистская (сокращение «СМИ»), военная («точечные бомбардировки»), медико-биологическая («клон», «геном»), библейские, музыкальные («дискант»), разговорные выражения («как в горле кость», «подать под соусом»), сленг («От Косово косею я») и, конечно, авторские неологизмы.

Внимательное прочтение поэмы Д.Накипова «Близнецы» еще раз подтвердило наше первое впечатление о поэме как о цельном и оригинальном в художественном и жанрово-содержательном отношениях произведении, вобравшем в себя наиболее характерные черты культуры рубежа XX-XXI веков.

1. Жданов И. «Бог» в свете постмодернизма // Знамя. – 1996. - №7.- С.202.

ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ЛИРО-ЭПИЧЕСКОГО МИРООБРАЗА В ПОЭМЕ Е.ЗЕЙФЕРТ «СМЕРТЬ - ШОКОЛАДКА»

Верна себе, своему изысканному словотворчеству поэт из Караганды Елена Зейферт. Предметом нашего интереса стал оригинальный поэтический текст «Смерть-шоколадка», опубликованный в «Малом изборнике» поэта (Караганда, 2002). Область художественного эксперимента указана поэтом в подзаголовке – «Лироэпический верлибр. Шокопоэма». Идея синтеза принципиально противоположных начал декларирована структурой подзаголовка, разделенного на два фразовых отрезка, а также в определении жанра, выбирающего «лироэпичность», «поэму», с одной стороны, и настаивающем на «верлибре» и «шоке» как приметах лирического типа мышления. Сравнивая две части подзаголовка, нельзя не обратить внимания на то, что автором дана несомненная актуализация жанра поэмы: «Лироэпический верлибр. Шокопоэма». Понятие «лиро-эпоса» нагружает жанроразличительными функциями поэтику верлибра, вне данного контекста не имеющего какого-либо жанрового содержания. Неологизм «шокопоэма» семантически полифункционален: с одной стороны, информирует о типе доминирующей эмоции, с другой, - подготавливает сознание читателя к восприятию этого художественного текста как неканонического, разрушающего сложившиеся стереотипы; а также позволяет угадать приоритетность лирического повествования над эпическим.

Семантика заглавия поэмы предельно индивидуальна. Вне контекста понять номинативно-сдвоенный образ «смерть - шоколадка» очень трудно. В тексте высвобождаются самые разные аспекты смыслового наполнения, в силу чего названный словообраз становится ключевым. Так смертоносную сущность шоколадки проясняет лирический сюжет этой печальной поэмы: «я просила купить шоколадку... это вредно... у нее диабет сложная форма... смерть...». Шоколад становится образом-метонимией лирической героини: «шоколадные волосы», «шоколадные глаза», «я выпил целую чашку твоего шоколадного дыхания». Как-то органично этот же образ становится метафорой любви («оба с горячим шоколадом страсти на губах»), смерти («смерть это шоколадка») и жизни одновременно («когда я доем отмеренную мне порцию шоколада / мы встретимся любимая»). Наконец, шоколад становится образом-символом нового времени. «Время Шоколада / Новая Коричневая Чума» в надтекстовом художественном пространстве приобретает черты недвусмысленного собирательного понятия, предупреждающего о трагических последствиях, неизбежно завершающих всякую эпоху гедонистического культа.

Поэтика поэмы замечательно материализует эффект приторности шоколада. Все уровни текста организуют лексические и лексико-семантические повторы, имеющие целью усилить рецепцию шоколадного вкуса («горький», «сладкий»), качества («ломал стекло как шоколад», «растает как шоколад»), цвета («коричневый», «шоколадный», «глазурь», «кремовый»), формы («плитка»). Большое количество «шоколадных» метафор («смерть это шоко-

ладка», «кровь коричневая сладкая», «шоколадная глазурь глаз») и образов оказываются так или иначе востребованными «шоколадными» ассоциациями («в кремовом пеньюаре», «кружевницы и шоколадницы... изнутри картин», «шоколадный коктейль», «пальчики / всегда пахнувшие шоколадным мороженым», «плиты / и комья земли шоколадного цвета»). Обратимся к строкам, поэтически виртуозно, пластично и точно выразившим художественную идею поэмы:

шок около ада –
мой кол
мое око
моя школа жизни
моя шкала ценностей

Каскад звуко-смысловых сближений позволил последовательно пропустить через трагическое сознание лирического героя возможные созвучия к фоноряду слова «шоколад» и увидеть логику эволюции героя – от «шока» к «новой шкале ценностей». Так раскрывается дополнительная грань смысла подзаголовка «Шокопоэма»: поэтика шоколадной экспрессии нагнетает ситуацию эстетического «шока» как пограничной ситуации, в условиях которой *обязательна* переоценка духовно-нравственных ценностей.

По мере прочтения контекста индивидуально-личное осознание драмы приближающейся «эпохи Шоколада» утрачивает черты частно-человеческой и восходит к всеобщей. Эмоция лирического героя («чужая») преобразует характер читательского восприятия («другое» сознание), отнимая у последнего способность к отрешению и созерцательности. Так реализовался принцип мироустройства лирической поэмы рубежа XX-XXI веков: предельный лиризм подверг критической переоценке всю систему духовных ценностей и способствовал формированию нового исторического мышления человека.

Принципиальная диалогическая разомкнутость – это свойство поэмы Е.Зейферт подчеркнуто на самых разных уровнях текста. В обозначенном смысле в корпусе современных художественных текстов «Смерть - шоколадка» занимает позицию благосостоявшегося диалога. Лиризм повествования, ведомый не женским, но (доминантно) мужским сознанием, – свидетельство глубины авторского со-чувствия Другому. Вопреки драматическому сюжету, где смерть разводит любящих, обрекая их на вечное одиночество, *текст рождает абсолютно иную атмосферу гармонии*, взаимообусловленного, протекающего от одного к другому *счастья*. Начало поэмы отмечено драматическим оформлением лирического повествования: «голоса» героев разведены строфически и графически, «реплики» складываются в диалог и формируют сюжет. Предельное доверие проявляется в его мольбах:

моя живая девочка не умирай
детка-жена я с тобой

и в её предсмертных откровениях. Ситуация ожидания смерти выверила до конца потенциал любви каждого. И Он, и Она пройдут испытание смертью

«на равных» - оба прозреют. Она удивится его мудрости («откуда ты знал что смерть это шоколадка»), Он осознает, что шоколад есть новая «шкала ценностей» («когда я доем отмеренную *мне* порцию шоколада / мы встретимся...»). Выделенное курсивом «мне» актуализирует идею ответственного проживания жизни: «её» смерть дана во имя «его» испытания, и теперь, когда она уходит из мира реального («из моего письма исчезает местоимение ты / ты это настоящее время / она (ты) прошедшее постнастоящее...»), он вбирает в себя все, чем когда-то жила любимая:

мои слезы увы
непрозрачны как всё
в чем растворен черный шоколад...

Духовное пространство её «вечного лада» распространяется на его сознание, а также собирает художественное пространство поэмы. Камерной обстановки действия, глубоко личных воспоминаний не нарушают ни «кружевницы и шоколадницы... изнутри картин», ни «этот автор» (пишущий без знаков препинания), единственно допущенные в мир для двоих. Предельная сосредоточенность интересов на «я-для-тебя» позволила обрести диалог с одним, отгородившись от других «я». Возможно, это знак в очередной раз нарождающейся романтической традиции, культивирующей внесоциумные ценности.

Нетрудно заметить, что идея целесообразности жизни собирается и заново обретается потрясенным сознанием лирического героя из разнородных, зачастую взаимоисключающих эмоций. В одном мгновении его переживания сходятся наслаждение её присутствием, её любовью и шок от предчувствия скорого конца. Так, например, «на плитке шоколада отпечаток её милой щербинки» вызывает трагическую мысль:

когда-то уже очень скоро...
я увижу другие плиты.

Его сознание не успевает фактографировать нелогичность жизни. Например:

о моя двадцатипятилетняя девочка-жена
в свои сорок семь я опять стал молод
а ты умираешь...

Но, пожалуй, истинную ситуацию душевного смущения приносит лирическому герою несоотнесенность материально-физического и Другого, метафизического мира. Антиномичная пара «жизнь - смерть» в контексте распадается на неравнозначные половины. Понятие «жизнь» получает множественные характеристики в полноте цвета, вкуса, запаха (фольга, мороженое, шоколад, золотые сережки, шуба, пеньюар, пальчики, подбородок, ванная комната, крем для бритья, опасная бритва). Эти образы будут бережно храниться памятью героя. Но его трагедия в том, что приняв факт смертельной болезни любимой как неизбежность, обязавшись испить свою «чашу горя», он долго не может обрести истинного смирения. В значении трагического разрушения функционируют малочисленные невещественные образы смерти

- «рак», «ад», «пустота», «Чума», «Эдем». Нетрудно заметить, что религиозные представления не срабатывают: ад и Эдем равнозначно представляют тупик, абсолютный конец жизни.

Растерянность перед вдруг обрушившейся трагедией уступает место иному чувству в последней строфе, вслед за прозрением:

когда я доем отмеренную *мне* порцию шоколада
мы встретимся любимая
знаменуя эпоху Тыживанеболеешь...

а пока ты растаешь как шоколад на языке
в котором все звуки сладки на вкус
так как слагают твоё имя или вместо имени –
ты...

Метаобраз языка становится той категорией, которая проявляет абсолютную динамику духовного возмужания лирического героя. Если ассоциативный ряд всей поэмы был построен на эффекте наращивания «шоколадных» рецепций (так была востребована семантика «языка» как органа вкусовых ощущений), то финалом произведения выявлен *принцип организации Текста, объясняющий феномен лада этой поэмы*: стихия языка осознается субъектом переживания как философский символ бесконечности жизни, уничтожающей разницу «я - ты», «смерть - шоколадка», примиряющий времена и пространства, соединяющий память и мечту. Так по-своему поэт находит выход на понимание Языка как альтернативы Вечности.

Прозрение лирического героя «подготовлено» завораживающей поэтикой текста. Речитативность и поэтическая напевность, срывающийся шепот и молитвенные интонации выдают истинное состояние душевной потрясенности. Эмоция героя «собирает» верлибр на разных уровнях его организации:

Белое личико шоколадные волосы
карие глаза горячие руки
моя живая девочка не умирай
детка-жена я с тобой...

Изометрия фразовых отрезков, инверсированность словосочетаний («белое личико»), синтаксический параллелизм (см. соотнесенность однородных членов, обращений), проникновенно-чувственная метафоричность («моя живая девочка», «детка-жена»), отказ от знаков препинания на протяжении всей поэмы работают на воссоздание индивидуального стиля субъекта речи. С движением лирического сюжета взволнованность, диалогическая обращенность к ней уступают место внутренне размеренному монологу, часто обрывающемуся многоточием. На место «ты» встает отчужденное «она», все чаще его сознание выводится к позиции самоотстранения, отчуждения от собственной боли. Сравним:

...у неё диабет...,
...я целую её...,

...она уже знакома со смертью...,
...она ест шоколад и она счастлива...,
...обнимая
она пьет мои слезы из чаши горя
пусть они исцелят её.

Только два свойства поэтики остаются неизменными в тексте – форма верлибра и отказ от знаков препинания. Такая принципиальность в поэме объясняется самим героем. Сравним:

Строгая диета? облучение?
Хотя вы измучили её лечением, -
...от волнения я стал препинаться и искать созвучия

и

...почему этот автор не ставит знаков препинания
спросил я у тебя домашней
потому что не хочет препинаться
засмеялась ты...

Появление знаков препинания и рифмы маркирует самое неблагоприятное место в поэме, где герой признает факт абсолютного торжества смерти. Требования не “препинаться” и не “искать созвучья” есть не что иное, как поэтическое представление активной всепринимавшей жизненной позиции. Не случайно пространство и время ожидаемой встречи с любимой лирический герой называет «эпохой Тыживанеболеешь», где в самом обозначении эпохи представлен языковой инвариант плотного экспрессивного проживания Судьбы. Это жизненное кредо становится тем более значимым и сокровенным, что оно исходит от Неё: Ею придуманный шаловливый неологизм «препинаться» становится памятным словом в лексическом словаре лирического героя.

Возможно, зрелостью героини объясняется неизменность её стиля. Подчеркнутая прозаизация изложения мыслей, сосредоточенность на вопросах метафизики смерти, обновленно-благодарный взгляд на общее с Ним прошлое не заставил героиню поэмы отказаться от убеждения о целесообразности жизни. Её последняя «словесная телеграмма» все о том же – «купи мне шоколадку милый поцелуй меня».

Как видим, идея драматизма проявляется на всех уровнях текста – от заглавия до метрической композиции. Драматическое противостояние разводит Его – живого и Её – обреченную, эпоху «Шоколада» и эпоху «Тыживанеболеешь», время «Ты» и время «Она». Поэмный хронотоп востребовал аналогичную интонационно-речевую организацию, активно вовлекающую в лирический сюжет круги смыслов антиномий «горький – сладкий», «молодой – старый», «давно – скоро», «белый – черный», «Эдем – ад», «золотая девочка – золотые сережки», «плитка шоколада – плита надгробия» и др. В тексте поэмы динамика и характер преобразования противопоставлений приобретает закономерность *оксюморона* («фольга это металлическая бумага оксюмо-

рон»), назначение которого – не развести, но усилить идею неразрывности принципиально несходящихся начал Жизни и Смерти.

Так в оригинальном поэтическом эксперименте Е.Зейферт обнаруживается непредсказуемая и узнаваемая лирическая поэма, возрождающая новый тип человека – глубоко чувствующего, способного на философски-диалектическое познание мира в самых катастрофичных ситуациях, на реинкарнацию своего Духа в Слове как первообразе Бытия.

«АВТОПОРТРЕТ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ» (о поэме Юрия Грунина «По стропам строк»)

Поэма Ю.Грунина «По стропам строк» («Нива», 2001, №5) - знаковое явление литературы переходного времени. В этом произведении наиболее репрезентативно собраны жанровые признаки лирической поэмы, но содержание, образное и композиционное строение, поэтика текста позволяет выделить его как *художественно-воплощенную интерпретацию факторов и генезиса лиро-эпоса*. Подобное «вживление» теории в практику словесного творчества не частое явление в литературе, свидетельствующее о высоком уровне филологического сознания автора.

Поэма «По стропам строк» состоит из 9 пронумерованных и озаглавленных частей. Логика заглавий позволяет предположить драматическую структуру, в которой есть место экспозиции (часть первая – «Втеснение в тему»), завязке и развитию действия (части 2-4), кульминации (№5 – «Автопортрет во времени и пространстве»), развитию действия и развязке (главы №6-9). Структурную целостность поэмы поддерживает кольцевая композиция, в которой между строфически маркированными первыми и последними строками укладывается насыщенная событийность. Сравним начало:

В столбцах стихов – душой согреться,
увидеть свет в житейской мгле...

и конец поэмы:

Запоем пью стихи столетья –
Вчерашний свет в бескрайней мгле.

Драматический конфликт манифестируется в эпиграфе к первой части поэмы – цитате из антологии «Строфы века», составленной Е.Евтушенко: «Как ни старайся быть объективным, / кто-нибудь всегда будет недоволен». Строками о невозможности гармонического слияния жизнетворчества личности с инерцией общественного мнения на идейно-значимый уровень текста выводится принцип поэмого драматического хронотопа. Далее в поэме идея сопротивления будет организовывать самый разный материал: структурно-композиционный, сюжетный, образно-реминисцентный, метро-ритмический. Тот же эпиграф из книги Е.Евтушенко выполняет сюжетоорганизующую функцию. Указание на источник цитации утрачивает свою самодостаточность, когда автор начинает «Втеснение в тему»:

Стихи столетья «Строфы века» –
Княгиня-книга, книга книг.

«Строфы века» по-своему предвосхитили опыт поэмого освоения мира. Если Евтушенко собрал «стихи столетья» как факт свершившегося «судного дня», то Ю.Грунин заинтересован иной задачей – «в столбцах стихов - ...увидеть свет в житейской мгле», задачей, которая под силу только жанру поэмы.

Эпиграф к первой части и заглавие поэмы объясняют специфику сюжета исследуемого текста. Два типа памяти организуют логику повествования поэмы – память литературная и биографическая. Литературные ассоциации, которые вызывает чтение антологии «Строфы века», позволяют лирическому герою самовысказаться и самообъективироваться одновременно: собрать мозаику разных представлений о роли поэта в жизни общества, судить и применять на себя, на свою жизненную ситуацию конфликт «Личность и история».

Личная память – человеческая, гражданская, поэтическая – очень субъективное явление, но память о драме всеобщей жизни выводит лирического героя от мыслей о самом себе к рефлексии о трагичности XX века и – шире – о драме как составляющей всеобщего исторического развития. Образ поэта, заметившего трагическое несоответствие интересов личности и общества, в поэме Ю.Грунина становится центральным, поскольку позволяет соединить два типа размышлений – о земной судьбе человека и жизнетворчестве, которое всегда вне времени и пространства. Так на скрещении двух сюжетных линий формируется поэзный миробраз как новый тип интеллектуального откровения Личности об Эпохе.

В первой и второй частях поэмы автор дал начальное представление о субъекте мысли. Лирический герой поэмы «По стропам строк» максимально отождествлен с автором через единство биографии, профессиональных интересов, подчеркнуто обытовленным изложением мыслей от первого лица (в котором, «не заботясь» о литературности выражения, субъект речи допускает большое количество вводных разговорных конструкций). Актуализация биографической достоверности является одним из способов создания нового историзма, поскольку исторический факт, имевший место в конкретной человеческой судьбе, репродуцируется в творчестве с большей долей ответственности и эмоциональности.

Аллюзивно насыщено заглавие второй части – «Крылатый конь». Текст воспроизводит веер ассоциаций, восходящих к семантике заглавия и эпиграфа (конь вешего Олега, «крылатый конь Аэрофлота», Пегас, лошадиный скелет, конь Медного Всадника), из которых сюжетоорганизующую роль выполняют два образа – пушкинский «гордый конь» Медного Всадника и мифологический Пегас.

Образ крылатого Пегаса изображен предельно субъективно. От мифологического облика Пегаса осталось смутное осколочное представление, призрак:

Пегас – костистый конь без мяса,
Пегас – без гривы и без глаз.
Лишь крылья целы у Пегаса.
О мой поруганный Пегас!

В данном контексте Пегас становится символом бунта, всепобеждающего Духа воскрешения. Этот образ возрожден «из небытия», «из неволи» памятью Поэта, который связал воедино Пегаса и «40 дней Кенгира», Пегаса и

«гитлеровский плен», Пегаса и немощь старости. Примечательно, что семантика образа Пегаса в поэме Ю.Грунина утрачивает свое символическо-мифологическое значение и переводится в неблагоприятную материально-физическую систему координат: «Пегаса призрачный скелет», «костяк Пегаса весь из боли», «костистый конь без мяса», «без гривы и без глаз». «Крылатый конь» настолько изувечен, что не признан взглядом стороннего человека:

Меня спросила внучка Таня,
увиденным удивлена:
«Ответь мне, дед, какая тайна
в скелете том затаена?»

Поруганный Пегас Ю.Грунина становится воплощением идеи трудного духовного противостояния и неистребимого стремления к творчеству как к свободе:

Летит, летит из глуби лет
Откуда-то из трудных странствий
Пегаса призрачный скелет...

Если ввести такое понимание образа Пегаса в эпиграф ко второй части, то прочтается пророчество от самого Пушкина, который из своего времени, с позиции своего поэтического опыта жизни предупреждает: поиск творческой свободы замечателен, но на этом пути можно преждевременно погибнуть. Так наложение разных семантических полей дало неожиданный результат – вывело на диалог с поэтом-классиком. На «предупреждение» Пушкина у поэта-современника находится достойный ответ: «И от Пегаса / я смерть свою готов принять». И далее:

С тобой, Пегас, мы будем квиты.
Меня, коль сможешь, узаконь
Не у разбитого корыта.

Вторая отсылка к пушкинскому творчеству и обращение к Пегасу с просьбой – свидетельство возрастающей творческой активности человека в эпоху коренных перестроек как в политико-идеологической, так и в духовной сферах жизни:

Мне в старости вновь лучик брезжит.
Держусь, не падаю с коня...

В заключительных строках второй части, отмеченных цитатой из «Медного всадника», демонстрируется крайний полюс выпрямления творческого человека: «поруганный» Пегас с годами сопротивления вырос до «гордого» коня.

Пушкинское «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта» задействовано не только в развитии образа Пегаса, но ведет самостоятельную сюжетную линию. Приметой идиостилистики поэмы «По стропам строк» является ответственное обращение с «чужим» словом. Не склонный к постмодернистской тотальной цитатности, переходящей в центонность, автор тем не менее воспроизводит достаточно узнаваемый тип культурного созна-

ния, ориентированный на диалог с литературными предшественниками. В каждой из девяти частей поэмы (за исключением пятой) имеется ключевая цитата, значение которой выясняется типом начертания: названные отрезки текста набраны жирным шрифтом, а в случае несовпадения метров обособляются строфически:

«Маяк» - он либо гений, либо
я влип в его влиянья круг:

**А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?**

Вернемся ко второй части поэмы. Цитатой из «Медного всадника» Ю.Грунин сознательно подключает свое произведение ко всему корпусу текстов, картина мира которых отмечена поэмообразностью, а также к анализу истории лиро-эпоса. Фраза «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта» завершает поэму «Медный всадник» - произведение, в котором поставлена проблема несовместимости ценностей жизни маленького человека и идеалов государства. В контексте пушкинской поэмы образ коня воспринимается как метафора нового времени, обесценившего статус человека в условиях надвигающейся цивилизации. В поэме Ю.Грунина изучается аналогичная конфликтная ситуация с той существенной разницей, что теперь уже сам «гордый конь» становится символом попранного божественного назначения человека. Иначе не истолковать авторскую «неточность» цитации, заменившую «опустишь копыта» на «отбросишь»: цель движения «поруганного», но «гордого» Пегаса XX века заметно снижена и обесценена и это, в свою очередь, мотивирует горькую иронию автора. Логика эволюции образно-тематического ряда в поэмах XIX-XXI веков позволила обнаружить печальную закономерность истории: чем дальше от первоистоков, тем трагичнее несовпадение отношений к духовным и материальным ценностям истории, тем абсолютнее забвение Бога и человека как его творения («Здесь...затоптаны могилы забытых Богом бедолаг»).

Третья часть поэмы - «Колокол Блока» - представляет художественную интерпретацию поэмы А.Блока «Двенадцать». Эпиграф из «Двенадцати» направляет внимание читателей на тему, сюжет, композицию очередной главы поэмы Грунина и ассоциативно проецируется на XX век, вошедший в историю человечества как самый жестокий и духовно-возвышенный одновременно. Тему эпиграфа логично продолжает первая строфа:

Дорогою кровавых вех,
сердцеразрывной перегрузкой –
поэзией высокой русской –
осветится двадцатый век.

Противоречие – основная тема этой части - мотивирует выборку цитат из поэмы Блока:

Черный вечер.
Белый снег

или

Идут двенадцать человек.
Идут без имени святого.

Интересен прием контекстного сращения цитат Блока и Пушкина:

Антихрист шел преступной тропкой
Не в белом венчике из роз,
А в сером френчике из грез –
Двойник Христа: товарищ Троцкий,
Всесильем власти упоен.
(А в скобках – пушкинскою строчкой:
уж не пародия ли он?)

Фраза, выделенная вертикальным контекстом («**в белом венчике из роз...уж не пародия ли он?**»), содержит оригинальное понимание блоковского Христа. Лирический герой Грунина обращает внимание на такую деталь его образа, как «белый венчик из роз». В традиционных интерпретациях венчик противопоставляется красному флагу, но сейчас «белый венчик» принимает на себя статус самостоятельной опознавательной категории, свидетельствующей о разрушении христианской идеи соборности, функционирует как жалкое производное «венца», коим некогда толпа увенчала личность божественно-отмеченную. Так пародируется идея народного самообмана, массового гипноза, позволившего «третьей» личности самодовольно подняться над толпой и водрузить себе на голову «эрзац»-венчик. Мысль-центон не только не проявляет игрового начала, но, наоборот, становится серьезным аргументом в размышлениях автора. Во-первых, этим приемом цитации автор вновь проявляет свой истинно свободный дух, он привлёк к диалогу «особенных» поэтов – тех, для кого проблема взаимоотношения Личности и истории была настолько значима, что потребовала новых форм и жанров. Если для Пушкина таким жанром стал «Евгений Онегин», то для Блока – поэма «Двенадцать». Во-вторых, под заявленное сомнение («уж не пародия ли?») подводятся образы реальных исторических личностей нашего века – «товарищ Троцкий», «ушлый душелов ...Свердлов», «диспетчер смертных дел Дзержинский» и сам Ильич. У всех названных политических деятелей подчеркнуто выделен общий признак внешности – сходство с Христом:

...двойник Христа – товарищ Троцкий...,
...другой эрзац Христа – Свердлов...,
...Дзержинский
со скорбью глаз a la Христос...,
...Ильич христобородый...

Такая галерея образов ещё раз свидетельствует о существовании неслучайной в начале XX века установки на политический «грим» под Христа как приема обмана целого народа. Так в очередной раз проявляет себя поэзный

хронотоп – через столкновение образов творчески-вдохновенных личностей (И.Христос, А.Пушкин, А.Блок) и «антихристов», установивших в стране «режим на бизнесброс».

Достаточно оригинально в этой же части поэмы проявляется авторская мысль в ситуации «сопротивления» смыслов «своего» и «чужого» текстов:

А ведь казалось – свят весь свет:
ночь, улица, фонарь, аптека...
Нет!

Цитата из знаменитого стихотворения Блока, на первый взгляд, не вписывается в логику рассуждений лирического героя. Синтаксическое построение фразы уравнивает значения собирательного «святого света» и конкретизирующих «ночь, улица, фонарь, аптека». Но знание творческой биографии Блока дает абсолютно иной угол зрения на этот текст, где «святой свет» и «ночь,...» входят в отношения антиномии. Правда ограниченного земного прозябания человека открылась поэту в свое время как трагическое прозрение («живи ещё хоть четверть века -/ всё будет так, исхода нет»), вслед за которым пришла мудрость зрелости: «бесмысленный и тусклый свет» земной жизни должен пробудить способность к жизнотворчеству, особенные усилия сопротивления. Так в предложении знак двоеточия начинает выполнять свою номинативную функцию – отделять один этап творчества от другого и объяснять логику эволюции Блока-человека и Блока-поэта. И пусть в свое время поэму Блока поняли единицы (например, Максимилиан Волошин) и «цареубийцы» довели дело до конца – «поэма страстного протеста» осталась как предчувствие новой эпохи.

Эпиграф к четвертой части так же, как и название, является узнаваемой реминисценцией из творчества О.Мандельштама. В этом эпиграфе предложена тема, принципиально противоположная теме предшествующей главы, - проблема абсолютной подчиненности личной воли деспотизму государственной власти:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.

Контекстный тематический «сбой» манифестируется на уровне метра: три предшествующие части написаны четырехстопным ямбом (4Я), тогда как в №4 доминирует трехстопный амфибрахий(3Ам) с вкраплением цитаты четырехстопного хоря(4Х). В четвертой части Ю.Грунин выводит поэзное повествование на ключевое рассуждение о личности поэта вообще и русского поэта, в частности:

Поэт обречен на распяты,
Когда он российский поэт,
...тот, кто над самою бездной
встает из распутия времен

и, власти насилья переча,
ступая по льду тишины,
вдруг вырубит в нем: «**Наши речи
за десять шагов не слышны**»

Ставшая хрестоматийной стихотворная фраза О.Мандельштама в контексте поэмы Ю.Грунина обнаруживает иное значение и новые свойства изохронности метра. Представленная единым стихом четырехстопного анапеста в тексте Мандельштама, в поэме Ю.Грунина она разбивается фразовым анжамбеманом и вводится в новый метрический рисунок трехстопного амфибрахия с целью пересоздания смысла эпитафия. Стихи поэта начала XX века должны восприниматься не как летописная констатация исторического факта, но как *действие* поэта изнутри и вопреки истории: «Над словом не властен закон... / Во чреве смятенной России / зерном вызревает оно...»

Цитатная поэтика позволила автору реализовать очередной сюжетный поворот – объединить имена А.Пушкина, А.Блока, О.Мандельштама как культурные знаки двух кровавых веков. И тогда вопрос, заданный в стихах Мандельштама, приобретает не риторически-пафосное, но историко-философское значение: «...кто сумеет заглянуть в твои зрачки / и своею кровью склеит двух столетий позвонки?». Чтобы суметь заглянуть «в зрачки» трагической России, нужно разгадать «загадку загадок»: «Зачем она /Россия/ в каждом столетье / сама убивает себя?». Ответ дается здесь же. «Абсурд» и «невежество эксперимента», повторяющегося в России каждые 100 лет, заключаются в том, что эта страна обречена регулярно порождать феномен Поэта, чтобы тут же от него отказаться. «Склеить позвонки» распавшегося времени каждый раз берется Личность, интимно близко чувствующая историю:

Чьей новою кровью мы склеим
Суровых эпох позвонки?

Для Мандельштама поэзия является сознательным актом сопротивления политическому насилию. Эта поэтическая позиция объясняет причину обращения Ю.Грунина к не-поэмному творчеству О.Мандельштама. В хронотоп сопротивления также вписывается сюжетный поворот, зафиксированный в последней строфе, отделенной графически от основного текста. Признанием России в любви можно назвать заключительные строки 4 части, которая логично достраивает поэмный миробраз: абсолютному отрицанию «двадцатого злого столетья» нашлось такое же глубокое признание – «нет ничего мне дороже... родимой земли»; образный ряд поэтов-классиков, бесстрашно заглянувших в зрачки века, завершен фигурой самого автора, изображенного в конкретной биографической ситуации: «... моросили / тогда, в сорок первом, дожди». Идея «росстаней», «раздорожья», «перекрестка» в финальной строфе коррелирует с образом перебитых «позвонков». Но если цитата Мандельштама задала трагичную эмоцию, то песенная стилизация последнего текстового блока создает особенный лиризм, в контексте которого звучит «молитва о счастье России».

Сюжетно «Автопортрет во времени и пространстве» (часть 5) является логичным продолжением предыдущего повествования. В этой главе собраны аргументы, мотивирующие правомерность притязаний автора на роль лиро-эпического героя. В жанровом аспекте «Автопортрет» - кульминация поэмы Ю.Грунина.

В заглавии и эпиграфе пятой части определены основные жанровые признаки лирической поэмы: значительность образа лирического героя, максимально наделенного свойствами авторской биографии, категории пространства и времени, собирающие представление об эпохе в двух системах измерения – индивидуально-личностной («автопортрет») и объективированной («во времени и пространстве»). Объективацию представлений о XX веке и о судьбе Ю.Грунина как человека этой эпохи дает эпиграф, строки которого взяты из книги Е.Евтушенко. Биографическая справка из поэтической антологии есть не что иное, как факт осмысления и признания житнетворчества Грунина во внешнем мире. Собственно текст пятой части представляет встречный анализ лирическим героем истории и своего места в эпохе. Разница оценок («извне» и «изнутри») должна выявить степень готовности человека конца XX столетия к принятию нового исторического мышления, нового поэмого типа сознания.

Характер подачи материала, его графическое начертание выделяют «Автопортрет» из всех других глав поэмы. Тяготение к прозе отличает и эпиграф, в котором единственный раз дан прозаический текст, и основную часть, написанную акцентным стихом. Обращает на себя внимание и характер оформления текста, который «вертикально» распадается (и графически, и по смыслу) на два неравных столбца. Левую часть отличает метр двустопного анапеста, перекрестная рифмовка, несколько медитативная интонация, правую характеризует укороченный ритм одной стопы дактиля, самостоятельная рифменная организация и значительно возросшая категоричность суждений. Темы, заявленные в обеих частях, развиваются по-разному, переходя из одной оценочности в другую. Так убежденность в начавшемся абсолютном освобождении от политических иллюзий прошлых лет (читай правую строфу) соседствует с иной категоричностью (см. левую строфу):

А народ, мед нам в рот,	парится
в явь выходит из снов	медленно –
сквозь бетонный оплот	партии
сквозь основы основ	Ленина

Горизонтальное же прочтение текста развивает идею трудности преодоления стереотипов исторического мышления. Та же мысль прочитывается в сопоставлении-сопротивлении других строф пятой части. Тревога о возможной подмене нового историзма старым звучит в строках

А что рушится тут	здание,
Так оно ж абы как	склеено!
Жив культяшками культ	Сталина,

Не слинял ещё лак с Ленина.

Пока «линяет лак» с прежних идиологов, заново клеится вчерашняя идеология. Причину такой дурной бесконечности метаморфоз автор предлагает видеть не в злых закономерностях истории, а в человеке:

Жив и автор сих строк	все ещё.
Имя есть у него	отчество.
Знай, сверчок, свой шесток -	стойбище.
Иль другого чего	хочется?

Разведение «имени» и «отчества» в разные текстовые блоки не случайно. Если «имя» идентифицируется с определением социального положения («сверчок на шестке»), то «отчество» является знаком «стойбищного», мироощущения. Вопрос, неожиданно завершающий размышления автора об эпохе и о себе, разворачивает «перспективу» повтора пройденных трагедий, побуждая лирического героя и примеривающегося к нему читателя ещё раз оценить возможности своего духовного обновления. Последняя строфа пятой части напомнила о необходимости соотнести разницу в самооценке лирического героя и стороннем представлении о нем. Самоирония автора, возникшая на границе двух вертикальных текстов:

Жив и автор сих строк	все ещё.
Имя есть у него	отчество,

снимает ореол высокой трагичности и героизма со строк эпиграфа, отделяя таким образом категорию «лирический герой» от идеологического «геройства». Так пробуются новая шкала мировоззренческих ценностей, где опыт активного проживания Истории расценивается как обязательное условие духовной жизни.

Шестая часть продолжает размышления автора о русской поэзии XX века и вводит новую духовную величину – категорию Бога. В эпиграф вынесены строки А.Стреляного, примиряющие ипостаси Бога и поэзии: «Если чем и оправдается XX век перед Богом, так это русской поэзией». Текст направляет эти размышления в более конкретное тематическое русло:

Поэзия – сестра религий...
Поэты... - несовместимостей клубок.
Свой спектр души раскрыл Державин:
Я царь – я раб – я червь – я Бог!

Смысловой «зазор», обозначившийся между текстом эпиграфа и процитированными строками, заполняет семантика заглавия. «Ноктюрн» - это жанровое обозначение музыкальной пьесы, ориентированной на максимальное высвобождение необычных ассоциаций. Наименование 6 части настраивает читательское ожидание на воспроизведение парадоксального образно-ассоциативного мышления, проявляющегося на протяжении всей главы «Ноктюрн» в характере обращения с пространственными, временными, художественными и нехудожественными образами: в тексте «сходятся» век XVIII и XX, Державин и Маяковский, Аполлон и «зрачки конвоя», Пегас и

ГУЛАГ, ноктюрн и пила. Сюжет этой части поэмы настойчиво развивает идею несхождения. Если в начале главы лирический герой констатирует, ссылаясь на Державина:

Надежды, тайные тревоги –
Все концентрирует поэт,

то опыт своей собственной жизни в соединении с трагическими судьбами поэтов О.Мандельштама, В.Маяковского, а также А.Пушкина и А.Блока убеждает в существовании неразрешимого противоречия. Можно ли думать и петь о свободе в невыносимых условиях? Об этом напрямую спрашивает герой поэмы современника, ещё раз доверив последнему очень личные воспоминания о жизни в плену:

**А вы
ноктюрн сыграть
могли бы**

по грудь в сугробе на пиле...
...в утробе штрека на кирке?

Контекст обнаруживает тенденцию к активизации диалога. В каждой из первых пяти частей был запечатлен образ поэта, принципы мировидения которого импонировали автору. «Ноктюрн» - реминисцентно наиболее насыщенная глава. Темы и образы творчества О.Мандельштама, А.Блока, А.Пушкина, автореминисценции собраны в единый фокус переживания, чтобы выделить идею духовных скитаний русской поэзии. Россия обречена «страдать поэзией великой», распятой на осмыслении трагической несовместимости «христопродавства» и «вочеловечения Христа»; жестокость века, который «пас...зрачками конвоя» Поэта, будет многократно посрамлена в творчестве того же Поэта, который смог «ноктюрн сыграть... по грудь в сугробе на пиле». Примечательно, что именно в этой поэтической полифонической главе лирический герой впервые обращается к читателю. От риторических вопросов, изъятых из «чужого» творчества («Куда ты скачешь, гордый конь...?», «...уж не пародия ли он?», «Век мой, зверь мой, кто сумеет заглянуть в твои зрачки...?»), через собственную риторику («Взлет теперь?...», «Лебедь, Щука да Рак вывезут?...», «Иль другого чего хочется?...») лирический герой выходит на конкретное обращение к читателю. Вопрос из стихотворения В.Маяковского обрел иную гражданско-публицистическую актуальность спустя почти 100 лет:

**А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?**

Интонация доверия не снимает значимости идеи сопротивления, материализованной противительным союзом в сильной позиции начала стиха. Союз «а» проводит четкую линию раздела: «мы» - те, кто прошел испытания XX века (война, плен, ГУЛАГ), «вы» - представители благополучного времени. Так

обнаруживается ещё один конфликтный аспект – расхождение поколений, имеющих разный опыт исторического участия.

Эпиграф седьмой части продолжает расширять диалоговое пространство. Строки из стихотворения поэта-современника В.Попова полемически продолжают осмысливать не только тему, но образ самого автора стихотворения «Гренада». Несовпадение авторских мировоззрений М.Светлова, романтика революции, и «ироничного Попова» - аргумент, констатирующий факт поколенческого противостояния. Образ революционной эпохи узнается в хрестоматийной популярности «Гренады» М.Светлова. Этому времени противопоставлена другая эпоха, обесценившая многие идеалы:

Спросил его опер: - Скажи, нахрена
Сдалась тебе, как её, эта Грена?...

Новой эпохе принадлежат сознания «ироничного» Попова, вышеупомянутого «опера», самого автора, считающего, что

Испетые песни
поныне живут,
чтоб сдуру мы лезли,
куда не зовут.

«Конфликт поколений» разрешается на уровне цитатной поэтики. Книга стихов «Строфы века» Е.Евтушенко как источник цитации поэмы Ю.Грунина примиряет различные типы художественного сознания, создавая своеобразное «поэтическое панно» – памятник XX веку. В тождественном контексте работает реминисценция из «Трех пальм» М. Лермонтова. Строка

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли

участвует в расширении художественного топоса поэмы: «спецлаг Джезказган», «Гренада, моя Колыма», «степи аравийской земли» (далее по тексту – «Афган», «Чечня») объединены общей семантикой ущербности, идей трагической обреченности. Содержание стихотворения М.Лермонтова разворачивает субъекта повествования от историко-литературной конкретики к философскому размышлению о драме человеческого бытия вообще, где всякое проявление высокого духа «гасится» волей толпы. И если «бедняга» Светлов «вернулся из тех романтических мест / и вскоре ... попал под арест», то и ироничного Попова ожидала та же участь. Образ «третьего» персонажа намечен в характере подбора цитатного материала. «Третьим» субъектом действия может стать любой человек, поскольку никакая мудрость и жизнотворчество не могут стать универсальным средством спасения от безжалостности толпы. Именно она («толпа», «чернь», «клеветники») повлияла на трагический исход судьбы М.Лермонтова; она же гнала сквозь свою обывательскую отстраненность полки осужденных на Колыму; она же, толпа, правила войной в Афганистане и продолжает диктовать свои интересы «громаде-стране» в продолжающейся войне с Чечней. Воздействие низколобого интеллекта человека толпы угадывается в характере подхвата сюжета из стихотворения

В.Попова. Заявленный культурный уровень, с одной стороны, стал предметом пародирования лирического героя, с другой, - оказался близким бывшему политическому заключенному, ныне поэту, который «довел до совершенства» названный тип сознания (добавил момент фамильярности, использовал сленг и узаконил невежественное «Грена» как знак духовно-интеллектуальных возможностей толпы):

- Аркадьич, ответь ты,
и впрямь, на хрена
загнулась поэту
чужая Грена?..

Последняя маркированная песенная цитата «Не надо, ребята, / о песне тужить» выполняет несколько назначений одновременно: с одной стороны, обращение «работает» на диалог с читателем, в то же время слово «песня» уравнило значимость текстов «Гренада» М.Светлова, «Гренада-Колыма» В. Попова и поэмы Ю.Грунина как чего-то, о чем «не надо тужить». Но приоритетной функцией является корректировка пути художественного поиска читателя. Накал публицистической патетики не должен сбить с толку. При всей истинной озадаченности драмой современности:

Громада-страна –
иль с тобой сатана?...

лирический герой поэмы понимает, что корень всех проблем необходимо искать не в политике и не в большой истории. «Испетая» песня, чья-то прожитая судьба, кем-то выстраданное жизнетворчество не должны становиться псевдоцелью человеческого познания. Отрицание наращивается в финале этой части поэмы:

Не надо гранату,
не надо таран,
не надо Гренаду,
не надо Афган!...

исподволь вызывая ожидание позитива.

Заглавие восьмой главы «Иван-гелие» представляет собой постмодернистское пародирование Библии. Своевольную попытку написать божественное откровение от самого себя можно рассматривать в настоящем контексте как способ вжиться (во имя понимания) в один из самых древних исторических типов сознания:

...я за все вины ответчик...

Вынесенное в эпитаф откровение Иоанна Богослова «Итак, напиши, что ты видел, и что есть и что будет после сего...» воспринято лирическим героем как требование, без которого невозможно духовное прозрение *каждого человека*. На откровение Иоанна Богослова находится реальное действие своевольного современника – пишется «трагичная повесть / О судьбах ... сыновей России», в которой объединены все,

...кому в жизни мечтаться

посмела Россия иной:
страной восходящего счастья...

Декларированная замена имени («Я не Иоанн, а Иван») есть признание лирическим героем типичности своей судьбы как судьбы русского человека. Имя «Иван» функционирует в качестве знака причастности к народной истории. Только активная вовлеченность в события всенародной значимости может открыть человеку таинство многобожия «бог-Совесть, бог-Солнце, Бог-Сон»:

Не в завтра иду я, не к внукам –
иду во вчера...
...сквозь сон – к безымянным останкам
погибших за волю твою...;
При солнце впадал я в нирвану...

Бог-Солнце и Бог-Сон – проявления крайних духовных состояний русской ментальности. Совесть ищет «Ванька ... вечной дороги».

К сожалению, такое понимание национального духа на глазах превращается в анахронизм, свидетельствуя о вырождении русской миссионерской идеи. На такие размышления наводит реминисценция из творчества А.Солженицына – легендарной личности, испытавшей коллизии XX века на своей судьбе и, соответственно, получившей право на новое историческое мышление:

Акафист – «Один день Ивана
Денисовича» - обо мне.

Личностные качества уберегли героя повести Солженицына от тотального духовного распада, не позволили вырождаться самобытному мировоззрению до приспособленческого инфантилизма зэка. Образ Ивана Денисовича воспринят лирическим героем Грунина очень лично, поскольку их сближает не только философия жизни, но и единая драматическая «задетость» историей. В проекции на судьбу политического заключенного звучит риторический вопрос:

Когда вы идете из храма...
Задумайтесь: в странах ислама
На что вы оставили нас?

Поляризация «вы» - «мы» обнажает глубинную суть авторского переживания: за насыщенной событийностью последних лет современники предали забвению тех, кто продолжает жить на чужбине в качестве политического ссыльного, воспринимая свершившуюся историю как «бессрочную полночь», «чудовищно вечную ночь». Неконкретизированная субъектно-субъектная обращенность «на что вы оставили нас?» актуализирует значение предшествующих строк, в которых лирический герой объясняет свое человеческое и поэтическое «поведение»:

Не в завтра иду я, не к внукам –
Иду во вчера, к старикам...
К бурунам, буранам, бурьянам,

Подальше от мира сего,
Поближе к былинным Иванам,
Которые помнят родство.

Так конкретизируется авторская концепция «Личность и история»: «Иванами, родства не помнящими» грозят обернуться люди, успокоенные благополучием собственной судьбы. И если в финальных строках 8 части сквозит эмоция горечи и обиды за искаленную жизнь целого поколения изгнанников, то в самом тексте неоднократно звучат призывы, обнаруживающие другое чувство, - ответственность за то, чем живет нынешняя «глухая», нищая, но «чудо-страна»:

Спаситель, с креста к ней явись!...;
Помочь бы нам всем, окаянным,
Склониться к тебе, моя Русь!

Личностное ощущение родины – обязательная составляющая нового исторического типа сознания. «Окаянное» безродное начало является той самой главной преградой на пути к обновлению, которое мешает тотальному обновлению общества.

Эпиграф к 9 главе «Номо graphomaniens» маркирует смену интонации: драматически-напряженные размышления 1-8 частей сменяет ирония Пушкина. Та же эмоция ведет лирический сюжет почти всей заключительной главы, в которой дается оценка современному состоянию поэзии. К сожалению, констатирует автор, пришли иные времена:

Морали сброшены вериги...
Нарцисс за собственные деньги
Свои творенья издает...
Он пишет клёво и толково,
Учтя меркантилизма суть...

В поле иронии лирического героя попадает и сам «Степан Степной» (сатирический псевдоним поэта Ю.Грунина).

Стихоречивый хроник с детства –
Гром-граммофон, гном-графоман.

Но пересмешничество поэта обманчиво, оно несет в себе глубокую печаль по тому, чего не получилось. А не случилось многое... Не сложился диалог. Ирония пушкинского «уж отворял свой васиздас» в этом контексте приобретает недвусмысленную горечь: попытки выйти на контакт с читательской современной аудиторией оказались пустыми, а сам автор – чужим. Современный «человек пишущий» абсолютно забыл о том, что главное свойство истинной поэзии – творческое пересоздание действительности. Сегодняшние «графья хвостовы / спешат шедевры издавать» во имя удовлетворения снобистских интересов. Ущербность своего поэтического времени лирический герой «перекрывает» интересом к настоящей (не выдуманной, не купленной), но выстраданной поэзии XX века:

Запоем пью стихи столетья –

Вчерашний свет в бескрайней мгле.

Поэма имеет четкое композиционное построение, но сюжетно не завершена. Финал актуализирует идею необходимых перемен в дне сегодняшнем. Сюжет заинтересованности книгой стихов Е.Евтушенко есть не что иное, как вызов графоманствующей поэзии современности. Лирический герой достиг цели своего творчества – «смог душой согреться» (жить для себя) и «расшевелить огонь в золе», возродить забытые представления о человеческом и прекрасном для других.

Поэма Ю.Грунина «По стропам строк» - удивительно цельное произведение. Биография героя поэмы, характер обсуждений политических событий в России XX века, особая любовь и доверие поэту «оттепели» Е.Евтушенко обнаруживают конкретно-временной тип рефлектирующей личности.

Логика сюжета от начала до конца поэмы считается с композиции антологии Евтушенко и при этом очень последовательно развивает авторскую мысль. Цитатный материал «ведет» основную нить рассуждений, удерживая автора в ситуации диалога: «понимая другого, узнаешь себя». Приметой русского поэтического сознания становится повышенное внимание к творчеству А.Пушкина (его цитаты наиболее часто используются автором, маркируют начало и конец поэмы), а также к Библии. Знаковыми для поэта становятся личности поэтов, прозаиков, пророков, просто «Иванов», сумевших создать творческую альтернативу тревожной бездуховности эпохи.

Примечательно, что четкая композиция и внешняя «строгая» сюжетика поэмы не ограничивают полет авторской ассоциации. Художественная идея прочитывается не только на уровне горизонтального текста, но в вертикальном контексте взаимообусловленных образов.

Поэмный хронотоп заявлен на каждом этапе лирического повествования: драматическое несхождение мировоззрений, отдельных принципов, хронологических рамок повествования проявляется в аналогичном наложении семантики образов, стилей, интонаций, ритмов. Интонационно-речевая структура поэмы очень подвижна, представлена множеством лексико-стилистических уровней, непредсказуема, изменчива. Для идиостиля Ю.Грунина характерны цитатно-реминисцентная насыщенность и тяготение к центонности построения поэмы, приоритет разговорно-бытовой лексики и интонации (не позволяющих «скатиться» в излишнюю патетику или сентиментальность), ирония и самоирония как сознательный прием, снижающий поэтический пафос, частое использование риторических фигур, обращений, подвижный эмоционально-интонационный рисунок.

Жанровый анализ поэмы Ю.Грунина убеждает в справедливости нашего предположения о высоком уровне филологического (и, хочется добавить, - человеческого) сознания автора. Поэма «По стропам строк» - одна из первых поэм обновляющегося времени, которую можно уподобить конкретному действию. Глубокое знание литературного и теоретического материалов, готовность оригинально интерпретировать художественное произведение, умение

выходить за рамки своей судьбы к постижению истории народа позволили автору создать произведение - образец лирической поэмы конца XX - начала XXI веков.

КНИГА ПОЭЗИИ Д.НАКИПОВА
«ПЕСНЯ МОЛЛЮСКА»

...по себе оставлю книгу...

Д.Накипов

Книга Дюсенбека Накипова «Песня моллюска» (Алматы, 2000) – беспрецедентное издание, очень эффектно отметившее своим появлением рубежный 2000 год. Художественно-эстетическую значимость этого сборника определяет жанровая форма – «книга поэзии». Если явление книги стихов уже имело место в поэтической практике и рассматривалось в работах литературоведческого характера, то обозначить эквивалент книге поэзии Д.Накипова очень сложно.

История литературы нечасто дает образцы такой удивительной органики текста, в котором каждый составляющий элемент действует как аргумент существования *Единого* – единого замысла, композиции, сюжета, поэтики. Ощущение контекста сборника как жестко организованного целого рождается сразу, как только взгляд начинает изучать фасад книги. На обложку и форзац вынесены два интересных комментария. Первый сопряжен с интерпретацией подзаголовка: «Песня моллюска. Поэзия» (последнее слово набрано мелким шрифтом). В стихотворении, которым автор будет «открывать» книгу, появится иное определение:

Вот новая *книга* ответа...

(курсив наш – Т.Ж.). А в оглавлении каждый текст получит ещё более конкретную жанровую характеристику: «Праздник хризантем (поэма-цепочка)», «Трепанация дней (полилог)», «Из молчания с женой (элевазии)», «Вечер века (стихи-эссе)». С одной стороны, расхождение жанровых определений создает хорошую интерпретационную перспективу. С другой, более масштабной позиции, никаких разночтений не может быть, поскольку авторским определением «поэзия» перекрывается природа пражанра (эссе, миниатюры, элевазии, поэмы). Так задан жанрово-эмоциональный диапазон Книги как Целого. В стихотворении-«ключе» автор ещё раз обратится к образу Книги как метафоре Судьбы – непреодолимой, как Рок, цельной, как сама жизнь, и накрепко повязанной с Большой Историей:

О поэзия!

Кровь моя незакатная!

Ты светишь мне по ночам

горячим эпитетом солнца.

А утром стихи –

темные, ясные,

Как корни и листья у ясеня.

Второй комментарий метатекстуального характера имеет невербальное выражение: «1 2 3 4 5 6 7» (начертание последней цифры во много раз объемнее других). Содержание не только подтверждает наличие семи текстов, но декларирует их последовательность шрифтографическим выражением. Например:

Часть первая

«Песня моллюска» (поэма контрапункта)

1 2 3 4 5 6 7

Указанная цифровая цепочка семь раз появляется в тексте книги, работая на сращение художественных автономий её частей. Если темно-серые листы-вкладки книги сигнализируют о начале новой поэмы и, таким образом, визуально дробят целостность книги, то теми же средствами актуализируется прямо противоположная мысль – не(пре)(раз)рывности потока жизни. Так объясняется семикратное появление одного и того же набора цифр на моноцветовых вкладках.

Графическое выделение цифры “7” на обложке книги коррелирует с назначением авторского определения “поэзия”: оба знака становятся пометами сакрального гармонического целого, которое необходимо обнаружить в тексте книги.

В русле тех же наблюдений хочется оценить и такой способ консолидации материала, как цветодизайн. Темно-серый цвет, доминирующий на обложке книги “Песня моллюска” и помечающий начальные листы каждой из её семи частей, “прошивает” всю книгу, все время возвращая читателя к реальности макроконтекста Книги Поэзии, а, с другой стороны, функционирует как граница, отделяющая один контекст от другого.

“Слово об авторе”, написанное Сатимжаном Санбаевым, задает тот тон камерного, глубоко лиричного чтения-постижения поэзии Д.Накипова, который не всегда отмечает тексты подобного рода. По-видимому, так создается атмосфера доверительного общения автора с читателем (“Кому, как не поэту, быть твоим собеседником во дни сомнений?”), а также читателя с читателем. С.Санбаев представил свое эмоционально-окрашенное, глубоко субъективное видение книги, которое должно “завести” сознание Другого – как упомянутого в статье “критика”, так и просто рефлексующего читателя. Наконец, “Слово об авторе” реставрирует хронологию творчества Д.Накипова, ненавязчиво воспроизводя его состоявшиеся этапы. Так после фразы С.Санбаева: “Помнится, ещё после первой книги Д.Накипова “Вечер века”, открывшей нам имя самобытного поэта, я задумался...”, достаточно логично прочитывается собственно авторское поэтическое “вступление”:

Вы рады?

Вот новая книга ответа...

Ещё одним важным интегрирующим компонентом книги является стихотворение, предваряющее целостное поэтическое повествование. На наш взгляд, этот текст-автокомментарий выполняет функции музыкальной интро-

дукции – своеобразного “ключа” к книге “Песня моллюска”. К такому выводу обращает ряд моментов. Во-первых, стихотворение определяет характер отношений между Поэтом и аудиторией читателей, которых в данном контексте уместнее будет назвать “единомышленниками” и “со-творцами”. Посвящение “Моему нагаши Толеутаю Акшолакову” помимо непосредственно узкой адресации имеет цель снять готовность читателя на почтительно-отстраненное восприятие текста, “переключить” его с регистра официально-сти на интимность родственного общения.

Дружеское обращение “Вы рады?”, которым открывается стихотворение, располагает своей непринужденностью, а указание “Вот новая книга...” воспроизводит реальность уже сложившихся доверительных отношений. Все последующие контексты книги будут активно наращивать атмосферу сокровенного диалога, в котором предельные откровения прочитываются как молитвы о близживущих:

всем существом о тебе как о сущем
молюсь
если хочешь на земле равнодушия
молча со мною равным быть душами
и ты обо мне помолись как молюсь я
и сохрани для себя эту песню моллюска

В стихотворении-“ключе” мотивирован интерес поэта к проблеме “Человек - История”, которая станет ведущей в книге “Песня моллюска”:

Это древняя память и вера –
в карлагах, каржасах
и выстрелах века
творилась, как реквием-танец,
История...

В тексте стихотворения понятия “книга”, “реквием-танец”, “поэзия” начинают принимать на себя семантику параллельно развиваемых словообразов судьбы, крови, хлеба, земли, матери, деда. Абсолютная повязанность этих явлений – единственный, с точки зрения лирического героя, фактор, определяющий непрерывность и целостность исторического процесса. Подобная обусловленность восходит к вполне конкретному типу мировидения, исторически закрепленному в жанре поэмы, тем более, что в стихотворении прочитывается установка на приятие поэмой картины мира. В частности, обозначены основные жанроразличительные категории поэмы: 1) представлен принципиально обновленный тип исторического мировидения лирического героя – утонченной, исторически и философски рефлексирующей личности; 2) четко обозначены категории художественного времени («ещё до рождения поэта», «от веков», «всегда», «потом») и художественного пространства («карлаг», «степи», «небо»); 3) сюжет драматизирует схождение-столкновение двух реальностей, творимых людьми, - истории и поэзии; 4) задан принцип композиции – противопоставление, - которым собирается вся

система образов («плоть» – «честь», «крона» – «корни», «белое» – «пурпурное», «темное» – «ясное»), а также поэтика стихотворения где единым речепотоком проговариваются и строго метризованные, и освобожденные от ритма стихи, где часто не срабатывает инерция рифменного ожидания, где поэтический синтаксис отдает предпочтение противительным конструкциям.

Придирчивый читатель может вполне справедливо не принять изложенное толкование: в стихотворении отсутствует определение «поэма». *Насколько оправданна попытка интерпретации книги поэзии как книги поэм?* Обратимся к текстам, чтобы, во-первых, определить жанровую реальность, организующую их изнутри, и, во-вторых, соотнести частно-текстологический жанровый миробраз с более масштабным «книжным».

Из семи частей книги Д.Накипова только три определены автором как поэмы («поэма контрапункта», «поэма-цепочка», «поэма-рефрен»), остальные имеют довольно оригинальные подзаголовки – «полилог», «элевации», «миниатюры», «стихи-эссе». Тщательный жанровый анализ показал, что *семантика всех подзаголовков соориентирована на проявление сюжета книги как художественной целостности высшего порядка, тогда как каждая часть собрана картиной мира поэмы.*

И с этой точки зрения особенную роль в структуре книги поэзии выполняет первая поэма – «Песня моллюска». В жанровом подзаголовке («поэма контрапункта») манифестируется информация о *композиционной /«контрапункт» - композиция/ значимости* этого текста в проекции на книгу как целое. В «Песне моллюска» задан тот принцип художественной организации материала, который будет принят следующими шестью частями, а именно: драматическое сближение-отталкивание принципиально противоположных величин как идеальное выражение сущности жизни. И здесь стоит обратить внимание на такой компонент книги, как обязательная цветомаркировка первого стихотворения каждой поэмы. Темно-серая вкладка перед каждой частью помечена не только номинативными кодами, но – на второй стороне – стихотворением. Такое постоянство оформления книги обретает смыслопорождающую функцию: так проводится мысль о значимости Начала как единственного условия возможного перерождения. Не случайно в тексты семи «цветостихотворений» вынесена информация о некоем неожиданном прозрении, которое влияет на глубинное изменение мировоззрения героя:

Что-то снова витает в воздухе пряное,
наверное, опять я сказал
и поступил неправильно...

Пора начинать
великие древние танцы... (Часть первая),
Эта чистая, как роса, японка,... однажды спасла
меня. ...случайно мне попала на глаза
маленькая книжка Сей-Сенагон... (Часть вторая),
...И тут меня оставляет пошлая рифма,

сердце начинает метаться... (Часть третья),
Недавно мне встретился старина Асан Кайгы...
(Часть седьмая).

Идея Преобразующего Начала становится одной из приоритетных в «Песне моллюска»:

...и невозможно вспомнить теперь,
с чего оно начиналось,
что было причиной внутренней вспышки;
какой предмет, движение
или бесплотное нечто
стронули эту лавину
микрочастиц...;

Сегодня начало встало в очередь за концами...

При чтении поэмы не возникает недоумения от синонимического соседства образов начала и конца, поскольку логика авторских рассуждений возводит принцип соотнесенности противоположностей в закономерность, которой подчиняется весь жизненный процесс. Именно в этом режиме происходит «смена дня и ночи», «доброта с красотой расходятся», выбирается «Жертва и жрец... Сын и отец», отделяются «зерно от плевел, демос / от аристократа, лидер от электората». Семантика ведущих художественных образов расценивается в том же аспекте: «белкохорь», «полосатая зебра», «молчаливый хор», «христоиуды», «черный дым – белый пар», «гений - гей» и т.д. Даже сюжет поэмы предполагает поиски «двойника того настроения», которое может кардинально встряхнуть буднично-опошленное сознание человека. И такими «двойниками» становятся «маэстро Бах», художники Гойя, Калмыков, картины природы, музыка Элтона Джона, «леди Ди» (Диана – королева Великобритании), «Записки» Камо-но-Тёмэй. Это противостояние прочитывается даже в столкновении смыслов «вертикального» и «горизонтального» текстов:

...где формируется аура ра
зочарования...

Зафиксированный поэтом мир кричащих противоречий – аргумент его кризисности, доведенной до предела. «Великое и чистое деление на едящих траву и мясо» многократно извратилось «грязью искажений». В движении образов-«двойников», как и собственно антиномичных пар, наблюдается интересная закономерность. Если в первой половине поэмы названные словообразы информируют о неблагоприятных изменениях современности: «Белкохорь... Вот кого мы бояться должны», «...проклятая жизнь – полосатая зе / бра». Даже судьба Христа интерпретируется подчеркнуто драматически: «Ему эта жизнь совершенно обрыдла, / он уплыл из неё без затей, / утуманился тихо / и стал в эпитафии Х-ом». Во второй части мотив раздвоения перерождается:

...не в силах
я делиться на тех
и на этих... ,

Я знаю, что вы ещё не устали
расчленять стихи и прозу,
но, кажется, поздно...

Так мир преобразуется под воздействием творческой, точнее – жизнетворческой, установки субъекта размышлений. От констатации того, что
...мир неадекватен твоим мыслям
и меняется не так быстро, как хочется...,
от признаний вроде «Очень я устал быть лишним...» он выходит на уровень активного отношения к жизни:

...Я поэт,
ни о ком не скажу я худое
и жить в параллельных мирах
не могу...,
Пора подумать
о сохранности человека,
изрекающего слово...

и ведет за собой читателя:

...трудись,
тащи из земли колодец,
освобождай себя от колодок
рабства этих лихих времен.
Спасемся, если себе не соврем.

Призвание Поэта – соединить «разрозненные частицы мира», вернуть утраченное чувство гармонии и, таким образом, вывести современника за пределы «лихих времен» («за время») к Праначалу. Так контекст проясняет смысл заглавия, ассоциативно сближая образы «моллюска», «рыбы», «Христа», «Аруаха», «художника» и «творчества» как инварианта «песни». «Песня моллюска» о водах, которые «прибыли...и потом ушли куда-то», есть не что иное, как декларация нового мироощущения, отказавшегося от деления событий на «далекие-близкие», «значительные-незначительные», и принявшего только одну закономерность – пропускать «воду / бытия / сквозь душу свою». Как видим, «Песня моллюска» представила не только сжатую информацию о структуре всей книги, но вывела «контрапункт» судьбы истинного Художника – не потому ли эта часть книги так насыщена сведениями о великих мастерах искусств?

Вторая и седьмая части книги (поэма-цепочка, поэма-рефрен) работают в том же поэмном «регистре». Художественное пространство обоих текстов так же организовано хронотопом сопротивления. Метафора «цепочки» в поэме «Праздник хризантем» достаточно прозрачна и работает «над технологией превращения / бегущих мгновений в долгое эхо любви...», или – иначе – по-своему формирует мирообраз целостности. Вторая поэма продолжает развивать ту же систему образных антиномий (японский – казахский поэт, тысяча лет – одно мгновение, Золотой Человек – человек из глины), которые вы-

водятся контекстом к образам примирения – «сыз-сырнай», «цепочке», «ограде из хризантем», «песне», «Сей-Сенагон». «Праздник хризантем» утверждает идею жизни как необходимую «цепочку» антиномий, в своем метафизическом измерении проявляющую парадокс гармонического Согласия. Но если в поэме «Праздник хризантем» реальность катастрофичной жизни пере создается на параллелях сотворчества (Сей-Сенагон – Д.Накипов), памяти детства и реинкарнации, то последняя – быть может, самая личностная – поэма рождена потрясением, реально пережитой ситуацией утраты. Текст, сюжет которого соответствует «поэме плача», обернулся неожиданной стороной – стал гимном Новому Человеку:

...знайте мой брат с каждым из вас породнен
на века и где бы вы сейчас ни тщились от него
отлучиться вы пронизаны им а значит вы тоже братья
мои не пытайтесь уйти...

...он прошел через вас незамеченным так он был
деликатен и тих брат мой был врагом любой
пустоты и в пещерах и в душах у нас он живет и
сейчас изгоняя псов одичания и сажая цветы
новизны...

Последняя поэма собрала ведущие художественные образы книги – Искусства как медиатора чистоты межчеловеческих отношений, всезнающей Воды – метафоры нового бытийного мироощущения, образ Тенгри как воплощение идеи неизбывного Начала. В поэме «Неизбывность» в очередной раз материализовалась основная идея книги Д.Накипова (мотив повтора актуализирован заглавием - «поэма-рефрен»), но теперь очищение стало возможным после трагического испытания личной болью. О достижении нового уровня художественного сознания свидетельствует режим новой поэтики, где сам текст декларирует принцип абсолютной нечленимости на составляющие элементы, где действуют принципиально иные нормы поэзии.

Жанровая природа третьей – шестой частей книги также обусловлена действием поэмого мирообраза. Часть третья, «Трепанация дней», в подзаголовках выносит не жанровое определение, но информирует о типе построения речи – «полилог». Эта характеристика функционирует как собирательное понятие, организующее внешне хаотичный материал в систему. «Полилог», развернутый автором с духовно близкими (это самое главное качество собеседника) ему людьми, есть способ противостояния «кошмару расчленения». «Полилог» направлен на самообретение и самособирание. В каждом стихотворении, посвященном Другому «Я» (среди них Б.Ахмадуллина, М.Ауэзов, М.Сембин, А.Жаннур, А.Сулейменов, С.Санбаев, сестра Сайран), ведется самое сокровенное размышление о себе:

...давай в траву упадем навсегда
и будем смотреть ей в лицо
и слушать смех человека,

идущего к своему одиночеству.

Примечательно, что контекст подчеркнуто избегает «зеркальных» образов. Автор декларирует: «Не люблю отражений». И настаивает на образах, которые берегут память о *каждом* человеке, когда-то освятившем своим присутствием жизнь автора. К таким образам относятся «портреты», «сирень» («Мечта – сирень, последнее созвездие...»), «песчинки», «библиотека».

Возможность вернуть «тенгрианского бога» и уйти «...вместе с ним, Великим Автором... Читать его Книгу» почти свершилась, поскольку на наших глазах возмужало философское сознание субъекта мысли. Если в первой, второй частях книги он направил усилия мысли и эмоции на «примирение» противоречий жизни, то на данный момент в поле его зрения оказалась не эта, но другая закономерность бытия. Проникновение в мир живой природы, где даже травы имеют лица (Ср.: «долгая дорога в степи / лица трав превращает в фон»), оказалось намного интереснее, чем соединение антиномий. И потому контрастные образы (так же, как и аналогичный тип композиционного построения) уходят из фокуса авторского внимания, но не из текста. Приоритеты сдвинулись с места, и если в стихотворениях и появляются антиномичные пары (Тенгри – Умай-шеше, небо – земля, книга – библиотека, травы – «лицо травы», простор – деталь, звезда - созвездье), то акцент переносится на образ Друга, личностный феномен которого стал значительнее идеи половинчатости.

И грусть, и свет –
как сестры от рожденья;
и плавая ночами близ планет,
я получил в наследство ветвь,
о листьях двух,
как знак благословенья.

Как видим, антиномичное мышление оказалось плодотворным благодаря очередному витку поиска – через память о ближнем. Поэзная картина мира представлена достаточно полно и объективно: полемическое мышление лирического героя проявило способность роста, а драматический хронотоп нашел новые формы организации художественного текста.

Подзаголовок четвертой части «Из молчания с женой. Элевации» также не воспроизводит какого-либо жанрового архетипа. Более того, «элевации» - слово, принадлежащее индивидуально-поэтическому словарю Д.Накипова. Неологизм, полученный наложением семы «элева» (ср.: «элеватор») на словообразовательную модель слова «медитация», получил мерцающий смысл и позволил выдвинуть свою версию (на правах интерпретации) о том, что так поэт именовал размышления, очищающие, преображающие дух и душу человека.

Нетрудно заметить, что стратегия жанровых номинаций в масштабах книги изменилась: определение «поэмы», утрачивая необходимость саморепрезентации в заглавии, уступает демонстрационный план другой, не менее

важной, информации о динамике «книжного» сюжета. Конкретизируем – сюжета преобразования.

Новый импульс для творческого и просто человеческого воплощения автор находит в искусстве «без слуха вне судьбы / и звездных координат» найти и сохранить Её любовь. Ситуация «полилога» (часть третья) сменилась диалогом с женой. И заглавное «Из молчания...» никак не отменяет вышесказанного, но, наоборот, подчеркивает степень духовной свитости двух «ни на что не похожих» Я.

Сюжет этой части воспроизводит эволюцию отношений «Он - Она». В первых текстах исследуемой части преобладала тема неприкаянности и одиночества:

...жена по контуру руки,
любовь библейским цифрам вопреки...;
Возвращайся домой, возвращайся...;
Любимая, ответь на этот крик...

Финальная часть этого же контекста проявляет встречное любовное чувство:

Настоящую женщину можно помнить
почти умирая,
и у грани иного
восторга
захлебнуться ею насмерть...;
Так ты спасала меня в это лето затмения солнца...

Если в начальном стихотворении этой главы Он сосредоточен на констатации своей (приоритетно своей) уникальности:

Я птица по имени – гусь,
(именно так, не с мягким, а с «ъ» твердым)
и тем от прочих отличен...,

то в последнем тексте становится ясно, кто «придумал» это существо:

Сколько новых фантазий
ты придумала в это длинное лето,
чтоб не жарким казалось оно...

Вектор активности «перевернулся». Теперь уже не виртуальная поэзия определяет степень востребованности Поэта в новой действительности, но способность на творческий двусторонний диалог в быту. На отрезке глубоко интимных отношений с «настоящей женщиной» рождается новый интерес к себе - непознанному «гусю», а также сама собой преодолевается нищета жизни, «где было много грязи и уставших от страха людей». Интересно, что драма противостояния почти не фиксируется образно-метафорическим аспектом повествования, но отмечается сюжетным соположением реального и «другого» миров:

Прими меня таким,
какого ты знаешь:
обычное лицо, походка, кожа –

известны всем давно,
как дата моего рождения
или способность танцевать,
но неизвестна речка,
унесшая мечты и слезы детства,...
и неизвестно... откуда придет мысль-химера,
чтобы украсть меня от дома и тебя.

Номинация пятой части – «Из книги «Вечер века» - создает угрозу разрушения целостности книги поэзии, поскольку художественное пространство более раннего «книжного» контекста должны отличать иные принципы организации. Но по мере углубления в сюжет этой части становится очевидной подчиненность специфики образно-художественного построения прежней книги новому контексту. Так «Песня моллюска» иначе задействовала понятия, востребованные книгой «Вечер века»: вечер, век, дерево, корень, «синий омут неба», «земля без края», Ай-дала, семя, трава, «Человек-тысячелистник», контрапункт, «первозванный гунн и галл» и другие. Словообразы первой книги Д.Накипова вступают в новые семантические ряды соотношений. Например, значение равнозначности объединяет в один синонимический ряд образы тысячелистника, виноградной грозди, гербария (из книги «Вечер века») – и «созвездья», «сирень», «библиотеку», «хор» (части 3-4 книги «Песня моллюска»), и те же образы вовлечены в параллельно-антиномические отношения, материализующие основную художественную идею второй книги (сравним: «Человек-тысячелистник» и «единовеков тысячелетий», «гербарий» и «бабочка МОЯ ВЕЛИКАЯ ФАНТАЗИЯ», «Два слепых своеволия или виноградная гроздь?»).

По-прежнему в центре поэтического повествования находится субъект мысли, подвергающий сомнению реальность окружающей жизни и превращающий жизнь души в единственно значимое событие. И в этом отношении жанровая конкретизация - «эссе», - вынесенная в подзаголовок ко всей пятой части, не служит отграничению этого контекста от «книжного», но настойчиво декларирует один из уровней консолидации *книги поэзии* – личность автора. Если принять во внимание, что эссе – это «сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу и ...не претендующее на исчерпывающую трактовку предмета...» (1), можно убедиться в том, что яркая субъективная позиция отличает все тексты, входящие в книгу «Песня моллюска». Индивидуализм автора предельно обнажен: уже в предыдущих контекстах стал очевиден отказ от использования такой «фигуры отстранения» как лирический герой. Главным и единственным «героем» книги, инициирующим появление нового субъективно окрашенного слова, является сам автор, не прячущийся за условностью художественного образа, но, наоборот, стихотворение за стихотворением срывающий все приличествующие сану Поэта характеристики. Если сюжет первой – четвертой частей воспроизвел личность талант-

не успев улететь.

В этом пространстве Непостижимого угадывается попытка услышать «лиловое Слово о Боге»:

Почему же теперь мне не жить,
Если есть эта белая вьюга
И лиловое Слово
о Боге...

Многочисленные подступы к теме Бога, наконец, нашли свое наиболее полное воплощение не столько в прямых декларациях, сколько в перемене образов художественной «топографии». И, в первую очередь, обращает на себя внимание изменившийся масштаб места и времени поэтического действия. В поле зрения Поэта оказываются «особая страна» поэзии, «тысячи ри под водою», «великая долина» сердца, «коралловые сады» любви, «земля без края Ай-дала», «пространство лучевое», «нескончаемое бытие» космоса. Возникают ситуации паренья над землей, отрыва от этого пространства и времени:

Я вынес в пространство иное
только каплю
шедшего когда-то дождя...,
Там, на земле, в далекой панораме,
Остались книга и зеленый лес...

Гиперболическая метафоричность этих и многих других образов очень пластично отражает несколько художественных установок. Первая связана с идеей продолжающегося роста диалогового сознания субъекта:

Будем пить мы большими глотками,
чтобы видеть другими глазами –
океан – от тебя до меня...;
Просто я весь мир расширяю
до пространства души...;
Неужели бывают такие глаза,
в которых целый мир помещается...

Вторая «ведет» пантеистическую тему в духе Пастернака:

Как перенять мне и постичь
большого дерева долготерпенье
науку возрождения и роста
стать продолженьем музыки покоя
и трепетать акордом мощным
в конце симфонии безмолвной...

Особая доверительность Природе, возвращающей людям забытую ими гармонию, оборачивается поиском Первоначала:

Я прочитал следы дождей
и понял вдруг
что тот ручей
где я купался в детстве

был изначально деревом
 чьи листья оплетали облака...
...Я бросил сердце высоко, как мог,
чтоб всем вещам вернулись
их имена от сотворенья.

Образы птиц («...и взмахи крыл летящей в небе стаи / мы ощущали возле глаз»), ночи («нас ночь оплетает руками»), «большого дерева», «травы с зеленой и чистой кровью», подхватывающие тему человеческой бытийности, приобретают значение высших божественных оценочных категорий. В связи с последним наблюдением хочется обратить внимание и на сюжетно-образный «разворот» от приоритета антиномичного мировидения к корреспондирующему:

Ничего нельзя отменить –
 Мы попали под знак параллельных рядов...,
...меня пронзила доброта
 тоска большого дерева
 пытающегося сквозь асфальт
 забытую увидеть землю...,
Моя точка отсчета – земля. Та, что лежит у корня травы.
Эта черная тихая тайна обязывает меня протестовать
против светлых эпитетов неба и солнца...

Логика мысли, считываемая с ситуации переоценки художественно-эстетических ориентиров, указывает на динамику «книжного» сюжета и кристаллизацию основной идеи макроконтраста как идеи духовного выпрямления личности.

Пятая часть книги Д.Накипова отмечена тем, что её структуру образовали контексты разной жанровой природы. Наблюдения над меняющимся типом композиции (от противно- к сопоставлению), аллюзии к житнетворчеству поэтов-эмигрантов И.Бродского и В.Набокова и доминирующая поэтика гиперболизированной метафоры приблизили к пониманию жанровой неоднородности этой части книги. Если стихотворение (даже «стихотворение-эссе») приобщает к одному мгновению озарения, то циклические и фрагментарные контексты разрешают увидеть более масштабный «срез» судьбы героя в его эволюции. Интересно, что в анализируемом разделе книги задействованы два типа контекстов. Циклический (например, «Коралловые сады») воссоздает «виток спирали», *хронологически* преодолевающий отстраненность людей и явлений, а фрагментарный фиксирует *в пространстве* одномоментное тождественное бытие чуждых жизней. Как видим, и этот уровень организации текста способствует вычленению идеи неприятия духовной косности.

Шестая часть – «Прелюды луны» - имеет подзаголовок «миниатюры». И, действительно, входящие тексты имеют небольшой объем, а также объединены интонационным «контрапунктом» печали. Словообраз «печаль», и ранее встречавшийся в размышлениях субъекта, на предпоследнем этапе

формирования книги приобретает особый статус и значение, что проявляется не только содержательно:

Грусть, твой праздник вседневен
веселью на зависть... ,

но выделяется формально-графически:

...я *один* и *око* сам себе...

Печаль как постоянное состояние человека переходной эпохи свидетельствует о его настоящем пробуждении к другой жизни. Потому так настойчиво нарабатывается мотив новой жизни:

Помнишь, ноевый ковчег,
лодку с племенем несчастным,
нам с тобою вышло счастье
быть в начале всех дождей,
что уходят в новый век.

Семантикой подзаголовка активизированы «малые» образы в этой части книги. Коррелянтом понятия «миниатюра» становится «миг», точнее – «щедрость мига». В таком семантическом ракурсе задействованы «миниатюрные» образы ручейка, улитки, абрикоса, сливы, драже:

...по сути улитка –
я ползу по луне...;

...бог
мне дает эту милость,
как малость,
как ребенку драже... ,

Из природы
вымыта ложь.

На ладони –
плоть абрикоса...

Нетрудно заметить, что малый образ преломляет через себя способность личности к благодарно-счастливому восприятию бытия. В этом – их назначение: «ты запомни щедрость мига».

Анализируя мирообраз этой части, мы обратили внимание на то, что композиционный принцип контраста «ушел» ещё глубже – в интонационный рисунок стиха, соединивший, например, элегию и гимн:

Грусть, твой праздник вседневен
веселью на зависть;

ты, как океан,
бессмертна, бездонна...

Ты – вечность!

На «поверхность» текста проступает идея примирения уже не крайних, но разных начал. Образами «породнения» становятся Природа, Первопредок, Женщина, Искусство, Язык, Человек:

...людьми я умножен,

и с ними я сложен
в целый век...

Наблюдения над жанровой спецификой каждой части книги Д.Накипова позволили выявить их активную вовлеченность в мирообраз поэмы. Усиление или ослабление некоторых жанрообразующих признаков поэмы (например, хронотопа сопротивления, типа лексико-речевой организации), в свою очередь, мотивировано развитием сюжета книги, в основу которой положена идея Пути как поиска своего цельного бытийного «отрезка», метафизического Начала и Конца. Философские образы, маркирующие идею книги поэзии, проходят через все контексты. Мотив ожидаемого Начала глобальных духовных метаморфоз прочитывается и в строках-декларациях:

Друзья, старики мои бродские,
Идите и пробуйте.
Все! Возврата не будет...

и в сквозных метафорических образах моллюска, дерева, Золотого Человека, песчинки, неба, дождя. Интересно, на наш взгляд, в книге репрезентуется метафора дождя, так же ведущая тему Пробуждения:

Дождь – это
В сущности разбитая вдребезги туча...;
Нам с тобою вышло счастье
быть в начале всех дождей,
что уходят в новый век...;
Сколько ни стой под зонтом,
дождь все равно остается в тебе...
Я складываю зонт
и он становится антенной;
стою и слушаю
этот тихий аква-аэро-реквием
сквозь белую тему дождя...

В контексте книги образ дождя вполне органично принимает на себя «минус»-значение, в свою очередь, работающее на эффект «открытого финала»:

Мама мне говорила когда-то,
а я позабыл:
«Полюби девушку, по которой скучает дождь...»
Я так и не встретил
эту девушку дождя...

Сюжетный герой и его многочисленные двойники, ощущая каждый миг своего существования как момент начала приобщения к гармонии, на протяжении своего Пути-поиска не изживают проблемы принципиальной несводимости Начала и Конца, поскольку философема Конца постоянно оборачивается значениями нового поиска:

...дождь творит в минуту реки,

а она сто дочерей –
ручейки в моем саду...

Примечательна в этом отношении оксюморонность семантики цифры «7», в контексте книги уходящей от традиционного значения целостности и обнаруживающей все ту же идею недостижимости идеала. Сравним:

В день седьмой рождество не для нас... ;
...наверное, сходим с ума мы
и уходим в седьмую стадию
исчадия... ;
...и надо, и надо потерпеть до радуг
и до семи дожить...

Мыслью-манифестом *необходимо* целостного мировосприятия завершается книга поэзии «Песня моллюска»:

...мой брат в начале ваших корней в листве семенах
и плодах потому вы бессмертны что видели тысячи
лун и рассветов что и в вас он живет бессловесно от
начала веков именно он подарил вам грязь
прорастанья и поэзию зелени вашей он рождается в
вас и сотни миров обойдя снова дает вам
рожденье...

Мотив бессмертия, «прозрачной и теплой констанции любви» размыкает художественное пространство книги, выводя сюжет поиска личности на масштаб сотен миров, предлагая новую шкалу доверия, мерилom которой должно стать умение узнать Другого.

В формировании целостного художественного мира книги Д.Накипова функцию генератора ассоциаций берет на себя образ «вод», отмечающий все уровни вызревания «книжной» идеи.

...прибыли воды и потом куда-то ушли вместе с
ними я тоже пришел и ушел но никто не помнит ни
этой воды ни меня ни тех мест где они находились
когда-то и смотрит вода на всех кто снаружи с
укором за это забвенье...

С водами, прибывшими и потом куда-то ушедшими, соотносятся представления автора о Первозданном. Тотальному забвению прошлого в сюжете книги противостоит ситуация ожидания дождя как частичного возвращения к истокам. В таком контексте рассуждений метафора аквариума (часть седьмая), воспринимается в глубоко драматическом аспекте: до нелепого несоотнесимы глобальный масштаб «вод» и виртуальный аквариум сценического пространства; исповедь «моллюска», не представляющего себя вне воды, и скепсис современника, созерцающего воды из-вне, с позиции «сухих». Корреляция образа моллюска в воде с «человеком дождей» (автором и героем книги) также прочитывается как одна из форм представления идеи книги Д.Накипова.

Книга поэзии Д.Накипова является одним из самых репрезентативных образцов нового поэтического сознания. О высоком уровне «книжного» мышления автора свидетельствует четко проступающий на всех этапах книги контрапункт поэтики. Наряду с традиционной «азбукой» тонического стихосложения автором востребована абсолютно иная система организации художественного текста, где утрачивают самодостаточность прежде актуальные категории силлабо-тоники или тоники, рифмованного или белого стиха и вводятся принципиально иные формы поэтической изометрии. Поэтика книги Д.Накипова зеркально отображает движение её сюжета. Каждая часть имеет свой поэтический «контрапункт», оттеняющий её содержание и место в книге. В понимании поэтики как одного из инструментов создания «книжного» единства важно увидеть динамику роста нового текстологического мироощущения от первой до последней части. Сравнивая опыты пересоздания поэтического словаря в первой - шестой и седьмой главах, нельзя не заметить, что к концу книги сформировалась та форма глубинного постижения языка, когда раззять текст на составляющие не представляется возможным:

...декорации и кулисы ещё больше провоцировали на аквариумные ассоциации водоросли гроты кораллы Его до боли поразила мысль что эти ихтиандро русалко рыбы так беспечно плавают среди этого сырого холодного города в цветной воде сцены юрк-юрк туда сюда и потом замирают а в другом конце аквариума уже начинается новый танец плаванье русая русалка вьется вокруг ихтиандра а тот бережно переносит её на руках пока она быстро перебирает ножками бульк-бульк вниз-вверх опять зачем-то замерли

Ниже предлагаем тот же текст со знаками нашего исследовательского комментария:

... <u>декорации</u> и <u>кулисы</u> ещё <i>больш</i> е	
<i>провоцировали</i> на аквариумные <u>ассоциации</u> ^	дакт
<u>водоросли</u> <u>гроты</u> <u>кораллы</u> ^	жен
Его до боли <i>поразила</i> мысль ^	муж
что эти ихтиандро <i>русалко</i> <i>рыбы</i> ^	жен
так беспечно плавают <i>среди</i> этого	
<i>сырого</i> <i>холодного</i> <u>города</u> ^	дакт
в цветной воде <u>сцены</u> ^	жен
юрк-юрк туда сюда ^	муж
и потом <i>замирают</i> ^	жен
а в <u>другом</u> <u>конце</u> <u>аквариума</u> уже	
начинается <i>новый танец</i> плаванье ^	дакт
<i>русая</i> <i>русалка</i> вьется <i>вокруг</i> ихтиандра ^	жен
а тот <i>бережно</i> <i>переносит</i> её на <i>руках</i> ^	муж
пока она <i>быстро</i> <i>перебирает</i> ножками ^	дакт

бульк-бульк ^	жен
вниз-вверх ^	муж
опять зачем-то <u>замерли</u> ^	дакт

В цитате выделены те принципы организации текста, которые работают на создание нового поэтического регистра:

- обозначены цезурные паузы и указан рисунок ударений перед цезурой, задающий четкий контрапункт жестко закрепленным чередованием дактилических, женских, мужских окончаний (в случае с классификацией ударения в слове «бульк» мы оставляем за сонорным «л» его право на протяжность произношения);
- представлена синтаксическая изометрия фразовых отрезков речи;
- жирным курсивом выделены некоторые смыслообразующие созвучия: звуковая волна дрожащих раскатистых созвучий («ра», «ро», «ре») заглушает фоно-тему глухого «к», и дает бессознательный эффект погружения в воду, тем более, что семантика словообразов со звуковым комплексом «р» представлена морской тематикой (грот, кораллы, ихтиандр, русалка, рыба, аквариум и т.д.);
- подчеркнуты созвучия, рожденные иллюзивной спонтанностью речепотока и также нагруженные смыслопорождающей функцией: рифмические или ассонансные соотношения выстраивают устойчивую образную параллель «сцена - океан». Сравним: «декорации - ассоциации», «кулисы - водоросли», «города - грот», «замерли - аквариум».

Если учесть вышеизложенное замечание о призрачности этого сюжета относительно масштабов видения человека и «моллюска», то поэтика текста «исправляет» наше суждение и дает принципиально иную установку на «погружение» в стихию вод.

Признаки новой поэтической системы в процитированном тексте становятся высшим доказательством радикально изменившегося текстологического сознания. Интонационно-фразовая природа стиха, обязательность цезуры, берущей на себя функции «оранжировщика» текста, организующая роль предцезурных ударений, внутрискладовые созвучия взамен рифм на конце строк реконструируют идею книги поэзии Дюсенбека Накипова «Песня моллюска» о необходимом отношении к жизни как непредсказуемо регенерирующему потоку мигнов, ценностных только в процессе взаимоперетекания.

ВМЕСТО ЗАВЕРШЕНИЯ

Нетрудно заметить, что в современных условиях поэма стала тем базовым жанром, в рамках которого активно проводится поэтический эксперимент. Аналогичным явлением отмечено поэтическое возрождение в России и Европе. Достаточно назвать имена Стефана Малларме, Майкла Палмера, Мартина Хюгли, Вадима Месяца, Алексея Парщикова, Алескандра Драгомощенко, Тимура Кибирова и других поэтов – авторов современных поэм, чтобы получить информацию о характере переживаемого культурного периода. При этом следует отметить, что обновление поэзии Казахстана весьма отчасти происходит под влиянием литератур европейско-американского региона. Пристальный анализ современной отечественной поэзии позволил убедиться в глубокой самобытности происходящих культурных трансформаций и её растущей автономии от социальных (политических, экономических) процессов.

Думается, что современной поэзией Казахстана совершен тот самый «идеальный шаг», о котором в свое время мечтал Мурат Ауэзов: «В наших условиях самый практичный шаг – идеальный. В идеях, мышлении должно совершаться то, чему нет хода в конкретно-материальных условиях» (1).

Шаг сделан. И в начале пути – личности «...новые, отвергаемые, гонимые, истребляемые, но неистребимые, перестраивающие всю корневую систему национальной жизни»(1,38).

Хочется верить, что эта книжка позволит моему соотечественнику почувствовать реальность свершившихся перемен и обнаружить в себе черты личности новой культурной формации.

1. Ауэзов М.М. «Уйти, чтобы вернуться...» Дневниковые записи 1978 года. – Алматы, 2002, с.24