

ТОЛЫСБАЕВА Ж.

**ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ
СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ
КАЗАХСТАНА**

**Учебное пособие
для студентов филологических отделений
высших учебных заведений**

Толысбаева Ж.Ж.
Лирический цикл современной поэзии Казахстана. Учебное пособие. –
Актау, 2008. – 180 с.

ISBN

АННОТАЦИЯ

Активизация поэтической мысли Казахстана порубежного периода непосредственно связана с повышением интереса к экспериментам различного характера, обновлением жанровой традиции. Одним из таких художественных образований, свидетельствующих о выходе литературы в новое пространство бытования, является лирический цикл. В предлагаемом пособии впервые системно изучаются циклические контексты современных казахстанских поэтов. Лирический цикл рассматривается не как изолированная уникальная структура, а в русле общей теории жанров. Такой подход позволил внести существенные дополнения в понимание жанровой содержательности поэтического цикла, а также увидеть некоторые закономерности и перспективы развития цикла, типологизировать циклические единства отечественных авторов.

Пособие предназначено для литературоведов-исследователей, преподавателей вузов и школ, студентов-филологов и лиц, интересующихся состоянием современного поэтического процесса.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Доктор филологических наук, профессор Савельева В.В.
Доктор филологических наук, профессор Жаксылыков А.Ж.

ISBN

©Толысбаева Ж.Ж., 2008

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
РАЗДЕЛ 1. Жанровая концепция ЛЦ	6
1.1 Теория ЛЦ в современном литературоведении	6
1.2 Цикличное мышление и проблема лироэпичности ЛЦ	8
1.3 Жанровые компоненты ЛЦ	15
<i>Вопросы и задания для самостоятельной работы</i>	23
РАЗДЕЛ 2. Жанровая сущность "нежанровых" ЛЦ 1980-1990 годов	25
2.1 Типы и функции заглавий.	25
2.2 Типы субъектной организации	33
2.3 Композиция и сюжет	41
2.4 Структурообразующая роль лексики	51
2.5 Строфика и метрика	60
2.6 Полициклическая структура как жанровое новообразование	64
2.7 Целостный анализ «нежанрового» ЛЦ «Лиловый песок» К. Фарай.	93
<i>Вопросы и задания для самостоятельной работы</i>	97
РАЗДЕЛ 3. Жанровая специфика "жанровых" ЛЦ 1980-1990 годов	99
3.1 Сонетный цикл в современной поэзии Казахстана	99
3.2 Принципы создания эпистолярного цикла	106
3.3 Цикл элегий в поэзии конца XX – начала XXI столетий	118
3.4 Целостный анализ фрагментарного циклического контекста	123
3.5 Жанровые формы и циклический контекст	136
<i>Вопросы и задания для самостоятельной работы</i>	139
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	141
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	143
ПРИЛОЖЕНИЕ	148

ВВЕДЕНИЕ

Поэзия начинает жить особенной жизнью в периоды политического междувременья. Это не частное наблюдение, это аксиома. История мировой литературы показала, что в периоды общественного и культурного развития, связанные с переоценкой сложившихся представлений, особенно популярной становится монтажная структура лирического цикла (в дальнейшем - ЛЦ). Примечательно, что интерес к ЛЦ проявляет, в первую очередь, поэзия как наиболее чуткий род литературы, предуготовляющий почву для активного изменения сознания современника. Художник слова передоверяет читателю свое понимание того, как можно и нужно жить в условиях распада привычного порядка вещей. Тем более, если эти разломы пришлись на современный нам рубеж тысячелетий.

Предложенный труд имеет вполне конкретную цель: помочь ценителям поэзии разобраться в специфике лирического цикла (впоследствии обозначаемого как ЛЦ). Жанровость ЛЦ – очень зыбкого, неосвященного веками контекстного художественного образования – имеет многоуровневый проблемный характер. Так несмотря на многочисленность трудов, посвященных теории и истории поэтического цикла, открытыми остаются вопросы о природе цикла и генезисе цикла, о причинах его возрождения в рубежные кризисные эпохи.

Принципиально нов художественный материал, предложенный к изучению в представленном учебном пособии. До настоящего времени предметом интереса литературоведения являлись циклы российских и европейских поэтов. Творчество казахстанских авторов, с 1970-х годов и по настоящее время проявляющих активнейший интерес к поэтическому циклу, впервые подвергнуто систематизации и научному исследованию в рамках учебного пособия.

Обозначенные аспекты изучения обусловили логику построения пособия. В первом разделе отслеживается генезис поэтического цикла, дается определение ЛЦ как жанра, во втором и третьем разделах изучаются конкретные типы циклических единств, созданные казахстанскими поэтами на рубеже XX - XXI веков. Система вопросов и заданий для самостоятельной работы, представленные в конце каждого раздела, помогут систематизировать знания, совершенствовать умения и навыки самостоятельного научно-теоретического исследования художественного текста. Список литературы, вынесенный в конец работы, позволит не принимать на веру готовых выводов автора, а сопоставить изложенную им точку зрения с мнениями других ученых, занимаю-

щихся этой же проблемой, и, возможно, внести свое видение в изучаемый вопрос.

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

Материал, представленный в данном пособии, может использоваться на занятиях по теории литературы и литературных спецкурсах.

РАЗДЕЛ 1. ЖАНРОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛЦ

1.1 Теория ЛЦ в современном литературоведении. В XX веке циклизация оказала решающее влияние на процесс формирования новых жанровых образований (цикл в цикле, цикл циклов, книга циклов). ЛЦ отразил важнейшую закономерность жанрового развития последних двух столетий: разрушение жанровых условностей, отказ от канонов традиционных форм.

В литературоведении ЛЦ стали предметом специального изучения сравнительно недавно (с середины 1960-х годов), причем, эту проблему открывали, по существу, заново. Осмыслению теоретических аспектов циклообразования посвящены диссертационные исследования В.А. Сапогова [1], И.В. Фоменко [2], О.Г. Золотаревой [3], Ю.В. Лебедева [4], Л.Е. Ляпиной [5], Л.В. Спроге [6], А.Э. Зелинского [7], М.Н. Бодрова [8], Н.А. Дождиковой [9], А.С. Когана [10], Г.С. Комаровой [11], В.А. Скрипкиной [12], Е.М. Крадожен [13], Ж.С. Акишевой [14], Ж.Ж. Толысбаевой [15], а также работы Л. Гинзбург [16], Л.К. Долгополова [17], М.Н. Дарвина [18;19], В.В. Заманской [20], Н.Г. Ивановой [21], А.В. Ильичева [22], Л.Е. Красновой [23], З.Г. Минц [24], Е.С. Хаева [25], Е.Г. Эткинда [26], Л.Л. Бельской [27;28].

Анализ работ, посвященных вопросам поэтической циклизации позволяет резюмировать, что почти все исследователи стремятся очертить жанровые границы, понять природу этого сложного явления на материале русской литературы. Отдельных попыток анализа ЛЦ казахстанских поэтов недостаточно для получения объективной информации об активизировавшемся к концу XX века процессе циклизации в Казахстане. Так мотивируется наш исследовательский интерес к циклическим контекстам, созданным поэтами Казахстана в 1980 – 2000-е годы.

В современной науке сложилось три четко различимых подхода к изучению ЛЦ. Сторонники первого подхода (Л.Е. Ляпина, И.В. Фоменко) определяют признаки ЛЦ, но не делают акцента на жанровой природе названного явления. Вторая группа исследователей (М.Н. Дарвин, Е.С. Хаев) также характеризует ЛЦ по совокупности признаков, но считает его “...не столько жанром, сколько *сверхжанровым* /курсив наш – Т.Ж./ единством или такой художественной системой, в которой составляющие её элементы, сохраняя свою целостность могут давать различный и непредсказуемый с точки зрения одного жанра художественный эффект...” [19, с.14]. Представителями третьего подхода (А.С. Коган, Ю.В. Лебедевым, З.Г. Минц, В.А. Сапоговым, Л.В. Спроге) вопрос о жанровой природе ЛЦ рассматривается как принципиаль-

но важный. Определяющим жанровым признаком ЛЦ исследователи называют маргинальность циклического контекста, проявляющуюся в одновременной сотнесенности ЛЦ с семантикой прежней, трансформированной, и новой, нарождающейся, жанровости. Согласно мнению В.А. Сапогова, генезис ЛЦ, формировавшегося параллельно с разрушением романтической поэмы, обусловил промежуточное положение циклического контекста между сборником и поэмой: "...ЛЦ в том виде, в котором он встречался у поэтов XX века, есть новый жанр, стоящий где-то между тематической подборкой стихотворений и поэмой..." [29, с.40]. З.Г. Минц рассматривает переход от поэмы к ЛЦ как движение от "романной" к "мифоподобной" эпичности, в результате чего цикл начинает функционировать как жанровый заместитель поэм. Точку зрения на цикл как на явление, замещающее эпос, обнаруживает исследование Ю.В. Лебедева, в котором на материале русской прозы 1840-1860-х годов прослежен путь становления эпоса через циклизацию малых жанровых форм. А.С. Коган, продолжая на поэтическом материале второй половины XIX века развивать научные взгляды Ю.В. Лебедева, резюмирует, что циклический контекст "...существует не только как самостоятельная целостность, но и как составная часть целостности высшего порядка..." [30, с.76]. В творчестве символистов подобная иерархичность контекстов обусловлена, по Л.В. Спроге, спецификой мировоззрения целостного восприятия мира, при котором "...назначение творчества сводилось к обретению единства и соответствия между миром и личностью" [6, с.8]. В целом, работы Л.В. Спроге и А.С. Коган позволяют определить местоположение циклического контекста в иерархическом ряду: контекст мировой культуры – контекст культурного направления – контекст литературного течения – контекст творчества – контекст периода творчества – контекст сборника – контекст ЛЦ – контекст отдельного стихотворения; но при этом по-прежнему открытым остается вопрос о генезисе, жанровой содержательности ЛЦ.

Перечисленные подходы позволяют увидеть проблему о специфическом жанровом содержании ЛЦ с разных сторон. Противоречия, возникающие между исследователями, мотивированы сложностью явления циклизации и структуры ЛЦ. Появление новых модификаций циклических образований, отсутствие универсальной жанровой концепции, ориентированной на сохранение принципа исторической преемственности, порождают новые ракурсы в изучении явлений циклизации и свидетельствуют о том, что проблема осмысления жанровой природы ЛЦ в современной науке продолжает существовать как задача, требующая теоретического решения.

Изучение жанровой природы ЛЦ на материале казахстанской поэзии 1980-2000-х годов позволит внести определенные коррективы в теорию ЛЦ, выявить особенности поэтического мироощущения казахстанских поэтов последней трети XX века и конкретизировать представление о специфике процесса циклообразования в указанный хронологический период, терминологически определенным культурологами как “эпоха постмодернизма”.

Дискурс постмодернизма трансформировал систему поэтических жанров. Изучение ЛЦ 1980-2000-х годов показало, что наибольшей востребованностью в творчестве современных поэтов отмечен “жанровый” ЛЦ, что явилось основанием для классификации циклических контекстов на “жанровые” и “нежанровые” и потребовало введения специальной базы терминов. “Нежанровым” предлагаем называть контекст, объединяющий стихотворения принципами циклической жанровости и заглавием, не соотношенным с жанровым определением. “Жанровым” называем контекст, в заглавие которого вынесено наименование жанра, организующего первичную жанровость стихотворений закономерностями “избыточной” жанровости. Соответственно, понятием “первичная жанровость” определяется жанр первокомпонентов ЛЦ; термином “избыточная (или дополнительная) жанровость” – жанровость, манифестируемая автором в заглавии цикла.

На наш взгляд, вопрос о жанровой сущности ЛЦ продолжает оставаться непроясненным по той причине, что литературоведы изучают названную проблему изолированно от общей теории жанров, тогда как ЛЦ обладает всеми жанроразличительными признаками. Концепция жанра, положенная в основу настоящей работы, предопределила структуру построения раздела: жанровой характеристике современного ЛЦ предшествует описание этимологии процесса циклизации на материале казахской и казахстанской литературы (динамика поэтической циклизации современной российской поэзии подробно изучалась нами ранее [31]).

1.2 Циклическое мышление и проблема лироэпичности ЛЦ

В современном литературоведении общепризнанным стало утверждение, согласно которому циклический тип мышления как первооснова содержательности ЛЦ сформировался на самых ранних стадиях развития человеческого общества, объективно существовал во все времена и порождал в различные эпохи разные типы художественных единств. Исследования А.Н. Веселовского, О.М. Фрейденберг, А. Байтурсунова, М.М. Бахтина, Г.Н. Пospelова убедительно доказали действенность генетической связи между современными художественными структурами и теми архетипами, в которых в глубокой древности

отразился свойственный данному жанру образ мира. Нам представляется интересным изучение динамики и характера художественного воплощения циклического мышления в казахской литературе от времени его формирования до начала XXI века. Теория Г.Н. Поспелова о качестве трансформации типологически-содержательных свойств жанра позволяет предположить, что становление циклического контекста также отмечено изменением его жанрового содержания от “мифологического” до “романического” (термины Г.Н. Поспелова) аспекта. При этом мы придерживаемся той точки зрения, что явление працикла, функционируя как компонент “предыскусства”, принципиально отличается от современного ЛЦ: понятие “працикл” репрезентует коллективный тип мыслительной деятельности, нацеленный на эпическое познание мира, тогда как жанровая сверхзадача ЛЦ - дать индивидуально-авторскую концепцию одной или нескольких граней Бытия.

Опыт мифологического освоения действительности, первоначально воплотившийся в обрядах, в настоящее время составляет основу жанровой содержательности ЛЦ. Так же, как в древности пространственно-временные представления определяли ритм жизни кочевника, в результате чего каждое явление (бытовое, природное, историческое) наделялось функцией элемента, составляющего модель космогонического кругооборота, в содержании современных ЛЦ реконструируется “архаическая” модель пространства и времени. В семантике древнейших обрядов различимы основные принципы явления цикличности: “...единство, замкнутость, подобность, повторяемость всех жизненных актов...” [32, с.11]. Выделенные признаки актуальны в циклических образованиях различных историко-литературных эпох. В комплексе они реализуют наиболее устойчивую архетипическую идею возвратно-поступательного движения как воплощения конечного и бесконечного времени, замкнутого и открытого пространства.

В устном словесном творчестве казахов важнейшей эстетической функцией нагружен принцип повтора: слово только тогда запоминается, когда оно искусственно выделяется в устном контексте. На эту особенность фольклорной эстетики обращали внимание Е.М. Мелетинский, О. Фрейденберг, М.В. Стеблева, Ж.Ж. Бектуров, Б.А. Байтанаев.

В культуре протоказахов тенденция к циклизации проявлялась в самой упрощенной форме, объединяя в группы произведения, имеющие хотя бы один общий признак. К таким единствам можно отнести “қалып сөзі” – песни древнейшего происхождения с элементами заклинаний, получившие четкое формальное выражение («жын шақыру», «курт шақыру», «дерт көшіру», «бесік жыры»); “ғұрып сөзі” - песни, объединенные обрядовым действием (“той-бастар”, “жар-жар”, “сын-

су”, “беташар”, “неке қияр”, “көштасу”, “естірту”, “жоқтау”, “жарапазан»), а также трудовые песни (песни-обращения к покровителям животных Шопан, Зенге, Жылкышы, Ойсыл).

В соответствии с мифическими представлениями о циклическом устройстве мироздания организуются «внутренние» сюжеты многих лирических песен. Не образуя сложного циклического ансамбля, идея «круга» передает представления кочевника об иерархии ценностей в пределах одного текста песни, трансформируясь в обрамляющую композицию, где начало и конец песни идентифицируют закономерность природного кругооборота. Например:

Ешкі бақтым – еңреп бақтым,
Қой бақтым – қоңырау тақтым,

Сыйыр бақтым – сыйдаң қақтым,

Жылқы бақтым – жорғалаттым,
дью,

Түйе бақтым – түйме тақтым,

цу,

Ылақ бақтым – жылап бақтым.

Пас я коз – пас рыдая,

Пас я овец – звенел

колокольчиками,

Пас я коров – ходил быстро и
проворно,

Пас я коней – ездил инохо-

Пас я верблюдов – был весел,
будто пришили мне пугови-

Пас я козлят – пас со слезами
[33, с.231]

Период XV-XVII веков, характеризуемый формированием казахской народности, казахского языка, актуализировал информацию о культурном этногенезе праказахов: тип реализации циклического мироощущения в произведениях поэтов-жырау является ярким показателем самобытности кочевнического менталитета. В отличие от европейской тенденции к формализованно-ансамблевой циклизации, в кочевнической культуре освоение циклического мирообраза подчиняется другим закономерностям. Культурное постижение действительности осуществляется кочевником не “вглубь” (по вертикали “нанизывания” информации), но “вширь” (по горизонтали “всеприятия”, “породнения”). “Наследие кочевых культур – это память о ...повторяемости жизненных процессов. Представления сохраняются, передаваясь из рук в руки, от учителя к ученику, от старших поколений к младшим. Такая передача имеет осязаемо-пространственный характер и напоминает о пространстве кочевников...” [34, с.25]. Не потому ли в поэтическом репертуаре жырау каждая песня – событие, не поддающееся архивации в циклы произведений на ту же тему? Так, например, не циклизуют песенное творчество ни Асан Қайғы (см. тексты с посвящением «Жанибек ханға»), ни Жиёмбет-жырау («Өмірің қатты Есім хан...»), «Еңсейгей бойлы ер Есім...»), ни Умбетей-жырау («Бөгембай өліміне»,

«Бөгембай өлімін Абылай ханға естірту»), ни Бухар-жырау («Абылай ханның қасында...», “Ай, Абылай, сен он бір жасында...”, “Қазақтың ханы Аблай!..”, “Ай, Абылай, Абылай...”), ни другие поэты. Ни образ, ни тема, ни жанр поэтического высказывания ещё не могут взять на себя жанрово-структурирующей функции в силу неспецифичности такой картины мира «ризомному» (Ж.Деррида) культурному сознанию кочевника. Поэзия акынов по-прежнему верна народному способу отражения действительности: в их творчестве принцип повтора приобретает особенную эстетическую содержательность. Так, в отрывке из толгау Доспамбета-жырау повтор выражен не только лексически, но подан в изометрии синтаксических конструкций и грамматических форм:

Что в прибрежных ночевал тугаях
У реки холодной, не жалею.
Что топор в руке своей сжимал,
алып,
Войско удалое возглавляя,
Шел я в бой с врагами, не жалею.
Что стрелой острою, крылатой
Поражал я на смерть супостата
И об этом тоже не жалею... [35, с.71]

Тоғай,тоғай, тоғай су,
Тоғай қондым, өкінбен,
Толғамалы ала балта колға
алып,
Топ бастадым, өкінбен,
Тобыршығы биік жай салып
Дүспан аттым, өкінбен,
Ту қуйрығы бір тұтам
Тұлпар міндім, өкінбен...

[36, с.34]

Первым сознательно собранным циклическим контекстом в казахской литературе можно назвать «сезонный» несобранный цикл стихотворений Абая о временах года (позже обозначенный литературоведами общим заголовком «Времена года»), в состав которого вошли четыре текста с самостоятельными наименованиями «Қыс», «Жаз», «Құз», «Көктем». Циклический контекст Абая является первой оригинальной попыткой художественного синтеза традиций двух культур – европейской и восточной. Цикличность как общий мифологический архетип проявилась в несвойственной для казахской поэзии жанровости ЛЦ. Фактором написания этого контекста недостаточно называть интерес Абая к русской и европейской литературе. «Сезонная» тематика – одна из циклообразующих, обуславливающих как идею, так и последовательность прочтения текстов. Мотивы социального неблагополучия, переходящие из стихотворения в стихотворение в системе одних и тех же образов («жастар», «қайыршы шал», «жыртылған үй», «кемпір-шал», «бала», «жылқы», «малшы», «жыртық киім»), композиция противопоставления «природа - человек», стилистическое единство высказываний работают на сверхидею цикла: эволюция природы человеческих отношений иллюзорна, обречена на движение по замкнутому кругу – от крайне драматичных («Қыс», «Құз») до временно-

гармоничных («Жаз», «Көктем»). Как видим, названный контекст продолжает развивать традиционный для поэзии Абая спектр тем и проблем, закономерно вырастая из его предшествующего творчества в художественную целостность высшего контекстного уровня. Цикл Абая «Времена года» можно считать «пробным камнем» в лироэпическом жанре, поскольку следующий этап его творчества будет посвящен поэме.

Процесс активного формирования лирической циклизации в казахской литературе связан с началом XX века, когда начался пересмотр традиционных представлений о человеке и его месте в обществе. Разрушенная цельность бытия, эсхатологическое ощущение времени, с одной стороны, и необходимость определения философской позиции в условиях нарушенных отношений между человеком и его социальными интересами, с другой, стали причинами активизации процесса циклообразования. В обозначенный отрезок времени к жанровости ЛЦ обратились М. Жумабаев («На Алатау», «Тихая песня», «Старый Туркестан», «Сестренки»), Б.Ш. Баймурзаұлы («Ғалия»), С. Торайғыров («Турмысқа»). Факт неадаптированности ЛЦ в казахской поэзии рубежа XIX-XX веков не принижает значения исследуемой жанровости как главной возможности воплощения сложного мировоззрения. Изучение ЛЦ казахских поэтов начала XX века, обращенное на выявление степени и качества соотнесенности с существующими образцами «жанровых» и «нежанровых» циклических контекстов, показало, что в указанный период создаются, преимущественно, нежанровые циклические образования со значительной долей индивидуально-авторской ассоциативности. Примечательно, на наш взгляд, что предметом художественной рефлексии первых поэтов-циклизаторов является не «чужая», но своя культура и история. Количество стихотворений, образующих ЛЦ, минимально (от 3 до 7). Апробируются циклообразующие связи на проблемно-тематическом, сюжетно-композиционном, образном, лексическом уровнях. Следует отметить появление интересных образцов циклической жанровости, экспериментирующих с разновидностями формы. Так «Тихая песня» М. Жумабаева состоит из 7 стихотворений, соотнесенных между собой строфически (каждая «песня» вложена в традиционное народное восьмистишие) и композиционно (кольцевой повтор придает текстам «песен» заверченный вид) [37, с.240-242].

В целом наметившаяся в начале XX века тенденция на усложнение жанрово-содержательного, идейно-тематического, образного комплексов, средств художественной выразительности ЛЦ материализовала по-новому развернувшийся процесс осмысления цикла как особой концептуальной целостности.

В XX веке развитие ЛЦ имело неоднородный характер. В ситуации сохраняющейся веры в иерархическую систему классовых ценностей происходит торможение творческого литературного развития. Процесс интенсивной реорганизации жанра ЛЦ утрачивает активность и, в виде исключения, проявляется в отдельных индивидуально-авторских контекстах. В Казахстане такую приверженность циклическому творчеству одной из первых проявила Руфь Тамарина (см. ЛЦ «Наедине с любовью», 1948; «Письма разлуки», 1954; «В степи», 1956; «Начало дня», 1961; «В дороге», 1970; «Мой июнь», 1970; «Миг равновесия», 1976; «Переделкино», 1977; «Уроки», 1978; «Игры для взрослых», 1978); «Ни много и ни мало», 1978). Мироощущением поэта детерминировано постоянство тем, образов, интонации: пафос сопротивления объединяет все стихотворения и циклы. Многие циклические контексты Р. Тамариной посвящены неблагоприятным темам (теме войны, гибели любимого). В нейтрализации хаоса внешнего мира упорядоченностью контекстной структуры ЛЦ заключается сверхцель циклического творчества Р.Тамариной, поскольку именно так поэт гармонизирует своё бытие в деантропологизированном пространстве XX века.

Приблизительно со второй половины 1970-х – начале 1980-х годов в поэзии Казахстана намечается тенденция на возрождение художественно выраженного циклического мышления. Общественная и культурная обстановка сложились так, что активизация циклического мышления становится неизбежна. В период начавшегося тотального кризиса (кризиса веры в систему классовых убеждений, перестроечных процессов в идеологии, саморазрушения социалистического мифа) литература начинает искать другие эстетические координаты. Примечательно, что знаковой фигурой, свидетельствующей о начавшемся ментальном перерождении, в Казахстане признан Олжас Сулейменов, творчество которого вобрало в себя все признаки обновления времени. Наряду с публицистичностью, пафосностью, эпатажной ассоциативностью, новаторски смелыми решениями в области содержания и поэтики стиха творчество О. Сулейменова представляет собой непрекращающийся жанровый эксперимент. В реестре жанровых новаций – циклические контексты и целостности значительно высшего уровня (например, «Глиняная книга»). Примечательно, что поэты-соотечественники и читатели Казахстана называли и называют родоначальником «эпохи перемен» Олжаса Сулейменова, а не Иосифа Бродского, в европейском масштабе реанимировавшего жанр ЛЦ. Так впервые в масштабе казахстанского общества была найдена и сохраняется по

настоящее время духовная альтернатива колонизаторской идеологии: в 1960-е – советской, в 1990-е – глобалистской.

Отличительной чертой ЛЦ последней трети XX века является установка на эпизацию его жанрового содержания. В конце 1980-х – начале 1990-х годов стала набирать силу тенденция к слиянию, взаимопроникновению мира «нижнего» (земного) и «верхнего» (мифологического). Осуществляясь в разных вариантах (введением авторских инвариантов мифов, космических образов), эта тенденция получила наиболее полное и последовательное выражение в жанре ЛЦ – типе художественного текста, одним из содержательных аспектов которого является установка на воспроизведение «циркулярного» (Р.Барт) времени и пространственного круговорота как примет архетипического мифологизма. Противопоставленность хтонического пространства земного мира гармонии космоса формально выразилась на уровне монтажной композиции, синтезирующей искусственно разрозненные элементы повествования в качественно новое художественное единство.

Восприятие мира как хаоса актуализировало вопрос о принципах создания целостности художественного текста. Согласно наблюдениям критиков, центром постмодернистского повествования является образ автора, вводящего метатекстуальный комментарий, что свидетельствует о «совпадении» структуры постмодернистского мышления с принципами жанровой организации ЛЦ.

В 1980–1990-е годы к жанру ЛЦ обратились поэты разных поколений. Классической ясностью и гармоничной соразмерностью элементов контекста отличаются циклы В. Антонова, К. Бакбергенова, А. Еженовой, Б. Каирбекова, Б. Канапьянова, В. Киктенко, И. Потахиной, А. Соловьева, Н. Черновой, Л. Шашковой, А. Ширяева, А. Шмидта. Virtuозность формы, эпатажность стиля, оригинальность поэтических приемов становятся дифференцирующими признаками циклов, созданных во второй половине 1990–2000-х годов такими поэтами, как Е. Ашим, Е. Барабанщиков, М. Варов, Т. Дельцова, Е. Зейферт, И. Полуяхтов, А. Мариева, К. Омар, К.С. Фарай и многими другими. В это же время в поэзии наметилась тенденция на усложнение жанровой природы ЛЦ.

Одним из проявлений активизации циклического мышления является тот факт, что закономерности организации циклического контекста заняли доминирующую позицию в процессе образования новых жанров. Так мотивируется создание так называемых “сонетных”, “элегических”, “эпистолярных”, “фрагментарных” циклов. Поэтами рубежа тысячелетий апробированы жанровые образования, базирующиеся на циклическом принципе построения: “эпический” ЛЦ Л. Медведевой “Час

молитвы”, “Волшебная книга” циклов А. Соловьева, цикл-диалог В. Киктенко “Световид”, “Тетрадь на двоих” И. Полуяхтова и Ю. Леонова.

1.3 Жанровые компоненты ЛЦ. Наблюдения над механизмом жанрообразования циклического единства каждой отдельно взятой эпохи, художественно-исторические особенности конкретно-исторических типов циклов свидетельствуют об уникальности исследуемого жанра, в XX столетии ставшем «господином» жанрово-поэтического репертуара. Ниже мы излагаем основные положения концепции жанра ЛЦ, для обоснования которых нами были обследованы малоизученные циклические единства, созданные поэтами Казахстана в 1980-х – 2000-х годах.

Лирическим циклом называем *произведение, состоящее из некоторого ряда интертекстуально связанных стихотворений, объединенных общим заглавием, и воссоздающее модель циклической организации одной или нескольких граней Бытия*. Собственно ЛЦ считаем авторский стихотворный цикл как высший и структурно более четко выраженный тип контекста, позволяющий понять саму жанровую природу циклического контекста. Наблюдаемое в определении ЛЦ тавтологическое наложение понятий обусловлено совпадением термина и его этимологического значения, что акустически «выдвигает» типологический жанровый признак ЛЦ – его установку на воспроизведение архетипа мифологического мышления.

Одним из основных носителей жанроразличительной информации является субъектная организация цикла. Эстетическая концепция личности выполняет в современном ЛЦ жанрообразующую функцию, определяя круг осмысливаемых явлений, характер конфликта, сюжетность, образность произведения. Специфика циклической субъектной организации проявляется в том, что воссоздавая концепцию конкретного мировоззрения, ассоциативно-контекстуальные связи выявляют более подробную информацию о лирическом герое (особенности биографии, возраст, профессию). Соответственно, в ситуации постмодернизма проблема взаимоотношений автора и героя в сюжетно-недетерминированном материале значительно возрастает и приобретает конкретные черты: лирический герой приравнивается к автору и является воплощением интересубъективности.

Жанровым компонентом ЛЦ, выполняющим конструктивную роль в процессе создания эпического мирообраза, является пространственно-временная организация художественного текста. Специфику художественности ЛЦ составляет сохраняющаяся идея праимфологической цикличности, проявляющаяся в произведении через взаимодей-

ствующие принципы целостности, повторения, тождества, замкнутости. Идея возвратно-поступательного движения реализуется в комплексе взаимосвязанных, взаимообусловленных признаков цикличности, но при этом в эстетическом фокусе может находиться только один из них. Так, например, сюжеты «лирических дневников» Руфи Тамариной «Письма разлуки» и «Наедине с любовью» определены логикой временного кругооборота; чувства героини проходят сложный круг развития в течение календарного года: от апреля до апреля в ЛЦ «Наедине с любовью» и от декабря до декабря в «Письмах разлуки». Движение по циклически завершеному отрезку календарного времени становится одним из проявлений постоянства отношений между мужчиной и женщиной в циклическом контексте Л. Медведевой «Час молитвы». Логику «посезонного» движения времени номинативно декларирует ЛЦ О. Сулейменова «От января до апреля», а также циклы «Послания» Б. Кенжеева, «Письма с Понта» А. Ширяева, «Август» Н. Черновой.

Следует отметить специфичность принципа замкнутости, который проявляется в том, что характеризует один этап в многократном акте познания. С принципом циклической замкнутости коррелирует так называемое явление «открытого финала» ЛЦ. В этом отношении показательным может стать анализ любого цикла. Интерес представляют те контексты, в заглавии которых задана установка на незавершенность действия. Например, «Степные этюды» и «Следы» И. Потахиной, «Блики» Л. Медведевой, «Сны» Т. Дельцовой, «О мыслях, о витиях и о прочем» Г. Имамбаева. Интересно, что потенциально бесконечные круги возвратно-поступательного движения образов в названных ЛЦ «удерживаются» четкой композицией контекста. Так, в ЛЦ Л. Медведевой «Блики» в 1-ой строфе субъект цикла обосновывает тезу:

Ничего не будет лучше

Этой нежности певучей

В сердце радужного дня... [38, с.74],

во 2-12 стихах созерцает явления природы и человеческой жизни, а в 13-14 фрагментах контекст «стягивается» ведущими циклообразующими мотивами. В последнем стихотворении этого же цикла подведен итог, который указывает и на потенциальную возможность нового витка-медитации:

Ворохнулась, проснулась душа... [38, с.76].

Интересное решение «открытого финала» обнаруживают те контексты, в которых заглавие произведений с большой долей индивидуально-авторской ассоциативности выносятся на осмысление в последнем стихотворении цикла, как, например, в циклах «Звездные весы» Л.

Медведевой, “Подорожник” Л. Шашковой, “Папоротник” Н. Черновой. Как правило, неожиданность такого финала требует повторного осмысления текста и выполняет двунаправленное действие, закругляя и одновременно размыкая художественное пространство цикла.

Идея цикличности, проявляющаяся в произведениях через ведущий принцип повтора, чаще всего реализуется или в сюжетных ситуациях бесконечных уходов-возвращений, или в зеркально- ассиметрической композиции ЛЦ. Так ситуациями многократных перемещений лирического героя в пространстве характеризуется сюжет “Сонетов В. Баевскому” А. Жовтиса. Пройдя несколько витков духовной эволюции, выходит на принципиально иной, значительно больший масштаб мироздания лирическая героиня цикла А. Кусаиновой “Взгляд Бога на пылающие угли”, а субъект мысли “Писем с Понта” А. Ширяева обретает способность критической самооценки.

Многократность встреч и расставаний, духовных “взлетов” и “падений” претендует не столько на воссоздание процессуальности, сколько “провоцирует” рефлексивную субъекта повествования в ЛЦ “Дух и плоть” В. Киктенко. В свою очередь, в ЛЦ “Торговец астрами” Б. Кенжеева ведущим является мотив двоимирия как опыта постижения взаимоисключающих явлений бытия. Выделенная тема материализована в системе образов с семантикой “раздвоенности” пространства и времени (“зеркальце”, “борьба одушевленных полушарий”), в антиномичных парах (“диск солнечный” – “мрак шарообразный”, ранее – позднее, небесное - земное), в метрической организации цикла. В “Тетради на двоих” И. Полуяхтова и Ю. Леонова, также развивающей мотивы зеркального отражения, симметрии, обусловленности явлений, контекст конкретизирует представление о гармонии как союзе противоположностей. Особенную значимость в цикле обретают образы, сближающие антиномии. Образы-“промежутки” (мост, сон, первая звезда, радуга) выполняют роль скрепы, “припаивающей” одну половинку круга к другой.

Два типа сознания ведут лирическое повествование в «книге детства» В. Киктенко «Световид». Параллельное развитие одних и тех же тем “вытаскивает” на поверхность читательского восприятия так называемые образы-посредники, вокруг которых кумулируется “опрошенная” и философски-нагруженная мысли. Мифологическая природа названных образов и система повторов, в которую они вовлечены, удачно актуализируют идею цикличности.

Образ нити как образный эквивалент идеи бесконечности появляется в финале ЛЦ “Пролог” В. Киктенко. Конец цикла подчеркнуто

сводит начала и концы этой нити, реконструируя праобраз циклического кругооборота:

Мужику – бороться,
Женщине – огонь хранить.
Так и вьется эта нить...
...Сыновья
Да дочери [39, с.11].

Результаты наблюдений дают основания для разработки семиотического подхода к проблеме жанровой природы ЛЦ. Изучая принципы создания целостности цикла XIX–начала XX веков, исследователи неоднократно апеллировали к кругу как знаку, отражающему основную закономерность циклического “сцепления” тем, образов, художественных приемов, хронотопа и реконструирующему модель циклического мирообраза. С точки зрения М.Н. Дарвина, “...идея круга, воплощающего единство конечного и бесконечного, открытого и замкнутого времени и пространства, ... нашла своё отражение в циклах разных эпох и народов...” [19, с.43]. Исследователи Л.Е. Ляпина и Е.С. Хаев предлагают выделять два типа композиционной организации циклов, основанной на жанрово-семиотической модели круга: “центробежной” и “центростремительной” или “радиальной” и “концентрической”.

Действительно, в ЛЦ XX века идея круга становится масштабнее и структурно более четко организует художественный материал. Восребованность “круглого” мышления объясняется главенствующим в начале XX века аритмологическим мировоззрением, основные положения которого изложены в философских трудах П.А. Флоренского. Аритмология, обоснованная математическими открытиями и усиленная эсхатологическими предощущениями, актуализировала принцип нелинейного строения художественного текста, когда произведение допускает входение в него с разных сторон, а процесс понимания представляется как “...сложное движение по радиальным направлениям с возвратами и переходами...” [40, с.14]. По мнению Ж. Деррида, уникальность децентрированной художественной структуры состоит в том, что “...в отсутствии центра или начала – решительно всё становится дискурсом...” [41, с.172]. Подобное структурирование художественного целого получило предельно полное воплощение на всех уровнях циклического целого (от идейно-тематического до рифменного), но, на наш взгляд, идея “круглого” строения ЛЦ не содержит объективной информации о характере развития перечисленных уровней в контексте цикла. Не отказываясь от предложенных литературоведами термина “идея круга”, считаем целесообразным расширить его понятия-

ем “возвратно-поступательное движение”, манифестируя таким образом тип эволюции элементов идейно-художественной целостности цикла.

К жанровым компонентам ЛЦ относится характер соединения внутритекстовых и внетекстовых сфер. В ЛЦ концептуально-значимая функция сообщения текстовой и внетекстовой действительности выполняется заглавием произведения. Заголовок, являющийся обязательным признаком циклического образования, полифункционален по назначению. С одной стороны, заголовок апеллирует к внетекстовым рядам: а) бытовым или биографическим реалиям (“Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки” Е. Зейферт, “Чернобыльский дневник” Б. Канапьянова), б) культурно-историческим явлениям (“Антиох Кантемир” В. Михайлова, “Марина Цветаева” С. Кадырова, “Сивка-Бурка” Т. Ровицкая, “Пушкин” Л. Шашкова, “Сарматская колыбельная” Л. Медведевой, “В духе Корана” С. Колчигина), в) жанровой памяти (“Девять горных сонетов” (2000) И. Потахиной, “Письма Иосифу от римского друга” Н. Садыкова, “Послания апостолам” И. Полуяхтова). Поскольку ЛЦ – полижанровая структура, особенное значение обретают заголовки, обозначающие жанровую ориентацию всего цикла или отдельных стихотворений (“Послания” Б. Кенжеева, “Элегии” Е. Барабанщикова, “Комедия” В. Киктенко, “Тетрадь на двоих” И. Полуяхтова и Ю. Леонова, “12 фрагментов” Г. Имамбаева). При этом эстетически значимыми становятся заглавия, фиксирующие нарушения жанровой формы (“Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки” Е. Зейферт), тематические отклонения от устоявшихся представлений о возможностях жанра (“Огородные сонеты” Л. Медведевой), количественный показатель (“Девять горных сонетов” И. Потахиной), имя поэтического адресата (“Сонеты В.Баевскому” А. Жовтиса, “Письма Иосифу от римского друга” Н. Садыкова). Специфичность циклического заглавия проявляется в его отношениях с текстом. Эту соотношенность можно уподобить принципам взаимодействия между окружностью и её центром. Среди заглавий, обращенных к внутритекстовому художественному пространству, интересны те, которые манифестируют жанровую семантику ЛЦ на образно-семиотическом уровне: “Квадратный круг” Л. Медведевой, “Золотое кольцо”, “Пространство циферблата” Б. Канапьянова.

В последнее время особенно ощутима крайне-экспериментаторская тенденция к нивелировке функций заглавия в циклическом контексте. Отказ от заголовка в циклических контекстах Е. Ашим [42], Т. Дельцовой [43], К. Омар [44] выводит наблюдения в область изучения до настоящего времени невостребованных механиз-

мов жанрообразования. Отсутствующее заглавие усиливает идею циклической вневременности, снимая необходимость образно идентифицировать циклический сюжет, точку зрения субъекта повествования и автора, а также демонстрирует вхождение циклического повествования в пространство эпической событийности, поскольку непоименованный ЛЦ существует как фрагмент действительности. Объективность научного анализа требует обратить внимание на тот факт, что из изученных контекстов только текст Е. Ашим принципиально освобожден от номинативно выделенных ассоциативных средств связи – заглавия, подзаголовка, эпиграфа. Цикл Т. Дельцовой маркирован эпиграфом-цитатой, проявляющим сюжет повествования; контекст К. Омар содержит посвящение “И.Рятову”.

В реализации жанрового содержания ЛЦ принимает участие лексика произведения. Ориентированность жанра словом проявляется в типе функционирования лексического материала, а именно: слово или группа слов, объединенные семантически близким значением, повторяясь на разных этапах цикла, не только углубляют контекстные отношения, но воспроизводят ритм жанра. Слова, входящие в определенные тематические группы, становятся носителями авторской эмоции, настроения, позволяют в произведении с высокой степенью ассоциативных связей передать динамику движения мысли. Своеобразие ЛЦ может определяться взаимодействием нескольких вариантов повторов:

- сочетанием нескольких опорных слов одной тематической группы (в ЛЦ “Театр” И. Потахиной ведущие словообразы имеют “театральную” семантику; в цикле Г.Имамбаева “О мыслях, о витиях и о прочем” идею произведения материализует лексика со значением ущербности);

- чередованием лексических групп различной семантики (развитие лирического сюжета в “книге детства” “Световид” В. Киктенко реализовано в столкновении конкретно-мифологической и детски-наивной лексики, стилистически-возвышенных и пародируемых образов);

- параллельным развитием нескольких тематических групп (например, ЛЦ Л. Медведевой “Квадратный круг” сводит в антиномичные пары слова из противоположных семантических групп, а в “Цикле из двух писем моему другу по e-mail из Америки” Е. Зейферт одновременное обращение к лексике библейского, компьютерно-терминологического и поэтико-метафорического происхождения нарушает иерархию стилей);

- введением цитатного материала; цитирование может быть сквозным (Б. Кенжеев, “Торговец астрами”), обрамляющим (Л.

Шашкова, “Пушкин”), единичным (И. Потахина, “Антракт”), эпиграфическим (И.Потахина, “Следы”; Б. Канапьянов, “Детство”); ориентированным на контекст творчества одного поэта (Н.Садыков, “Письма Иосифу от римского друга”) или на мировое культурное пространство (А. Соловьев, “Волшебная книга”), скрытым (В. Антонов, “Колодец”) и явным (И. Полуяхтов, “Предместье”).

В “жанровых” ЛЦ тип функционирования лексики значительно усложняется: в обозначенных контекстах происходит наложение принципов организации речевого материала как разных способов художественного воспроизведения действительности. Возникающие при этом сложные неоднозначные формы свидетельствуют о новом качестве жанра.

Специфичную жанроразличительную функцию в ЛЦ выполняет категория объема. Своеобразие названного жанрового компонента проявляется в том, что вопрос о “величине конструкции” (Ю.Н. Тынянов) до сих пор остается открытым. Достаточно распространенной является точка зрения на цикл как на контекст, включающий в свой состав минимально 3 – максимально около 15-ти стихотворений. Анализ циклических образований казахстанской поэзии последней трети XX века позволил выявить тенденцию на стабилизацию объема цикла. Из 200-т исследованных текстов 192 включают в свой состав от 3-х до 160ти стихотворений, в том числе 65 циклов состоят из 3-х стихотворений и только в 8-и контекстах максимальная граница цикла 30 и больше стихотворений. Примечательно, что крупномасштабные циклические образования созданы только в начале 2000-х годов.

Характерной чертой ЛЦ 1980-х – 2000-х является повышенный интерес к триптихам, триединая форма которых наиболее приспособлена к реконструкции одного витка циклического движения по спирали (“Белый цветок” И. Потахиной; «Антиох Кантемир» В. Михайлова; «Шлягер», «Облака», «Три повести» В. Киктенко; “Диалоги с Надеждой” Л.Шашковой; “Бахсы” Б. Каирбекова; “Август”, “Папоротник” Н. Черновой; “Марина Цветаева” С.Кадырова; “Кочевница” Б. Канапьянова). Декларированность объема триптиха в заглавии не приобретает уникально-характерологических свойств жанра, но обнаруживается в ряде контекстов: “Три повести” В. Киктенко, “Одноко, двоко, троко...” О.Шиленко, “Старый рыбак на берегу моря. Триптих” К. Бакбергенова, “Ночной триптих” Л. Медведевой.

Надо отметить, что стремление номинативно закрепить информацию об объеме цикла не столь откровенно проявляется в творчестве поэтов Казахстана конца XX века, в сравнении, например, с российской поэзией этого же периода. Заглавия с цифровым показателем до-

статочны редки и имеют разную функцию. Так заголовки циклов “Девять горных сонетов” И. Потахиной и “Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки” Е. Зейферт декларируют нарушение жанровых традиций; номинация “Восемь маленьких балерин” Л. Калаус информирует не только о количестве входящих в цикл стихотворений, но и о прихотливой поэтической ассоциации, а числительному заглавия “Девять обрывков из мусорной корзины” А. Мариевой не соответствует реальное число фрагментов, образующих цикл.

Прихотливо композиционное строение современного ЛЦ. Высокий уровень авторского субъективизма в оформлении циклических композиций мотивировал возникновение в исследовательской литературе обширной базы терминов, объясняющих структуру ЛЦ: “центробежные” и “центростремительные” (Л.Е. Ляпина), “повествовательные” и “монтажные” (Г.С. Комарова), “концентрические” и “радиальные” (Е.С. Хаев), “монометрические” и “полиметрические” (П.Р. Руднев [45]), “циклы-путешествия” (М.Н. Бодров), “сюжетные”, “дневниково-эпистолярные”, “очерковые”, “ассоциативно-биографические” и другие.

Актуальным представляется нам стремление некоторых исследователей осмыслить “круглое”, или “нелинейное”, композиционное строение ЛЦ. Устойчивым структурным признаком циклического единства являются отношения подвижной субординации между его компонентами: содержание каждого стихотворения, вовлеченного в процесс формирования циклической интертекстуальности, функционирует одновременно как определяемое и как определяющее. Идея нелинейной композиционной организации ЛЦ не может быть “считана” с логики изменения времени, перемещения в пространстве или с так называемого “романного” сюжета и нередко материализуется в тексте стихотворений ЛЦ через образ круга. В то же время установление ключевых текстов, порядкового счета, введение сюжетности не искажают идею нелинейного строения цикла, но способствуют более быстрому вхождению в художественный мир ЛЦ. Так В. Киктенко в “книге детства” “Световид” актуализирует мысль о желаемой гармонии, увеличив число циклообразующих введением графически-номинативных знаков “0” и “+”, где “0” начинает и заканчивает контекст, закругляя и одновременно размыкая пространство обретенного духовного равновесия. В “Тетради на двоих” И. Полуяхтова и Ю. Леонова, состоящей из двух диалогизирующих циклических контекстов, сема круга считывается с графики стихов: каждый цикл имеет свой режим шрифта и форматирования по левому или правому краю печатного листа. Соответственно,

последовательное прочтение циклов актуализирует мысль о желаемом схождении двух начал.

Вовлечение вопроса о жанровой природе ЛЦ в общую теорию жанров позволило пересмотреть традиционную концепцию жанра ЛЦ и предложить новую систему жанроразличительных признаков, которая включает субъективный, пространственно-временной, номинативный, лексико-речевой, объемный компоненты. Каждый из перечисленных жанровых признаков задействован в формировании маргинальной лироэпической природы ЛЦ.

На явление циклизации и его последующую трансформацию в жанр ЛЦ оказали влияние художественные законы каждого литературного периода, соотношенные с динамикой общественно-политического процесса. Генетический подход к проблеме жанра ЛЦ позволил констатировать тот факт, что в истории формирования художественно организованного циклического контекста наблюдается постоянное чередование эпох с развитым чувством цикличности с периодами, когда цикличное мышление остается невостребованным. Очередной виток активизации циклического мышления в Казахстане произошел в конце 1980-х, затем – во второй половине 1990-х годов как художественно отраженная рефлексия общественного сознания на события политико-идеологического и экономического характера. Внутренние закономерности развития литературы в комплексе создали условия, предрасполагающие к интенсивному и экстенсивному освоению ЛЦ; понятия “мир как Хаос”, “двойное кодирование”, “авторская маска”, “интертекстуальность”, актуализированные культурой постмодернизма, собраны в фокусе жанровой содержательности ЛЦ.

На фоне тщательной изученности истории ЛЦ XIX – начала XX веков циклические контексты отечественных авторов-современников – явление, нуждающееся в последовательном осмыслении. В последующих подразделах предложен более тщательный анализ основных закономерностей и тенденций циклообразования 1980-х – 2000-х годов.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Какие подходы к изучению ЛЦ существуют в современной науке?
2. Чем обусловлена актуализация циклической структуры в поэзии конца XX века?

3. Какие типы заголовков ЛЦ выделяют современные теоретики литературы?
4. Какова функция заголовка в ЛЦ? Чем функция заголовка в ЛЦ отлична от функции заглавия к любому другому лирическому тексту?
5. Как литературоведы определяют особенность субъектной организации ЛЦ?
6. Как М.Дарвин определяет специфику пространственно-временной организации ЛЦ?
7. Как Л.Е.Ляпина определяет роль лексики в создании циклической целостности?
8. Проблема соотношения лирического и эпического начал в циклическом контексте.
9. Чем авторский цикл отличается от собранного (“редакторского”)?
10. Изложите концепцию ЛЦ по работе одного из теоретиков литературы. Обозначьте сильные позиции исследования.
11. Объясните, почему свойства первичного жанра могут претерпевать изменения в циклическом контексте?
12. Можно ли заменить определение «ЛЦ» на интертекст? Почему?

РАЗДЕЛ 2. ЖАНРОВАЯ СУЩНОСТЬ НЕЖАНРОВЫХ ЛЦ 1980-2000 гг.

Каждая историко-литературная эпоха имеет определенную специфику структурирования циклического целого, свои закономерности развития. На наш взгляд, в поэзии конца XX века назрела необходимость выявления и обоснования внутрижанровых циклических модификаций. Отбор художественных текстов позволил выделить периоды экстенсивного и интенсивного обращения к жанру ЛЦ. В 1980-е годы было создано 63 цикла, ориентированных на «канонический» образец ЛЦ XIX века. Первая половина 1990-х годов отмечена снижением интереса к циклизации: всего за указанный период опубликовано 11 циклических контекстов. Интенсивное освоение ЛЦ приходится на следующий период – вторую половину 1990-х – начало 2000-х годов. За указанный отрезок времени 42 автора пополнили литературу Казахстана более 90 циклическими контекстами с высокими показателями обновления жанра.

В последнее 10-летие в циклической поэзии обозначился интерес к созданию «жанровых» циклических структур: из 74 ЛЦ, созданных с 1980-х по 1995-е годы, 7 контекстов ориентированы преимущественно на жанровое пародирование, чем на синтез жанров. Со второй половины 1990-х по настоящее время создано 14 интересных жанровых циклических контекстов (сонетных, эпистолярных, элегических). Осмысление текущего процесса циклообразования позволяет выделить нарастающую тенденцию к синкретизму жанров и, как следствие, предложить принцип типологической классификации современных ЛЦ, основанный на выявлении «жанровых» и «нежанровых» контекстов.

2.1 Типы и функции заглавий. Материалом для исследования специфики «нежанровых» ЛЦ послужили тексты 142-х разнообъемных циклических контекстов, из которых 56 контекстных образований представляют триптихи, 78 «средних» циклов – от 4-х до 16-ти стихотворений, 4 больших циклических контекста – от 30-ти и выше стихотворений. Степень самостоятельности входящих в цикл стихотворений также различна. Только 16 «нежанровых» ЛЦ отличаются высоким «коэффициентом тесноты» (Ю. Тынянов) циклического ряда: стихотворения, образующие ЛЦ «От января до апреля», «Африканские ритмы», «Девушка на зеленой траве» О. Сулейменова, «На мотив старых часов», «Метро», «Крымская прогулка», «Ностальгия по детству», «Пространство циферблата», «Детство», «Координаты», «Зеленый дом», «Кочевница», «Алма - яблоко» Б. Канапьянова, «Светотени» В. Киктенко, объединены единым заглавием, подзаголовком, эпиграфом,

посвящением, не имеют индивидуальных наименований или эпиграфов, порядок расположения стихотворений закреплен цифровой последовательностью. В подобных циклических единствах повышается роль наименования как структурообразующего начала. Так заглавие цикла О. Сулейменова “Африканские ритмы” подготавливает читательское сознание к восприятию изысканной поэтики стиха – графики строк, изометрии верлибра, ритмических изломов, возникающих на фразовых анжамбеманах, ассонансной насыщенности текста:

Родина! О Негрия моя!
Громадных манго легкие кроны,
алых акаций знойные тени.
Тунцы,
ананасы,
бананы,
базары,
женщины,
стройные,
как растения!
Мчатся автобусы мимо саванны,
барабаны стучат,
баобабы торчат... [46, с.76].

Наименование цикла О. Сулейменова “От января до апреля”, повторяясь в системе заголовков (“1. Январь”, “2. Февраль”, “3. Март”, “4. Апрель”), наделяет хронологический отрезок “от января до апреля” свойствами циклически-завершенного времени.

В заглавии ЛЦ И. Потахиной “Джезказган-70” ассоциативно-определяющей является как топонимически-информирующая первая составляющая часть слова (“Джезказган”), так и вторая половина, указывающая на время, к которому возвращается память субъекта цикла.

Антиномизм заглавия цикла А. Мартыновой “Чувственная геометрия” определяет внутрициклические отношения каждого первичного текста со своим наименованием. Поэтическая образность любовно-эротических откровений контрастирует с отвлеченно-понятийной номинативностью. Например:

4. Окружность.

Эта окружность, как девушка Эва, знает о смерти и о грехе
немного в тайном желании вдруг разомкнуться...

[47, с.150].

Но движение контекста определяет обратный ход поэтических ассоциаций, в результате которых точное геометрическое обозначение наделяется личностными свойствами.

Заглавие цикла И. Полуяхтова «История болезни № 1987» фиксирует одновременно тему, год создания цикла и два типа отношения к описанной истории: искреннее потрясение, пережитое лирическим героем в прошлом («болезнь»), и его же скептицизм в настоящем времени, поскольку яркие эмоции прошедшей жизни «заархивированы» им в отдельной «истории» и закреплены номером «1987».

Как показал анализ, циклообразующая функция заглавия не всегда самодостаточна. В таких случаях эпиграф или подзаголовок ко всему циклу функционируют как значимое дополнение к заглавию текста. Как правило, в эпиграфах к ЛЦ определяется композиционный прием построения произведений. Например, цикл Л. Медведевой «Сарматская колыбельная» предварен эпиграфом, подготавливающим к восприятию сюжета: «Недалеко от Павлодара археологи нашли сарматский женский меч. (Из телепередачи)» [48, с.34].

Но циклизация последних лет все более активно вовлекает эпиграф в освоение художественной идеи контекста. Заглавие, эпиграф, предисловие цикла Б. Канапьянова «Алма - яблоко» наращивают семантику ведущего циклического словообраза «яблоко»: в названии дан перевод многозначного казахского слова «алма» («Алма – яблоко»), эпиграф уточняет сорт яблок («апорт»), в предисловии образ яблока принимает активность на себя, позволяя обозначить место действия, минуя наименования топонимики («голубая ель», «лагерь в горах», яблоневые сады представляют ландшафт алматинских предгорий), а лирическое повествование вводит читателя в мир глубоко субъективных воспоминаний, соотнесенных с образом детства – яблоком.

Эпиграф к ЛЦ Б. Канапьянова «Детство» выполняет роль медиатора настроения и вводит читателя в мир возвышенной патетики: «Я родом из детства! (Антуан де Сент-Экзюпери)» [49, с.6]. В ЛЦ того же поэта Б. Канапьянова «Крымская прогулка» (1999) эпиграф информирует о результатах «прогулки», дешифруя идею контекста стихами А.С. Пушкина: «Лишь море Черное шумит...» [50, с.367].

Эпиграф к триптиху Б. Канапьянова «На мотив старых часов» декларирует жанровость ЛЦ: «Время – волны вечности: / От мига к бесконечности». Возвратно-поступательный (или волнообразный) хронотоп представлен очень поэтичной сдвоенностью волны и времени. Эпиграф настраивает на проживание-осмысление одного мига, витка жизни, через который угадывается мироощущение героя. Помимо жанрово-манифестирующей эпиграф выполняет и внутритекстовую функцию. В эпиграфе впервые адаптируется конкретный образ «старых часов» на более абстрактное «время - вечность», заявлены основные циклообразующие – «миг» и «бесконечность», собирающие цикл изнутри.

Эпиграф наделяет свойствами эпического жанра циклы В. Киктенко “Пролог” и “Земля”, поскольку вносит публицистическую конкретику в поэтически-взволнованное повествование ЛЦ. Если “Пролог” предваряется одним эпиграфом исторического содержания, то в ЛЦ “Земля” каждое стихотворение сопровождается эпиграфом-цитатой из выступлений одного из основателей г.Алматы архитектора А.П. Зенкова. Эпиграфы задают тему и сюжет для осмысления в цикле. Параллельное (эпиграфическое и контекстуальное) развитие тем дает эффект хроникального повествования о прошлом города Алматы.

Интересно организован ЛЦ И. Потахиной “Следы”. Каждое из пяти входящих в цикл стихотворений сопровождается эпиграфом из творчества поэтов XIX-XX веков. Заглавие комментирует способ прочтения контекста: лирическая героиня стремится к самопознанию по “следам” чужих поэтических образов. Автор подчеркнуто избегает хронологии цитирования, не ставит целью полное вхождение в другую систему поэтических образов. Эпиграфы выявляют вектор духовного роста субъекта цикла от отчаяния первого стихотворения (“Но я предупреждаю вас, / Что я живу в последний раз” А. Ахматова [51, с.20]) до финального мудрого прозрения (“Поняв безнадежную связь/двух тающих жизней во мраке...” И. Анненского [51, с.22]). Как видим, в исследованном цикле функция заглавия становится более значимой, поскольку фрагментарность контекста усиливается за счет введения дополнительного эпиграфического текста.

Как показал анализ циклического контекста Т. Дельцовой (2002), не имеющего авторского названия (мы дали обозначение указанному контекстуальному образованию по первой стихотворной строке - “Двое в комнате”), в отсутствие заголовка к ЛЦ эпиграф не берет на себя функцию замещения. Цитата дневниково-эпистолярного характера, вынесенная в эпиграф цикла от лица Т. Дельцовой, информирует о произошедшей истории: “...думая, что он скоро уедет, мы решили не афишировать наши отношения, и я удалилась в соседнюю комнату, где просидела взаперти два дня...” [43, с.29]. Последующий текст является образным комментарием к эпиграфу. Отказ от заглавия в этом ЛЦ воспринимается как декларация состояния героини, пережившей обозначенную в эпиграфе ситуацию, - усталость, утомленность, опустошение. Примечательно, что эпиграфически непроявленные эмоции реального субъекта действия “Татьяны Дельцовой” прочитываются в сюжете ЛЦ, ситуативно обреченном на повторение: “Третий сидит / на диване, / ест курицу, / пьет вино” [43, с.31]. Ощущение времени как бессмысленно-повторяющейся событийности, понимание абсурдности происходящего рождает циклический контекст, в котором единицей

циклического повтора является ситуация обманутого ожидания, маркированная словами «снова», «как вчера», повторами фразовых отрезков и слов. Поэтический эксперимент Т. Дельцовой обнаружил возможность усиления эпической природы ЛЦ. Номинативный отказ от художественно-поэтической образности, актуализация эпического начала в эпиграфе, форма объективированного изложения текста цикла, прямая и косвенная речь, безымянные герои, поэтика свободного стиха – все уровни текста стремятся освоить действительность свойствами эпического мировидения.

К названию ЛЦ Г. Имамбаева “О мыслях, о витиях и о прочем” дан подзаголовок – “субъективное”. Если в заглавии однородный ряд перечислений актуализирует принцип фрагментарного строения контекста, то подзаголовок (на первый взгляд, излишний в поэтическом тексте) собирает художественное пространство ЛЦ предельно индивидуализированной точкой зрения героя, которая проявляется в контексте через постоянство убеждений (“В Азии всегда найдется повод сломать неудобным хребет” [52, с.6], “Я не люблю общих звуков...” [52, с.7], “В моде снова хор” [52, с.7]), настроение разочарованности, критического отношения к действительности, а также через единую стилистику речи и формально-поэтическую организацию.

Композиционную и содержательно-конкретизирующую функцию в цикле В. Киктенко “Светотени” выполняет подзаголовок “Жмурки. Прятки. Кондалы”. Порядок названия детских игр определяет композицию триптиха. Например, праобраз игры в жмурки инициирует поэтическую аллегорию в первом стихотворении:

Это дети угадали,
Закружили мертвеца.
Закружили, закатали
Черной тряпкой пол-лица,
Вытолкнули вон из круга
Свет отыскивать во мгле... [53, с.119].

Заглавие и подзаголовок находятся в отношениях двух планов одной аллегории: подзаголовок называет те явления, от которых отталкивается прихотливая поэтическая мысль. “Светотенями” именуется следы вечного метафизического поиска, которые субъект ЛЦ увидел в детской игре.

В наименованиях “нежанровых” ЛЦ 1980-2000-х годов активно проявляется установка на соотнесенность с внетекстовой действительностью, а именно: указание на факты биографии (Б. Канапьянов, «Ностальгия по детству», «Крымская прогулка»; И. Потахина, «Ленинградские экскурсии»); на время создания цикла («Джезказган-70» И.

Потахиной; «История болезни №1987» И. Полуяхтова; «ANNO 1999» Г. Имамбаева); на текст-источник (Л. Шашкова, «Пушкин»; С. Кадырова, «Марина Цветаева»; В. Михайлов, «Антиох Кантемир»; В. Киктенко, «Шлягер»); на тип культуры (С. Колчигин, «В духе Корана»; Б. Каирбеков, «Бахсы»; Н. Чернова, «Восточный базар»; О. Шиленко, «Последняя чернокнижница»); на топонимику (О. Сулейменов, «Африканские ритмы»; Л. Шашкова, «Магнитка»; Г. Имамбаев, «Северо-Восток»; К. Бакбергенов, «Стихи об Армении»; Л. Медведева, «Испанские мотивы»). Характерной чертой современного и особенно постмодернистского ЛЦ является культурно-аллюзивная и реминисцентная перенасыщенность текста, в результате которой информация о культурных внетекстовых сферах локализуется не столько (или частично) в заглавии, сколько в самом тексте ЛЦ. Так, например, заглавия циклических контекстов «Тетрадь на двоих» И. Полуяхтова и Ю. Леонова, «Взгляд Бога на пылающие угли» А. Кусаиновой, «Anno 1999» Г. Имамбаева, «Волшебная книга» А. Соловьева нарочито отказываются или минимизируют манифестацию моментов культурной преемственности, тогда как контексты содержат аллюзивно-реминисцентные отсылки к творчеству Петрарки, Данте, Шекспира, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Ахматовой, О. Мандельштама, поэтов-символистов, Б. Пастернака, И. Бродского и других поэтов.

Если материализация затекстовой действительности в заглавиях современных «нежанровых» ЛЦ носит необязательный, факультативный характер, соответственно, возрастает циклообразующая функция заголовков. С этой точки зрения можно выделить заголовки, определяющие:

а) закономерности сюжетно-композиционного развития цикла («Ленинградские экскурсии» И. Потахиной, «Мангышлакский цикл» А. Еженовой, «Три повести» В. Киктенко, «Приснившееся» Н. Бутенко, «Жила-была» Л. Медведевой, «Знакомство по переписке» В. Овечкин, «Стихи о матери» А. Шмидта, «Чувственная геометрия» Л. Мартыновой);

б) ведущую систему образов или главный образ («Антракт» И. Потахиной, «Антиох Кантемир» В. Михайлов, «Речь» Е. Курдакова, «Германия» К. Бакбергенова, «Сивка-Бурка» Т. Ровицкой, «Торговец астрами» Б. Кенжеева);

в) тему, проблематику, «настроение» цикла («Радость» В. Киктенко, «Прощание» Л. Шашковой, «Детство» Б. Канапьянова, «Как встарь, так и ныне» В. Муратовского, «Покаяние» И. Потахиной, «История болезни №1987» И. Полуяхтова, «Стихи смятения» Н. Черновой);

г) особенности формального строения цикла («Мини-архив» М. Варова, «Девять обрывков из мусорной корзины» А. Мариевой).

Специфичной функциональностью отличается тип номинации, представленный в циклических контекстах «Волшебной книги» (2000) А. Соловьева, «книги детства» «Световид» В. Киктенко, в циклах «Следы» И. Потахиной, «Чувственная геометрия» Л. Мартыновой. Оригинальность обозначенных типов наименований проявляется в принципе сообщения с текстом: заглавия определяют тип организации сюжета, композиции, образов, метрики ЛЦ, не повторяясь в лексической или образной системе цикла. Значение наименования «Волшебная книга» А. Соловьева не выводится на лексико-содержательный уровень ни в одном из ЛЦ, входящих в книжный контекст. Тема «чуда» растворена в ситуации постижения Истины любви. Не редкие лексические коррелянты «волшебного» словообраза, но состояние очарованности, удивления, преклонения перед чудом бытия, как правило, нарастающее к финалу циклов, создают ауру волшебства, к сотворению которой приобщены герой, автор и читатель книги.

Если метафорика номинации книги А.Соловьева просвечивает сквозь аллюзию к «Глиняной книге» О. Сулейменова, то название циклического контекста В. Киктенко предельно индивидуализировано. «Световид» - это авторский неологизм, определяющий специфику композиции и художественную идею контекста. Обозначенное наименование поддается дешифровке только в пределах контекста как комментарий к постижению авторской точки зрения на проблему цикла. Из двух параллельно развивающихся способов мироотношения предпочтение отдается не «зрелому», но детски-просветленному взгляду, способному принять на веру истину о человеке:

Дети знают главное –
Он /человек/ доверчивый и добрый,
Он поливает растения, ухаживает за животными,
Он говорит понятные всем слова,...
И человек любит другого человека.
А как же иначе он может жить на этой земле?!

[53, с.177-178].

В цикле Т. Ровицкой «Сивка-Бурка» образ сказочного коня появился только первом стихотворении:

Выйдешь в дверь – вот стоит у порога
Сивка-Бурка... [54, с.49].

Последующее развитие сюжета ЛЦ «переводит» номинативно актуализированный образ в метафорическую сферу восприятия: уже не вол-

шебно-сказочное существо, но стихи восстановят утраченную гармонию межчеловеческих отношений.

Выдвинутый в заглавие ЛЦ Л. Шашковой образ подорожника («Подорожник»), материализуется только в последних строках цикла с тем, чтобы увести читателя от «горизонтالي» текста к постижению проблемы Пути, производной метафорой которого является подорожник:

душа...вымолвит так осторожно,
Чтоб травку туда, где болит...,
А где её взять – подорожник... [55, с.27].

Заглавие ЛЦ К.С. Фарай «Лиловый песок», на первый взгляд, фиксирует метафорический образ, положенный в основу поэтической ассоциативности. Цикл состоит из равнообъемных строф, в написании которых поэт придерживается принципа единообразия. В тексте отсутствуют строчные буквы и смысловозначительные знаки препинания:

4.
обдувает
скалы
соленый ветер
в море остывает
песок лиловый
не горька отрава
лохматой
ведьмы
на двоих разделим
липкое зелье [56, с.40]

Фрагментарность, доведенная до смысловой невнятицы, алогичность причинно-следственной обусловленности явлений позволяют обнаружить логику становления художественной идеи контекста: в калейдоскопичности образов со значением исчезновения, ущербности выявляется драматизм воззрений субъекта ЛЦ, пришедшего к осознанию тщеты, бесполезного про(у)текания человеческой жизни и нашедшего знаковое выражение этого знания в образе «лилового песка».

Циклическое наименование может принять статус тезы, опровергаемой содержательностью контекста. Подобный тип отношений между названием и текстом наблюдается в цикле О. Шиленко «Последняя чернокнижница». Объектом исследования автора является феномен чуда, таинства, но если заголовок несет информацию об исчерпанности «чудесного» в человеческой жизни, то в контексте цикла дана обратная интерпретация этого явления: сущность сакрального бытия неуловима.

Идея цикла нашла продолжение в системе образов и понятий, с выраженной ориентированностью на сказочное «прошлое» («царь», «Баян», «Сивка-Бурка», «трава не чуй ветер», «бел горяч камень алатырь»), научное настоящее («Хиромантия», «Аллопатия», «Теургия»), будущее (молитва, обращенная в будущее).

Оригинально собирает художественное пространство текста ЛЦ А. Мариевой «Девять обрывков из мусорной корзины». Свойства наименования проявляются в нескольких внутритекстовых функциях. Во-первых, организует композицию цикла на формально-содержательном уровне. Стихотворения имитируют «обрывки» мыслей лирического героя. Фрагментарному построению контекста способствует частая смена планов повествования, стилистики, эмоций, употребление многоточий в начале или конце стихотворения, декларированный отказ от плавного вхождения в тему. Во-вторых, номинативное указание на местонахождение «обрывков» - «мусорная корзина» - в проекции на монотемность стихотворений цикла позволяет обнаружить негативное отношение героини к прошлому, связанному с историей неудачных любовных отношений. Так заглавие обнаруживает специфику субъектной организации цикла. В-третьих, количественный показатель, вынесенный в заглавие («девять») не соответствует числу стихотворений в цикле. Внутритекстовая цифровая маркировка самостоятельно вводит дробные цифровые показатели (например, текст «1. Другие имена» составлен из двух незаглавленных стихотворений, помеченных порядковыми номерами «1.1» и «1.2»). Такая организация контекста актуализирует информацию о типе сращения затекстовой и внутритекстовой действительности, имитируя процесс реального чтения с бумажного обрывка, сохранившего фрагменты некогда целостных текстов.

2.2 Типы субъектной организации. Субъектная организация поэтических циклов так же, как усложняющаяся функциональность номинации, отражает процесс реабилитации циклического мышления. Во фрагментированной композиции цикла последней трети XX века особенное значение приобретает вопрос о позиции автора как возможном связующем центре художественного текста. Дискурс постмодернистской эстетики не мог не повлиять на поэтику и содержательность «нежанрового» ЛЦ. Интертекстуальность цикла, в первую очередь, содействовала изменению способов выражения авторского сознания.

В диалогическом пространстве литературного произведения постмодернистского периода между автором и героем сложились особые отношения, типологизирующиеся в следующие разновидности: литературный герой функционирует как образный эквивалент автору;

является носителем интериндивидуальной идеи произведения; утрачивает конкретно-человеческие приметы облика и фигурирует в качестве «субъекта сознания».

Надо заметить, что сближение образов автора и героя в казахстанской поэзии конца XX века приобретает свойства тенденции. В ЛЦ Б. Канапьянова «Зеленый сад», Л.Шашковой «Пушкин», Л. Медведевой «Жила-была», «Памяти Владлена Шустера», Т. Ровицкой «Сивка-бурка», И. Полуяхтова и Ю. Леонова «Тетрадь на двоих», С. Кадыровой «Марина Цветаева», А. Соловьева «Волшебная книга», Б. Каирбекова «Бахсы» разные художественные приемы уравнивают позиции автора и героя.

В цикле «Бахсы» Б. Каирбекова образ автора идентифицируется с лирическим героем посредством введения единого имени:

Днем и ночью буду терпеть я –
Бахсы,
Ведь недаром назвали меня –
Бахыт [57, с.89].

Примечательно, что семантика имени, прокомментированная в конце ЛЦ, выполняет функции метатекстуального к центральному образу бахсы.

Аналогично устанавливается тождество образов в «Волшебной книге» А. Соловьева: «...И целую – Саша...» [58, с.93]. В цикле Т.Дельцовой без названия («Двое в комнате...») образ героини отождествляется с авторским в эпиграфе, подписанном «Т. Дельцова».

Интересно, что в казахстанской поэзии конца XX века идентификация лирического героя с автором посредством введения в цикл имени собственного встречается реже, чем, например, в российской (сравним с ЛЦ И. Бродского, А. Вознесенского, Т. Кибирова, М. Степановой, Э. Крыловой, М. Кудимовой и др.). Гораздо чаще момент синтеза двух позиций кодируется реально-биографическими именами друзей, знакомых, родственников. Например:

...В спину Ганди стрелял индус... «Сволочь!» -
просто охарактеризовал убийцу мой спутник
Чаттерджи... [46, с.165]

(О.Сулейменов, «Минута молчания на краю света»),

...это с цыпками на ногах –

заводила наш – Дема Пасынков... [59, с.22]

(О.Шиленко, «Одноко, двоко, троко...»)

Даже религиозное имя выполняет функции адаптера образов автора и героя:

Ни одного знакомого не знаю,

Которому бы песни –
Не по горлу!
Мой Ибрагим поет, как Авраам...
Муса –
мой Моисей по вечерам
Глядит в закат... [46, с.142-143]
(О.Сулейменов, «От января до апреля»)

Ту же художественную задачу выполняют:

- повествование от первого лица:

Я родилась в краю песков и скал...
(Н.Чернова, «Огнепоклонники» [60, с.262]),
Я о смерти ни слова, а ты, тишина?..
(А.Соловьев, «Крестовина любви» [58, с.124])
Я видел над Ниагарским водопадом радугу...
(О.Сулейменов, «Индия» [46, с.78]);

- введение биографической топонимики в заглавия («Джезказган-70» И. Потахиной, «Переделкино» Р. Тамариной, «Боровое. 42-й» В. Мощенко, «Семипалатинск» Н. Черновой) и тексты ЛЦ:

Всюду памятники Бауму –
От аллея до парка Горького... [39, с.54]
(В.Киктенко, «Сад»),
...и даже в Джезказгане
весна приходит на поля... [61, с.20]
(Р.Тамарина, «В степи»);

- единство профессиональных интересов:

А нужно мне ни много и ни мало –
Строки неубывающий разбег... [61, с.9]
(Р.Тамарина, «Ни много и ни мало»),
Сомнамбулический сонет –
Итог учебы.
Но трех мне не хватило лет,
Когда б ещё бы
С друзьями в комнате пустить
Стихи по кругу... [50, с.249]
(Б.Канапьянов, «Зеленый дом»),
В чернильницу неба
Перо окуну... [58, с.9]
(А.Соловьев, «Эхо сирени»),

Мало радости в жизни отпущено,
Но одна, словно сказочный плод:

Я бегу к смуглолицему Пушкину,
Словно он близко-близко живет... [38, с.52]
(Л.Медведева, «Имена»);

- конкретно-биографические воспоминания и факты:
Я помню разгулявшийся Иртыш... [60, с.280]
(Н.Чернова, «Река»),
Мне подарил штурвал от шхуны
На берег списанный моряк... [50, с.367]
(Б.Канапьянов, «Крымская прогулка»),
Веселым и печальным было лето,
Когда я родилась на белый свет...
...мать, выкормив меня, почти ослепла.
Окончилась Гражданская война.
Страна вставала фениксом из пепла...
[61, с.165] (Р.Тамарина, «Мой июнь»).

Одним из результатов окончательного синтеза эстетических систем автора и героя цикла является филологическая осведомленность последнего. Субъекты некоторых циклов свободно владеют литературоведческой терминологией:

...Ямбы цокают звонко подковами... [38, с.51]
(Л.Медведева, «Имена»),

Несобранна ещё моя поэма,
Сонеты,
проза,

белый стих... [50, с.247]

(Б.Канапьянов, «Зеленый дом»);

называют имена поэтов (Данте, Пушкина, Марины Цветаевой, Пастернака, Ли Бо, Ду Фу) и даже проверяют литературные знания читателя:

...был на семинаре,
что на Тверском бульваре.

А кто на тротуаре

Листья подметал? [50, с.247]

(Б.Канапьянов, «Зеленый дом»).

Приметой ЛЦ 1980-2000-х годов становится так называемая «центонная» полистилистика. Пародирование в тексте цикла Г. Имамбаева «ANNO 1999» (1999) художественных образов из творчества Пушкина («...у разбитого корыта» [52, с.75]), А. Ахматовой («Anno Domini»), Данте («...земной мой срок до половины / я скосил...» [52, с.75]), И. Бродского («Год заживо погребен. Год / полного покоя...» [52, с.75]), «Хронос давал им пинка...» [52, с.76]) вводит произведение в интертекст мировой литературы.

Неточная цитация в «Волшебной книге» А. Соловьева позволила обнаружить традицию, предшествовавшую этой книге. Поэтическое сознание героя перифразирует известные строки из творчества А. Пушкина, М. Лермонтова, С. Есенина, Н. Рубцова – тех поэтов, в творчестве которых осмысливались прежде всего натурфилософские проблемы. Например, сравним строку современника

Печаль моя мертва... [58, с.13]

с пушкинской «Печаль моя светла...». Фраза А. Соловьева

Ещё одно пустынное сиротство,

Ещё одна нервическая дрожь... [58, с.13]

реконструирует узнаваемый облик лирического героя М. Лермонтова. Стихи

Привет полям, как говорят – саялам!

Спокойно спи и музыки не бойся... [58, с.41]

контаминируют содержание стихотворений «Отплытие» и «Привет, Россия – родина моя!» Н. Рубцова. Строки

Черемуха смущенная

Цветет в березняке... [58, с.70]

восходит к есенинскому «Черемуха душистая / с весною расцвела...», а повторяющийся образ «птицы убитой» ненавязчиво обращает к тексту чеховской «Чайки».

Высокий уровень филологической осведомленности обнаруживает и герой цикла Б.Кенжеева «Торговец астрами». Циклический герой испытывает актуальность основного философского вопроса о смысле человеческого Бытия скрытыми реминисценциями к творчеству Данте, К. Батюшкова, А. Пушкина, Ф. Достоевского, Б. Пастернака, Ф. Тютчева, к поэзии символистов.

Циклический контекст конца XX века активно развивает категорию диалогического автора. Расщепленность сознания – один из постоянных приемов актуализации постмодернистского дискурса «Мир как Хаос». В процессе изучения форм субъектной организации ЛЦ нами было замечено, что для поэтического процесса 1980-1990-х годов характерно раздвоение сознания субъекта лирического переживания на «зрелое» и «детское» (В. Киктенко, «Световид»), полемическое и консервативное (Л. Шашкова, «Диалоги с Надеждой»), печальное и восторженное (О. Сулейменов, «Африканские ритмы»), современное и архетипическое (К. Бакбергенов, «Степь»). Реже в эти годы встречается субъектно-образная организация контекста с элементами ролевой лирики, где помимо автора присутствует другой персонаж (например, в ЛЦ В.Киктенко «Комедия» повествование в первом и втором стихо-

творениях ведется от «лица» балаганного медведя, в третьем тексте итог рассуждениям подводит автор).

Конец 1990 – начало 2000-х годов характеризует активно проявившаяся тенденция на воспроизведение не дуалистического, но полифонически усложненного сознания субъекта переживания. В циклических образованиях А. Соловьева («Волшебная книга»), В. Киктенко («Дух и плоть»), Л. Медведевой («Час молитвы»), А. Мариевой («Девять обрывков из мусорной корзины»; «Дракон умер»), Л. Мартыновой («Чувственная геометрия») использованы разные способы субъектной актуализации постмодернистски полифонического мирообраза. Так жанровый состав «Волшебной книги» А. Соловьева проявляет как откровенно элегическое, так и оптимистически-сонетное отношение субъекта книги к жизни (сравним, к примеру, стихотворения «Боже, дай мне кровавые раны...» и «Там, где берег исполнен прибой...»). Лирического героя А. Соловьева невозможно запечатлеть в одном, наиболее характерном для него душевном состоянии. Он «запараллеливает» в своем внутреннем мире множество настроений и судеб.

Сознательная установка на создание полифонического художественного пространства прочитывается в двухчастном ЛЦ В. Киктенко «Дух и плоть». Следует отметить, что В. Киктенко, как и А. Соловьев, – поэт, предвосхитивший своим циклическим творчеством активизацию жанра ЛЦ в казахстанской поэзии. Поэтому явления, проявившиеся в отдельных циклах В. Киктенко 1980-х годов причастны к современному процессу циклизации. Неординарной родовой синкретичностью отличается ЛЦ В.Киктенко «Земля». Подчеркнуто объективированная рефлексия автора-повествователя о повязанности судеб земли и «её детей» во втором стихотворении сменяется открыто проявленной точкой зрения лирического героя («Что инородное тело, / Мой город тебе, Земля?», [39, с.17]); третий текст, начинающийся с былинной стилизации «Как пришли горожане...», имеющий конкретный сюжет, систему действующих лиц, высказывающих свои сомнения и пожелания, претендует на частичную реконструкцию эпического мирообраза; в четвертом стихотворении авторские «ремарки» вытесняются диалогом участников исторических событий – местных жителей и «г-ном Зенковым». Прямая речь, индивидуальная стилистика, конфликтная ситуация, исчерпывающаяся по мере развития сюжета, воссоздают в сознании читателя модель драмы как рода литературы. Динамика литературно-родовых проявлений позволяет идее ЛЦ принять структурно-четкое выражение, то есть собрать спонтанность и импульсивность лирики, изменчивость и многомерность эпоса эмоционально-волевой устремленностью драмы.

Лирикоэпическая природа ЛЦ конца XX – начала XXI веков всё чаще обращается к эпической форме организации межсубъектных отношений. Сознание циклического героя имеет тенденцию «вызывать» на ментальный диалог «Другое Я». Как правило, это свойство обнаруживается в контекстах, воссоздающих узнаваемый сюжет любовных отношений, где диалогизируют «мужской» и «женский» голоса. Так контекст ЛЦ А. Мариевой «Дракон умер», ведомый мыслями героини о любимом человеке, «вырастает» от констатации невозможности общения с Ним («Я делаю - схему, ты слышишь – тоску / В голосе чайки...» [62, с.39]) до признания

Чувствую...

...как трудно тебе не ответить ... [62, с.40].

Как результат Её мысленного камлания в седьмом стихотворении цикла появляется Его ответная рефлексия:

Она говорила, что мир прекрасен ...

А я отвечал ей, что мир напрасен,

Что он опасен, что он бездушен... [62, с.41].

Масштаб видения субъекта повествования казахстанских ЛЦ конца XX века также свидетельствует о возросшей значимости эпического мирообраза. В тематический спектр современных ЛЦ, как правило, входят не столько вопросы частного характера, сколько проблемы бытийно-метафизического уровня (например, ЛЦ «Дорога» С. Кадыровой, «Движение животных», «Половые цветы», «Масштабы» И. Полуяхтова, «Световид» В. Киктенко, «На мотив старых часов» Б. Канапьянова, «Взгляд Бога на пылающие угли» А. Кусаиновой, «Как встарь, так и ныне» Вас. Муратовского, «Час молитвы» Л. Медведевой, «Волшебная книга» А. Соловьева и другие).

В «Волшебной книге» А. Соловьева центральной является аксиома:

Жизнь – всегда прикосновенье к чьей-то

Оторопи, славе, тишине... [58, с.110].

В каждом стихотворении лирический герой обращается одновременно к двум объектам повествования - к Богу («Боже...», «Господи...») и предполагаемому собеседнику:

Мой тайный друг... [58, с.8],

Выздоровей, астра... [58, с.92],

... милый друг Кнут Гамсун... [58, с.112],

... а ты, тишина?... [58, с.124].

Эта двунаправленная адресованность мысли не всегда маркируется непосредственным обращением, но находит самое полное выражение в метафоризме суждений субъекта, например:

Возникни, лес, остановись, постой...
Я постою, я подышу тобою,
Я подышу, чего я в мире стою –
Когда ты наг и бос, как Лев Толстой... [58, с.107].

Являясь носителем идеи диалогизма, лирический герой оставляет за собой право на оценку эстетических идеологем различных субъектов повествования и даже Всевышнего:

Боже, дай мне кровавые слёзы
За моё непощенье грехов твоих,
Когда женщины в розовых кофтах –
Превращения, метаморфозы... [58, с.25].

Возникающий при этом эффект контаминированности объектов дает представление о специфичности мировосприятия субъекта книжного повествования, с точки зрения которого каждый участник бытийного диалога, включая и его самого, обязан отказаться от представления сущности мира как некоей дробной величине.

Циклы конца XX века не отличаются претенциозными способами организации повествования. Традиционно поэтический материал излагается монополюно – от первого, второго или третьего лица. Реже встречаются контексты с чередующимися формами повествования. Так, например, ЛЦ К.С. Фарай «Лиловый песок» соединяет все три типа повествования, причем, рассуждения от первого и второго лица составляют основной текстовый блок и развивают частную тему «одной любовной истории», а в первом и последнем стихотворении лирический герой принимает созерцательно-стороннее отношение к явлениям, символизирующим идею бесконечности жизни:

катится
клубок... [56, с.39].

Семиотически размеченный контекст ЛЦ В. Киктенко «Световид» «проводит» идею дуализма через смену типов повествований. Контекст, номинативно маркированный знаком «0», ведет повествование от третьего лица, в то время, как детски-неосложненный взгляд на вещи отмечен подвижностью повествовательных моделей: в стихотворениях, озаглавленных знаком «+», можно обнаружить соединение разных способов организации речи.

Также считывается с формы речевой организации идея триптиха Б. Канапьянова «На мотив старых часов». Первый и второй тексты написаны от первого лица. Подчеркнутое «я», «мы», «нам», «нашей» - свидетельство непрекращающегося самоанализа и самокритичности лирического героя:

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...

[50, с.182].

Как видим, соотношение местоимений «я» и «мы» изменилось: из тождества переросло в противопоставленность. Но это не раз и навсегда данное противостояние, оно изредка («раз во столетье») проявляет способность к гармоническому сосуществованию. Все три стихотворения о диалектике целостности, единую сущность которой образует борьба противоположностей.

Таким образом, наблюдения над способами субъектной организации циклических единств показали, что функцию «подвижного» центра в ЛЦ выполняет герой: а) занимающий позицию вневходимости; б) максимально отождествленный с автором, проявляющий гуманитарно-филологический склад интеллекта; в) рефлектирующий на вопросы философского содержания, стремящийся к обнаружению единой закономерности развития Бытия.

2.3 Композиция и сюжет. Одним из важнейших принципов реконструкции «круглого» концепта «нежанровых» циклов становится форма композиционной организации художественной целостности. Показатель объема «нежанровых» ЛЦ позволил убедиться в том, что особенной популярностью у поэтов-современников пользуется циклический контекст, собранный из трех стихотворений (так называемые «минициклы»): из 162-х исследованных ЛЦ – 63 триптиха, причем, 32 миницикла создано за последние 7 лет. Какова особенность композиционного строения триптихов?

Наиболее распространенным принципом структурирования триптихов является логика гегелевской триады, согласно которой первое стихотворение утверждает тезу, второе – антитезу, третье синтезирует идеи двух предыдущих текстов. Такой схеме развития поэтической мысли соответствуют ЛЦ Б. Канапьянова «Пространство циферблата», В. Михайлова «Антиох Кантемир», Б. Каирбекова «Бахсы», Л. Медведевой «Зимний разговор с пустыней», И. Потахиной «Мерцания», Л. Шашковой «Перстенек», Т. Ровицкой «Были деревья в яблоках золотых», О. Шиленко «Одноко, двоко, троко...» и многих других авторов. Анализ триптихов показал неисчерпаемые возможности варьирования композиционной организации. Так, например, современный автор находит возможность реализовать идею большого циклического контекста в триптихе, как это сделал А.Соловьев, отразив в форме «трилистника» (где первое стихотворение короткое, а два последую-

щих длиннее) идею ступенчатого восхождения – основную мысль «Волшебной книги».

Встречается также тенденция триптиха «сжаться», реконструировать цикл в стихотворение из трех строф. Так строится триптих К. Бакбергенова «Старый рыбак на берегу моря», текучая образность которого, основанная на системе взаимообусловленных метафор, кольцевого повтора, оправдывает стяжение формы цикла-триптиха до цельности моновысказывания:

Руки – как лодки, две старые лодки,
Пересыпая в ладонях песок,
Век доживают спокойно и кротко;
Цепи, как кровь, ударяют в висок.
Руки как лодки...

Лодки как рыбы, хлебнувшие горя... [63, с.12].

Оригинальна композиция ЛЦ М. Варова «Миниархив», «мини»-единицей которого являются композиции из трех стихотворений. Накопительную функцию «архива» контекст использует творчески: поэтика наложения двух образов дает возможность третьему стихотворению вырабатывать (в значении «архивировать») новое содержание из «отработанного» мыслематериала. Например:

МИНИ

Звали меня ласточкины гнезда
Звали меня крошечные звезды
Оседлаю скатерть-самобранку
Буду по небу летать
Снегом небо посыпать
Чтобы как на санках

МИНИ

Улюлюкает ракушкина улитка
Хорошо ей в ракушке жить
Повелю-ка я с болезненной улыбкой
От ракушек всех улиток отделить

МИНИ-АРХИВ

Звали меня ласточкины гнезда
А я не отозвался [64, с.44].

Сознательно-экспериментаторским отношением к триптиху отмечено творчество одного из ярких поэтов-циклизаторов В. Киктенко. Среди триптихов названного поэта трудно найти контексты с повторя-

ющейся композиционной схемой. Если «Три повести» воссоздают три варианта расставаний, то цикл «Шлягер» строится логикой памяти, отталкивающейся от конкретики времени и наращивающей способность к возрождению через песенную ассоциацию. В ЛЦ «Радость» поэтический образ развивается с усложнением – от первой метафоры («мысль как олененок») через сдвоенный образ «девочки-веточки» к череде образов, воссоздающих облик любимой женщины. Сюжет ЛЦ «Облака» так сближает мифический «верх» первого стихотворения и «низовое» пространство, задействованное во втором тексте, что неизбежным становится вывод лирического героя в финале: «...легко / Сквозь душу облака вошла травинка...» [65, с.112].

Свой опыт композиционного мастерства собирает поэт Любовь Медведева, также отдающая предпочтение триптихам. ЛЦ «Жила-была» подчинен логике последовательного вхождения в будничную жизнь «просто улыбчивой женщины» (первое стихотворение), в жизнь её души (второе стихотворение) и творчество, закономерно выросшего из «беда и боли» (третий текст). В цикле «Памяти Владлена Шустера» идея невозможности утраты (№3) считывается с контрастной композиции, где мысль о драматически сложившихся судьбах поэтов-предшественников (№1) не примиряет со смертью современного художника слова (№2). Поэтика отрицания «Ночного триптиха» дала возможность финального прозрения: если ночь дает только иллюзию надпространственной жизни (№1), если вся реальная история человечества – сплошной фарс (№2), то именно поэтому человеку необходима вера (№3). «Зимний разговор с пустыней» представляет собой триптих-перевертыш, в котором оксюморонное сращение «мороз припекает» открывает ЛЦ, а второе и третье стихотворения, соответственно, представляют тезу («Пустыня дышит, / как молодая женщина» [48, с.36]) и антитезу («Оговорили пустыню. / Она огромней моей зимы» [48, с.36-37]).

Главным и единственным способом композиционного строения ЛЦ, так же, как и любого другого жанрового образования, является последовательность изложения художественного материала. Это утверждение не противоречит нашей точке зрения, согласно которой вхождение в художественный мир ЛЦ лишено однолинейности и схематизма. Но оно усиливает момент процессуальности: циклический контекст направлен не только на воссоздание конечной авторской концепции, но и на *процесс* познания.

Наиболее распространенным приемом композиционного строения «нежанровых» ЛЦ 1980 – 2000-х годов становится логика движения времени, чаще всего – логика развития человеческой жизни. В

циклических контекстах «Жила-была» Л. Медведевой, «Дух и плоть» В. Киктенко, «Магнитка» Л. Шашковой, «Пролог» В. Киктенко, «Следы» И. Потахиной, «Буря» и «Река» Н. Черновой течение времени выполняет сюжетобразующую роль. В ЛЦ И. Потахиной «Следы» течение художественного времени корректирует мировоззрение субъекта. Сюжет цикла «Магнитка» Л. Шашковой номинативно выделяет вехи судьбы человека, приехавшего на новое место работы: «1. Заявление», «2. Биография», «3. Темиртау». ЛЦ «Пролог» В.Киктенко строится как поэтическая летопись Алматы, от момента основания города до эпохи 1970-х годов. В ЛЦ Р. Тамариной «В степи» изменение эмоционального состояния, рост мировоззрения героини соотнесены круговоротом времен года. В цикле Н. Черновой «Буря» хронологией времени отмечены основные судьбоносные моменты жизни героини: время любви – потеря любимого человека – рождение сына.

Другой вид композиции связан с перемещением в пространстве. Но география путешествия – лишь внешний организующий принцип. ЛЦ Б. Канапьянова «Крымская прогулка» предположительно должен был вывести героя цикла к прогулке «в пространстве» полуострова. Но реально-историческое прошлое Крыма настолько насыщено событиями, что художественный топос Крыма становится знаком спрессованного времени:

Влечет меня дельфин,
 быть может,
 ...чайка Джонатан [50, с.369],
 На берегу каком я выйду,
 В чей образ перевоплотюсь? –
 ...Так молвил, может быть, Овидий...[50, с.370],
 Он жил в Гурзуфе три недели...[50, с.373],
 Восточный звук Бахчисарая...[50, с.375].

Наблюдения путешествующего героя цикла Б. Канапьянова «Золотое кольцо» формируются в процессе ознакомления с историей городов, входящих в «золотое кольцо» России, в том числе Владимира (первое стихотворение), Суздаля (второе стихотворение), Ростова (третье стихотворение). Память героя-чингизида пытается соединить враждебные в историческом контексте понятия, в качестве инструмента сращения используя мудрость всепримиряющего времени. И если на земле Владимира горькое чувство стыда за зло, сотворенное некогда Чингисханом, угнетает его, то в Суздале возвращается душевный покой, а в Ростове появляется воодушевление и убеждение:

Забудем, что дурманило умы
 И что людские души отравляло...[50, с.158].

Синтез пространственно-хронологических композиционных принципов декларируется в заглавии другого ЛЦ Б. Канапьянова - «Пространство циферблата», а контекст высвобождает ассоциацию памяти, которая регулирует соотношения Пространства и Времени. Аналогично собирается художественная целостность таких контекстов, как «Африканские ритмы», «Индия» О. Сулейменова, «Испанские мотивы» Л. Медведевой, «Предместье» В. Киктенко, «Германия» и «Стихи об Армении» К. Бакбергена, «В дороге» Р. Тамариной.

«Романный» сюжет – ещё один способ организации стихотворений цикла. Следует признать условность данного определения, поскольку понятия «роман» и «сюжет» в лирике имеют специфическое содержание. «Романную» фабулу, объединяющую поэтические тексты в циклическое единство, традиционно отличают следующие признаки: во-первых, «банальность», «узнаваемость» ситуации; во-вторых, ассоциативная композиция; в-третьих, в ЛЦ любое фабулярное построение должно реализовать жанровый концепт циркулярно-возвращающегося действия. Так, например, содержательность циклов «Звездные весы» Л. Медведевой, «Девять обрывков из мусорной корзины» А. Мариевой, «Прощание» Л. Шашковой основана на узнаваемом сюжете одной любовной размолвки. В фокусе цикла Л. Медведевой «Жила-была» оказывается семейно-бытовая жизнь женщины. На сюжет ЛЦ В. Киктенко «Дух и плоть» легко накладывается трафаретная ситуация любовной драмы с ритмически-повторяющимися сценами прощаний и повторных объяснений в любви.

Следует отметить, что особенностью композиционных приемов построения «нежанровых» ЛЦ 1980-2000-х годов является синтез вышеобозначенных принципов с ассоциативным. Зыбкость и подвижность ассоциативных полей позволяет прочитывать циклическое целое как нелинейное художественное произведение. Логика изменения времени, пространства, сюжета только подчеркивает основное движение ассоциаций. На первый взгляд, сюжет ЛЦ О. Сулейменова «От января до апреля», состоящего из четырех стихотворений, организован логикой движения времени. Сравним: «Январь в Паланге» (первое стихотворение) и «Мы идем к апрелю...» (четвертое стихотворение). Тексты, вошедшие в названный ЛЦ, имеют самостоятельные заглавия и хронологическую закреплённость: «1. Январь», «2. Февраль», «3. Март», «4. Апрель». Нумерация подзаголовков стихотворений может показаться излишней, поскольку хронология смены месяцев односторонненна и неопровержима. Но анализ пространственно-временной организации произведения позволяет убедиться в продуманности поэ-

жет обнаруживает своё метафорическое значение – «Я сделал выписку о зубной боли в сердце...» [66, с.96]. Соответственно, и диагноз, поставленный самому себе, - «снегобоязнь» - понимается в переносном значении.

В ЛЦ Т.Васильченко «Росток» синтезируется субъективно-авторская ассоциативность, преломляющаяся через соотнесенность категорий «малого» - «значительного», и хронологическая композиция. Сюжет поиска первого Слова в цикле Е. Курдакова «Речь» движется от признания «Губы не выдавливают Слово, / Что взойдет над Сыном и Отцом» до прозрения иного уровня: «Ни о чем не молчи, мир безмолвный – бессмыслен. / Называющий жизнь – продлевает её...» [67, с.96].

В литературной ситуации постмодернизма с характерными для него пространственной разомкнутостью и временными смещениями (нарушения причинно-следственных отношений, хронологическая аберрация) композиционный принцип ассоциативных сцеплений становится доминантным, причем, связи по контрасту используются чаще, чем связи по аналогии.

Контраст обнажает основу мировосприятия, внутренние противоречия лирической героини цикла Н. Черновой «Стихи смятения»:

*Он – мной придуман,
Он – не существует,
Над ним моя фантазия колдует,
Его в тебе я день за днем леплю,
К нему сбегая в дни раздоров наших [60, с.57].*

Первоначальное номинативно актуализированное убеждение лирической героини цикла О. Шиленко «Последняя чернокнижница» с развитием контекста утрачивает аксиоматический характер и перерастает в обратное убеждение: жажда «чудесного» неиссякаема.

Подчеркнуто разведены голоса двух лирических героев в экспериментальном циклическом образовании И. Полуяхтова и Ю. Леонова «Тетрадь на двоих». 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. «Левый» и «правый» циклические контексты организованы различными принципами композиции, точнее, противоположным отношением к принципу контраста. Если «правый» контекст собран принципом зеркального расщепления действительности, то «левый» цикл отказывается от деления на черную и белую половины. Антиномии, перешедшие из «правого» ЛЦ в «левый» (свет – тьма, человек – тень, зло – добро, земля – небо, лето – зима и др.), получают новую интерпретацию. В контексте «левого» цикла

настойчиво повторяется мотив бессмысленности противопоставления одного проявления бытия другому:

Рождение дает нам смерть,
Вознесение опускает на землю...

Это смерть, не отличающаяся от жизни... [68].

Соответственно, последовательное прочтение циклических контекстов, работает на создание метатекста, нейтрализующего индивидуализм двух сознаний и превращающего их в полемично диалогизирующие половинки Единого сознания. Несмотря на выраженные композиционные приемы противо- и сопоставления, логика развития «Тетради на двоих» подчиняется более общей закономерности – ассоциативному движению мысли. Этот способ композиционной организации оформляется в тексте по-разному: через неожиданный отход от заданной образно-тематической направленности мысли, через возвращение к запомнившейся фразе или образу, через обособление индивидуальной мысли в более мелких циклических контекстах, получивших разную графическую маркировку (см. циклы с обозначениями © 1, 2, 3...; ■; α, β, γ).

В наименовании триптиха Б. Канапьянова «На мотив старых часов» определен источник и характер ассоциаций. Образ «старых часов» коррелирует с понятием вечности и не только выводит за пределы данного контекста, но организует каждое стихотворение внутри цикла. Лейтмотивом первого стихотворения являются рефрены «Мы торопимся жить», «мы по кругу бежим», рожденные ассоциацией движения часовых стрелок; во втором стихотворении заявлена антитема – «наше прошлое спит»; в третьем тексте к знакомому мотиву бега по кругу добавляются образы двойников как инварианты часовых и минутных стрелок. 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 вышла проходная ...пешка», «кислородной подушкой отодвигаем инфаркт». Только вертикаль вздыбленного коня смогла преодолеть пространство художественного горизонта. Второй текст сохраняет доминанту темы, систему образов, форму подачи материала от первого лица. Но в отличие от субъектно-объектного характера организации повествования первого стихотворения второе имеет явно выраженную ориентированность на создание открытого диалогического пространства. Третий текст противопоставил малому земному пространству первого и второго стихотворений «громаду пространства» и масштабность временных параметров.

История развития ЛЦ показала, что при всех апробируемых вариантах композиционного построения ведущим способом организации художественного пространства является циклическая модель круга как вербальное запечатление прамифологической модели картины мира. Концепт круга сохраняется в ЛЦ разных исторических эпох как жанрово-информационное ядро, стягивающее художественное пространство произведения и распространяющее на него признаки цикличности – повторяемость, вариативность, завершенность, целостность. Идея круга собирает ЛЦ С. Колчигина «В духе Корана». Лирическая мысль движется от признания мощи Аллаха над всякой вещью (предлог «над» материализует вектор движения в №1) через неприятие земной «косности» до «восхождения» к Возвышенному. Интересно, что в последних строках цикла «к Богу над горами» летят земные существа, тогда как в первом стихотворении это пространство принадлежит только Аллаху.

В цикле В.Киктенко «Светотени» метаобраз Бога коррелирует с образом «светлого» круга как символом воплощенной гармонии. Соответственно, путь к Богу прочитывается через архетип детской игры, основанной на сюжете поисков света и возвращения в круг:

И никто нейдет из круга,
Только тычут друг на друга...

или

...Вытолкнули вон из круга
Свет отыскивать во тьме...
...(Бог кивнул ему во тьме). [53, с.119]

Логика возвращения героя к пранародному началу в ЛЦ К. Бакбергенова «Степь» считывается с характера постижения гармонии. Если во втором стихотворении национальная ментальность субъекта цикла сближает антитетизм «двух струн» до единства «райского сада» и «кромешного ада», то образ кобыза, появившийся в финальном стихотворении как символ общей судьбы, нейтрализует идею оппозиции и наделяет представления лирического героя о родине неполемичным содержанием.

Словно подводя итог пройденному этапу возмужания, героиня цикла Т. Ровицкой «Сивка-бурка» признается:

Вот и вычертила круг
Жизни приблизительной... [54, с.51].

Образ круга подчеркнуто завершает путь поисков героини ЛЦ А. Кусаиновой «Взгляд Бога на пылающие угли» (1997), одновременно выполняя две функции: завершая первый этап духовного восхождения и символизируя идею достигнутой божественной гармонии:

Бледное солнце зимы,

Нежный тающий круг,
Выйдя в пространство из тьмы,
Я в кольце твоих рук... [69, с.51].

Эстетические функции жанрово-репрезентативного образа круга сводятся не только к необходимости завершать художественную действительность, но одновременно, размыкать художественное пространство, высвобождая перспективу поэтической мысли. Открытый финал – одно из репрезентативных свойств жанрового мирообраза ЛЦ – также нашло удачное воплощение в образе круга. Идея бесконечности может маркироваться кольцевой композицией, как, например, в цикле К.С.Фарай «Лиловый песок»:

1.

катится
клубок
набирая скорость...

.....

б.

катится
клубок [56]

или в ЛЦ В. Антонова «Набросок», начинающемся и заканчивающемся описанием Каспийского моря: «Бушует Каспий...» [70]. В финале цикла семантику принципиально незаконченного действия также высвобождает подчеркнутое сведение сюжетного начала и конца:

При первой же встрече с любимой
Я ей проговорю:

«Вот тебе последние стихи» [68, с.15]
(И.Полуяхтов, Ю.Леонов,
«Тетрадь на двоих»),

мотив длящегося действия, вынесенный в финал ЛЦ:

И кораблик плывет, как и плыл... [54, с.21]

(Т.Ровицкая, «Были деревья в яблоках
золотых»),

Шумит базар, как жизнь сама... [60, с.144]

(Н.Чернова, «Восточный базар»),

А все ж поймешь в какое-то мгновенье,

Что ничего не будет – только жизнь [55, с.55]

(Л.Шашкова, «Перстенок»),

повторяющегося сюжета:

И опять все начиналось сначала. [52, с.76]

(Г.Имамбаев, «ANNO1999»),

ведь так прекрасно

снова быть прощенной... [51, с.32]

(И.Потахина, «Дыхание»),

обращение к предполагаемому собеседнику:

...А помните? [59, с.22]

(О.Шиленко, «Одноко, двоко, троко...»),

лексическая констатация размыкания художественного пространства:

...И разомкнулась муть [53, с.123]

(В.Киктенко, «Светотени»),

или признание творческого «бессилия» перед многообразием жизни:

...крыло на лоб как слово

как палец на молчащий рот [71, с.22]

(Л.Калаус, «8 маленьких балерин»).

2.4 Структурообразующая роль лексики. Традиционно жанрообразующая роль лексики в ЛЦ выявляется через категорию повтора: определенное слово или группа слов, объединенная каким-либо значением, повторяясь в отдельных стихотворениях, способствует установлению подвижных интертекстуальных связей. Варианты взаимосвязи словесно-образного повтора с авторским замыслом различны. Через взаимопроникновение, пересечение смыслов двух тематических групп слов выявляется сверхидея цикла Г. Имамбаева «ANNO1999». Дисгармоничные, ущербные образы и явления художественного пространства ЛЦ порождают альтернативно-позитивное начало. «Разбитой кляче», «насмерть уставшему человеку», «разбитому корыту», «уродливому», «бессмысленному для врачевания» «слепнущему пространству», «глохнущему» времени, «сохнувшей лирике» в контексте цикла находится единственное противопоставление – жизнь души лирического героя, сознающего своё одиночество («Я остаюсь один...» [52, с.75]), но не теряющего веры в возможность обновления жизни:

...Мне не нужно поборников

Ни ныне, ни после. Я жду содуховников:

Не третье тысячелетие выкладывать в триптих,

А дабы вместе быть и верить в них... [52, с.75].

Примечательно, что идею бесконечного и бессмысленного движения времени реализуют ситуации, характеризующие жизнестойкость самого субъекта ЛЦ («Падал и вставал, и снова падал» [52, с.75]) и обреченность человечества на «извечное» рождение «отродья»:

...Из праха поднималось

Это отродье. И – в кость одевалось,

Плотью, пухом, шерстью обрастало.

И опять все начиналось сначала [52, с.76].

О возможной апелляции к нескольким стилевым пластам заявлено в третьем стихотворении цикла О. Шиленко «Последняя чернокнижница»:

Мне нравилось воскрешать наивные яти
Темных и древних Каббал, Хиромантий,
Психургий и Алхимий –
Мне, как художнику-реставратору
И просто мне...

Я бредила ими во сне... [72, с.68].

Способом воплощения позитивного отношения героини к проблеме таинства становится движение стилистически отмеченной лексики со значением «чуда»: в первом и втором стихотворениях цикла доминирует сказочно-архаическая лексика («бел-горюч камень алатырь», «трава «не чуй ветер», «кот Баюн»), в третьем – научная («Аллопатия», «Хирософия», «Теургия», «Месмер»), в пяти последующих – метафорическая, синтезирующая сказочное и бытовое представление о чуде (самолет представлен как «серебряный колобок», «летающая рогатка»; бог уподоблен «кинооператору», «небо широкоформатно»).

В цикле А. Мариевой «Дракон умер» основные параметры поэтического мира заданы в системе опорных слов с контекстуально востребованной семантикой разрушения, неуюта:

...стоять на углу
... Улицы, под дождем, на холодном ветру... [62, с.39],
... Хозяйка без шпилек в седых волосах,
Кот без ошейника, холлы без кресел,
Окна без штор, свечи в слезах... [62, с.39],
... Осенний холод,
Снег между нашими лицами... [62, с.40],
... Разбивал зеркала, а разбил окно... [62, с.41],
... Выдут день, закончен, выстрадан, исходит... [62, с.42].

В цикле «Пушкин» Л. Шашковой параллельное развитие тем отмечено соответствующим движением словообразов: с одной стороны, идею контекста формируют образы из поэтического словаря Пушкина («святая лень», «Поэт и Муза») и современной пушкинистики (Болдино, Черная речка, «через холерные заставы в Москву» [55, с.33], «Мойка, 12», «Михайловское», «профиль арапский» [55, с.34]), с другой стороны, - лексика современного происхождения с большим количеством просторечных выражений («что за игрушки», «галдеть», «охота поговорить о том о сем», «гутарит», «канитель»), терминологии («колер», «реставрация», «Экскурсанты»), отмеченных соответствующей эмоциональной экспрессией.

Две опорные группы слов ведут художественную идею цикла Л. Медведевой «Блики»: слова со значением цвета и светоотражения («тонкий лучик», «свет», «солнечная пыль», «осенняя карья краска / светится» [38], «колоколец голубой», «жемчужина», «сапфир», «стекловата») и так называемая рефлексивно-поэтическая лексика («нежность», «стихи», «крик», «душа», «бессмертие души», «радость», «слово» и т.д.). При этом взаимодействие указанных групп слов осуществляется принципом обратной связи: чем больше материальная значимость вещных светов образов («сапфир», «жемчужина»), тем незначительнее духовное прозрение героини, и наоборот.

Цикл К.С. Фарай «Лиловый песок» организует параллельное развитие лексических групп с семантикой ущерба («лопнул кувшин» [56, с.39], «черепки», «медуза тает» [56, с.40], «исчезает память», «зелье» (в значении «отрава»), «разъедает пряжу», «не быть царицей», «не распутать узла») и образов длящегося действия («катится клубок», «пряжа», «нить»).

Достаточно четко структурировано антитетичное мышление героини ЛЦ Л. Шашковой «Диалоги с Надеждой». Контекст построен в форме диалога субъекта мысли с Надеждой:

-Скажи мне, Надежда, сестра моя меньшая, лучшая... [55, с.15].

Помеченные ономастически (с одной стороны, в диалог вступает «Надежда», с другой - «Шурина дочка», поэт), «голоса» беседующих не имеют отличий на лексико-стилистическом, синтаксическом, интонационном уровнях. Эта Надежда - не отвлеченная категория из триады «Вера, Надежда, Любовь», но Надежда проявляет способность лирической героини на критическую самооценку, свойственную ей в той же степени, что и самооправдание. Диалогическая антитетичность речи героини отображает раздробленность её внутреннего сознания и сложность процесса самопостижения.

Идею абсолютной неразрывности противоположных явлений развивает антиномичная лексика цикла Л.Медведевой «Квадратный круг», сводящая к цельной образности «квадратного круга» слова с семантикой квадрата («квартал», «дом», «ребра», «стулья», «углы», «столы») и круга («плавный уют», «округлость счастья», «клубочек», «овал», «пояс»).

Цикл «Речь» Е. Курдакова напрямую отображает идею произведения, сплетая метафорику поэтической речи и слова из разных языков. В ряд лейтобразов цикла попадают мифопоэтические образы разных народов, сближенные фонетически («Время Ай снесло яйцо над миром...» [67, с.91]), функционально («Я свищу волков своих собачьих / Дух лесов, погони...отвечает ...» [67, с.91]), а также слова с предпо-

ложительно общей первоосновой смысла («Это дождь на овсы, - таусень! таусень!» [67, с.94], «...святы истоки / Всех земных арасанов, ключей и криниц...» [67, с.96], «Горох в горшке, и рожь в горсти, и кров / Над головою, и корсак, и корзно, - / Всё древним однокровным смыслом Хорса / Наполненное билось в звуке слов...» [67, с.95]). Цикл объединяет слова устаревшей («умащиваю», «ярилась», «кросны»), торжественно-архаической семантики («хлад», «ректи», «осиян»), современной терминологии («фонетика», «наречия - убийцы», «кварцитовая пыль»), а также индивидуально-поэтическую лексику («птицесолнечный», «предмысленный», «красноведрян») и поэтизмы («туманно-зыбкие слова», «сойду в юдоль, не утоля печали»).

В цикле «Бахсы» Б. Каирбекова ритм танца, смена ритуально-обрядовых действий шамана проникают в лексико-стилистическую, интонационную структуру контекста. Стилизуют поэтику камлания многочисленные обращения («Духи злые!», «Эй...»), повторы («Кружится, кружится пестрое платье» [57, с.90], «пляшу и пляшу» [57, с.90], «Колокольцы все громче, / все громче играют, / играют...» [57, с.90]), риторические вопросительные конструкции («Кто обидит меня? / Кто ударит меня?» [57, с.90]), риторические восклицания («Смотрите!», «Вижу!», «Эй, услышьте меня...», «Смейтесь...», «Поспешите...»), раздробленность текста на астрофические фрагменты, частое использование многоточия как способ маркировки интонационно-эмоциональных переходов. Об активной жизненной позиции лирического героя свидетельствует обилие лексики со значением активного действия (смотрите, услышьте, смейтесь, бросайте, поспешите, скажите, пойте). Глаголами первого лица будущего времени, вынесенными в сильную позицию начала или конца строки, отмечено финальное стихотворение, в котором впервые лирический герой-бахсы воспроизведен в ипостась художника:

Разведу я лечебную пасту...

Обожгу,
Остужу,
Раздроблю,
Раскрошу,
Разложу на оттенки
Чужие обиды и страсти...
Я на вашем страданьи
Палитру свою замешаю –
И картины свои напишу... [57, с.90].

Лексика цвета оригинально собирает художественную идею цикла О. Сулейменова «Минута молчания на краю света». Цветовая палитра представляет конкретное содержание цикла:

...и боль и злоба –
каждое явление
имели
цвет...[46, с.167].

В контексте ЛЦ каждое цветообозначение – очень условный знак, символ ограниченного миропостижения. Потому каждый цвет угрожает миру «серостью»:

...серость.
Она растворяется в черном,
как в белом и желтом,
возносится серость бронзой,
блистает золотом...[46, с.168].

Серый цвет – обозначение разных проявлений миметизма, от частного бытового до гражданско-патриотического. Образом, примиряющим цветоконфликт, является «свет» (в значении – «сияние»), не дробящий мир на цветные фреймы, но задающий единый импульс жизни:

...свет воспринимается,
как целое [46, с.168].

В роли циклообразующей может выступать не только авторская лексика, но и чужой текст, цитаты. В исследованных «нежанровых» циклах нами выделено несколько типов цитации.

В наименовании ЛЦ С. Колчигина «В духе Корана» вынесено указание на конкретный цитируемый текст-источник. Первое прочтение произведения оставляет ощущение ускоренного проговаривания наиболее узнаваемых словообразов из Корана. «Скот», «Гром», «Сонмы», «Мухаммад», «Гора», «Раскалывание», «Солнце», «Землетрясение», «Люди» - вот далеко не полный перечень сур, наименования которых активно задействованы в создании художественного контекста цикла. Почти к каждой строчке художественного текста можно подобрать несколько аллюзивных коранических стихов. Так фраза, которой начинается цикл С.Колчигина, является точной цитатой из второй суры Корана: «Аллах над всякой вещью мощен» (Коран, 2-19(20)). Достаточно часто в тексте встречается почти дословная цитация Корана. Сравним: «Разве они не видели, сколько Мы погубили поколений до них?» (Коран, 6 - 6) и

Разве они не увидели, сколько
Мы извели поколений до них?

Синтаксическая изометрия подчеркнута сводит функции коранического и поэтического текстов. Сравним:

- Сура 16. 3(3) Сотворил Он небеса и землю истиной...
4(4) Он сотворил человека из капли...
5(5) И скот Он создал...
10(10) Он – тот, который низводит с небес воду...
11(11) Он выращивает ею для вас посевы, маслины,
пальмы, лозу и все плоды...

и

Аллах над всякой вещью мощен,
И всякой твари властелин:
Вон прорастает Он по рощам
В плоды инжира и маслин.

И, вея ветром над садами
И над заливами цветов,
Распространяется волнами,
Благоухающ и медов... [73].

К третьему стихотворению цикла практически невозможно подобрать дословные соответствия из Корана. Заимствования становятся более художественными, утонченными. Так содержание 38-ой суры получило сюжетное воплощение в 3-м стихотворении цикла. Идея всеисилия Аллаха подана через ситуацию наказания и следующего за ним прощения, тогда как в кораническом тексте эта мысль подана иначе (сравним: «38-17(18). Мы подчинили Ему горы, - вместе с Ним они славословят, вечером и на заходе, 18(19). И птиц, собрав их, - все к Нему обращаются»).

Анализ реминисцентной лексики обнаруживает наличие определенной логики в композиции цикла: первое стихотворение являет собой вариант «пересказа» начальных сур Корана, во втором автор привлекает максимальное число цитат из Корана, в третьем тексте присутствуют реминисцентные обращения к другим литературным источникам. Динамика авторской мысли считывается с контекстного движения образов, тем и мотивов. Лирический сюжет цикла образуют: 1) утверждение мощи Аллаха через приятие им созданного вечного мира (1 стихотворение), 2) утверждение идеи Аллаха через принцип отрицания (2 стихотворение), 3) утверждение всеисилия и величия Аллаха через идею воскрешения (3 стихотворение). За пределы Корана цитация выводит только в третьем стихотворении. Узнаваемый слово- и ритмообраз стихов

До рассвета умерла

Горная долина...[73]

переводит религиозно-философские раздумья в лирический план выражения. Устрашающее описание безжизненного пространства смягчается обстоятельством времени, вынесенным в сильную позицию – «До рассвета умерла...». Но и этого уточнения недостаточно. И тогда в 4-ой строке появляется известный лермонтовский образ. Строка трех-стопного хоря ненавязчиво подсказывает выход на стихотворение «Из Гете». «Горная долина» С. Колчигина возникла из контаминации «горных вершин» и «тихий долин» и вывела на более конкретную информацию: «Подожди немного, / Отдохнешь и ты». Сопоставительный анализ двух контекстов (Лермонтова и Колчигина) позволил обнаружить интересный «поворот» мысли. В стихотворении Лермонтова не задействована семантика слова «умерла», но есть – «спят», «полны свежей мглой», «не пылит», «не дрожат», «отдохнешь». В стихах С.Колчигина «До рассвета умерла / горная долина». Соответственно, третье стихотворение лирического цикла по-своему возвращается к идее первого текста, абсолютно опровергая содержание №2: Аллах бессмертен. Будучи милосердным ко всему живому, Аллах не может нести смерть. «Мечь», наказания, умерщвления человечества – это способы обретения временного равновесия. Временность – неперемное условие, потому что жизнь на земле должна продолжаться. Так мотивируется сюжет третьего стихотворения: вслед за смертью обязательно следует воскрешение.

Оригинально проявляют художественную идею цикла Л. Шашковой строки из поэзии А. Пушкина, имя которого вынесено в заглавие произведения («Пушкин»). Путь эволюции лирической героини помечен двумя маркированными пушкинскими цитатами, одной из которых начинается ЛЦ:

«Живых надеждою поздравим...» [55, с.33],

а другой – завершается:

“Пока свободою горим” [55, с.38].

В контексте цикла пушкинские строки начинают информировать не о событиях эпохи начала XIX века, но о состоянии современного времени. ЛЦ Л. Шашковой переосмыслил и “стянул” в новое семантическое пространство “чужие” стихи, создавая эффект многоголосия: точка зрения лирической героини “подтверждается” аналогичным прозрением высокоавторитетного Пушкина. И текст сдвоенной цитаты прочитывается в ином смысловом регистре: “Живых ... поздравим” с тем, что “Пока свободою горим”.

Присущее постмодернистской культуре восприятие мира (“мир есть бесконечный текст”) спровоцировало новое качество цитации –

центонность, “мерцающую” цитатность. В “нежанровых” циклах 1980-2000-х годов полистилизм не ограничивается ролью формальной скрепы. “Насыщенное” цитирование воссоздает авторскую концепцию в системе других, ранее существовавших мировоззрений. Техника постмодернистской “нарезки” цитат узнается в цикле И. Полуяхтова “Предместье”:

В каком году, рассчитывай,
В какой земле, угадывай,*
В пляс между баобабами
В горшке от резеды,
В субботу мы пустились вокруг
Рубиновой Звезды.
Между существованием
И сущностью,
Между опредмечиванием
И самоутверждением,
Между свободой
И необходимостью,
Между индивидом
И родом.

Пропадает Труд,
Владыка Мира...

* «В каком году, рассчитывай...» - Н. Некрасов.
«Кому на Руси жить хорошо».
Баобаб в горшке от резеды - В.И. Ленин. Великий почин.
Рубиновая Звезда – звезда на Спасской башне Кремля, символ СССР.
Между существованием и т.д. – Ф.Энгельс.
Происхождение семьи, частной собственности и государства... [69, с.89]

Метатекстуальный комментарий к циклу создает эффект отчуждения героя от недавних исторических событий и идеологем, таким образом искусственно наращивается эпическая масштабность мировидения. Предполагаемое «незнание» читателя важнейших вех политического движения XIX-XX веков, затрудненная ретроспекция создают установку на значительное дистанцирование от актуальной для автора действительности.

Оригинально полистилистичен цикл Б. Кенжеева «Торговец астрами». Вопрос о назначении Поэта в ситуации постмодернистской

культурной «перегруженности», где «...жадные крючья вещега алфавита...» [74,с.143] скрывают вечную истину о том, что «...ты такой же точно, как те, что давно отпели...» [74, с.142], требует от лирического героя профессионально-грамотного ответа:

Самое тяжкое в речи – её продление,
медленный ход, тормозящийся вязкой ленью
губ, языка...[74, с.143].

Следует отметить, что реминисценции цикла тематически однородны, имеют неявный, скрытый характер. Соотнесенность с цитируемым произведением может возникать при воспроизведении знакомых сюжетных сцен из «Божественной комедии» Данте:

...Был один роман,
...там герой, терзаясь, стремился к свету...[74, с.142],

романа «Идиот» Ф.Достоевского:

...неудачник-князь вспоминает свою Аглаю...[74, с.142];

образов «морской пустыни» А. Пушкина, «трамвая» Н. Гумилева, «Мыши сомнения» В. Шекспира; типов наименования стихотворений (ср. «Дружеское послание Феде Анциферову, обладателю коллекции марочных вин, литератору и синхронисту» и «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» В.Маяковского); по аналогии построения фразовых конструкций («...сквозь магический кристалл...», «вселенная ...в яме», «...поговори со мной...» (ср.: «Поговори хоть ты со мной...» Ап. Григорьева)); по стилистически отмеченной авторской лексике («оттревожится» (С. Есенин), «суетливый калмык» (А.Пушкин), «тайный знак», «тайный глас» поэтов-символистов, «скучен путь» (М.Лермонтов), «рокот... из-под рук» (Б. Пастернак)); по культурно-аллюзивным явлениям или образам:

...Инна в испанской шали...[74, с.144],

...безоблачный будильник на какой

поставлен час? [74, с.144];

по приемам синтаксического строения предложений («Не говори...» или «Не уверяй...» Н. Некрасова, «Молчи...» Ф. Тютчева). Интересен тот факт, что от первоначальной констатации «всесказанности», информативной пресыщенности герой цикла приходит к осознанию неразгаданности Бытия:

...сквозит над нами

щучий оскал вселенной в подводной яме...[74, с.143].

В отличие от творчества Б. Кенжеева, более связанного с европейскими и российскими литературными традициями, чем с казахскими, отечественные авторы циклических контекстов достаточно сдержанны в использовании полистилизма. Скрытое или неточное цитиро-

вание периодически проявляется в творчестве поэтов классически-традиционной направленности:

...Поверишь вдруг,
что мир – театр... [51, с.9]
(И.Потахина, «Антракт»),
...Тишина, как зарезанный мальчик
У царя в розоватых глазах [58, с.34]
(А.Соловьев, «Живая боль»),
Мысль, в слово облеченное, есть ложь... [70, с.80]
(В.Антонов, «Колодец»).

Постмодернистская стилистика с выходом на различные типы пародирования «чужого» текста характерна творчеству поэтов, придерживающихся авангардного способа пересоздания действительности. Но названный контингент поэтов по ряду причин сравнительно редко обращается к жанру ЛЦ (как исключение – И. Полуяхтов, Ю. Леонов, А. Кусаинова, Н. Садыков), или предпочитая лирику (к такому относим К. Омар, М. Варова, О. Передеро, Е. Барабанщикова, Е. Ашим), или выходя на другой уровень лироэпоса, - к поэме (М.Исенов).

2.5 Строфика и метрика. В создании жанровой целостности «нежанровых» циклов непосредственное участие принимают элементы формальной организации произведения. Всякий «нежанровый» ЛЦ является полиметрически, реже – монометрически, организованной структурой. Типы корреляции между движением контекста и метрической композицией цикла различны. Ритмическая изометрия ЛЦ В. Муратовского «Как встарь, так и ныне» работает на создание иллюзии речитативного напева: протяжные строки А5 – один из способов реализации подзаголовка «Китайские мотивы».

С развитием художественной идеи цикла Л. Медведевой «Блики» коррелирует метро-ритмический и строфический рисунок контекста. Непреложность и внелогичность утверждения, заявленного в первой строфе, маркировано Х4 и формой пятистишия. Второй раз Х4 появится в 8-ой строфе – кульминационной части, соединяющей поэзию Слова и «трав весенних голоса». Развитие основной темы цикла сопряжено с переходом метра – от тонической системы к силлабо-тонической. Начало и конец цикла отмечены стабильными Х4 и АВ, где «вольность» последнего дешифрует, с одной стороны, итог метрических поисков контекста, с другой, готовность контекста к очередному витку эволюции.

В триптихе С. Колчигина «В духе Корана» движение лирической эмоции также отмечено метро-ритмической композицией. Абсолютная

противопоставленность первого и второго стихотворений маркирована поляризацией четырехстопных дву- и трехсложников – Я4 и Д4. Синтетичная содержательность третьего стихотворения подчеркнута в строках разностопного хоря (Х4-3), а также контаминированием двух типов синтаксического построения предложения: из №1 возвращается гармонический союз «и», из №2 – стремление к антисинтетичности выражения (см. «врезался – И пало», «увидел – И воззвал»).

С процессом авторской рефлексии корреспондирует динамика изменения метро-ритмической системы цикла О. Шиленко «Последняя чернокнижница». Первое стихотворение, тематически, образно, стилистически восходящее к древнейшей истории человечества, написано как подражание народным размерам. Каждая строка №1 имеет четыре обязательных ударения; в некоторых случаях встречаются составные окончания («сыр в масле», «не чуй ветер»); цезура подвижна:

Жил царь при власти, как сыр в масле,
Сидели Ермаки – пудовые кулаки.
Сидели Ермошки – быстрые ножки
Не за Сивку, не за бурку, не за вещь каурку, -
За молодецкие посвисты, за вороньи покрики... [72, с.67].

С движением контекста тоническое стихосложение уступает позиции лидирующего метра силлабо-тоническим размерам – АмВ (№4), А4-5(№5), АВ(№6), Я5(№8). В последнем стихотворении господствующее положение занимает трехударный тонический стих с цезурной рифмой:

Хочется блюдоц, тарелок,
 круглых метаморфоз.
Что же ты в самом деле
 медлишь, вселенский мозг?... [72, с.70].

Тематико-логическая взаимосвязь между двумя «голосами» - носителями мировоззрений в цикле В. Киктенко «Световид» также проявилась на уровне метро-ритмической композиции. «Зрелое» мировоззрение от начала до конца ЛЦ изложено в форме свободного стиха и маркировано знаком «0», который интерпретируется как знак содержательной пустоты, исходно-«нулевого» знания:

В начале не было времени.
Ему не во что было пустить свои корни... [53, с.142],
Глохнет целое – отмирает и часть,
Пусть могучая, но – до поры.
Так мысль человека рискует стать игрушкой
 черных миров,
Звонкой, блестящей, но - игрушкой.

Так чувства человека, праобитатели полнокровной
мысли,
Могут лишиться света, вернуться во мрак,
И тогда – всё сначала...[53, с.171].

«Детское» сознание, актуализированное в подзаголовке («книга детства») и выделенное арифметическим знаком «+», добавляет в ритмический рисунок цикла большое количество ритмических композиций силлабо-тонического происхождения, среди которых прочитывается Х4:

Точка,
Точка,
Запятая,
Минус,
Рожица кривая,
Палка,
Палка,
Огуречик...[53, с.144],

ЯР:

Темнее ночи, тяжелы,
Зубами скрежеща,
Сидят бандиты, злы-презлы.
Кряхтят дубовые столы,
Ножами белыми
Пробиты...[53, с.160],

АР:

Всё глазел в вышину,
Тыкал пальцем в луну,
Масло слизывал с пальца тихонечко
И подлунное, и подсолнечное...[53, с.150]

и другие. Примечательно, что завершение ретроспекции в детство отслеживается на метро-ритмическом уровне: последнее «детское» стихотворение написано верлибром.

Следует отметить, что общая метрическая композиция «нежанровых» циклических образований не принимает выраженного участия в процессе формирования сверхидеи произведения. Так, например, в ЛЦ Б.Канапьянова «Алма - яблоко» движение идеи коррелирует с метрической организацией, где первую половину цикла составляют стихотворения со «сбивающимся» ритмом хореймба:

Слепое счастье бытия –
Принимать дары природы.
Лежать у горного ручья

В солнечных лучах погоды...[50, с.320]

Или так называемые свободные стихи:

Помню,

как сейчас помню:

лунноглазые,

тревогой дышащие вечера...[50, с.322],

а завершает циклический контекст ЯР(№7), Я5(№8).

Освобождающееся от «цепей» сознание субъекта цикла В. Киктенко «Комедия» реконструируется на метрическом уровне через движение ритма от Я4 к АмВ.

Истинное чувство любви героини цикла А. Мариевой «Девять обрывков из мусорной корзины» проявляется не только в содержании контекста, но и через метро-ритмическую выделенность её признаний. Окружение тематически-«неблагополучных» тонических стихотворений подчеркивает гармоничность четвертого текста, содержащего невольное откровение лирической героини («во сне всплывает милое лицо...») и написанного Я5.

К монометрическому типу композиции тяготеют триптихи, а также ЛЦ, написанные тоническим стихом, созданные, преимущественно, в 1990-е годы. Так, Я4 является ведущей мерой организации циклов «Квадратный круг» Л. Медведевой, «Росток» Т. Васильченко; дольник на основе трехсложника объединяет стихотворения цикла Б. Канапьянова «На мотив старых часов»; Я5 – цикл В. Киктенко «Электричество»; А3 – ЛЦ Л. Медведевой «Имена», Х4 – ЛЦ Л. Медведевой «Свет ночного снегопада».

Свободный стих становится метрической константой в циклических контекстах «Бывают краски Рассвета...» Е. Ашим, «сумерки очертаний смертельны...» К. мар, «Ночной триптих», «Испанские мотивы», «На углу улицы Роз» Л. Медведевой.

В циклах К.С. Фарай «Лиловый песок», Р. Леоновой «Игра в три руки с Мати Тавара и переводчиком с японского» структурообразующую функцию выполняет не только форма верлибра, но и поэтический синтаксис (отказ от традиционных знаков логического завершения мысли, графическая отделенность смысловых отрезков речи). «Тетрадь на двоих» И. Полуяхтова и Ю. Леонова вводит в число циклообразующих компьютерную графику, а именно: выравнивание по правому или левому краю печатного листа, символику (например, α , β , γ ; ■; ©), изменение печатного шрифта.

В «нежанровых» циклах строфическая организация стихотворного материала реже проявляет свойства циклообразования. Монострофами написан цикл Л. Калаус «Восемь маленьких балерин». Примеча-

тельно, что цифра «восемь», абсолютно не проявившаяся на уровне содержания, дважды актуализирована формальной стороной ЛЦ – композиционной (контекст состоит из восьми стихотворений) и строфической (каждое стихотворение включает восемь строк).

Особенное внимание формально-строфической организации циклов уделяет поэт с ярко выраженным циклическим мышлением Г. Имамбаев. Его циклические контексты «ANNO1999», «Северо-Восток», «О мыслях, о витиях и о прочем» выдержаны в едином режиме моностроф. Так каждое из семи стихотворений «ANNO1999» имеет форму шестистишия, объединенного парными типами рифмовок. Апелляция Г. Имамбаева к монострофоидам, изнутри «разламывающихся» фразовыми анжамбеманами («Год / полного покоя...» [52, с.75], «Земной мой срок до половины / Я скосил...» [52, с.75]), ведущая тема одиночества, критическое отношение к событийности окружающего мира, в первую очередь, мотивированы выбором объекта художественного переосмысления – творчества И. Бродского. В отсутствии непосредственной цитации стихов Бродского цикл Г. Имамбаева, тем не менее, насыщен узнаваемыми художественными реалиями из творчества поэта-предшественника (например, образами абсурда, бессмысленного Хроноса, «насмерть уставшего» субъекта мысли и эмоции). Переосмысление традиций привело автора «ANNO1999» к иному видению строфической организации. Если И. Бродский отдавал предпочтение астрофической форме стиха, то в ЛЦ Г. Имамбаева изометрия монострофоидов является воплощением альтернативной художественной идеи: распадающееся пространство абсурдного мира автор реконструирует в формальной организации стихотворений ЛЦ, нейтрализующих и упорядочивающих крайности мировосприятия лирического героя через парную рифмовку и монострофическую композицию.

2.6 Полициклическая структура как жанровое новообразование. Тенденция к эпическому освоению действительности, наблюдаемая в пределах «нежанрового» ЛЦ, вызвала ряд структурных изменений, свидетельствующих о продолжающемся процессе жанровых новообразований и об укрупнении идеи цикличности. В 1990-м году В. Киктенко опубликовал «книгу детства» «Световид». С 1997-го по 2002-й годы создавалась «Тетрадь на двоих» И. Полуяхтова и Ю. Леонова. В 2000-м году Л. Медведева написала оригинальный циклический контекст «Час молитвы», объединив пять циклов в более значительное художественное образование. В том же году А. Соловьев выпустил «Волшебную книгу», составленную из 10-ти ЛЦ различной степени сложности. Анализ идейно-художественной целостности каж-

дого текста репрезентовал степень новаторства жанра исследуемого произведения.

Для понимания механизма укрупнения циклической структуры следует признать, что именно эпоха 1990-х со всеми её политико-экономическими катаклизмами востребовала необходимость возрождения культуры диалога. Поскольку поэзия очень чутко индуцирует проявления окружающей действительности, неудивителен факт опережающего рождения «диалогических» циклических структур. Потребность в выраженном диалоге исподволь накапливается в циклической поэзии Казахстана: в 1988-м году Л. Шашкова написала триптих «Диалоги с Надеждой», построенный в форме прямой речи; в 1990-м году В. Киктенко опубликовал «книгу детства» «Световид», отразившую идею диалога на композиционном уровне; в 2002-м году И. Полуяхтов и Ю. Леонов завершили оригинальный циклический эксперимент «Тетрадь на двоих», в котором метаконтекстуальная идея диалога организует все уровни произведения. Обозначенные типы оригинальных циклических образований мы определили как циклы-диалоги или диалогические циклы. Обратимся к поледнему циклическому образованию как наиболее сложному и интересному образцу жанровой эволюции ЛЦ.

«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». Мотивированно 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 мета-

жанровую содержательность не цикла, но «Тетради» как *метафоры более гармоничной картины мира*. 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 [68]

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 [68]

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 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 закруг-

ленной художественной структуры над контрастной выразила важную авторскую идею:

война и мир

близнецы

нет ни правых ни виноватых [68]

К концу цикла уравниваются в значениях понятия «сон - реальность», «прошлое - будущее», «жизнь - смерть», «живой - мертвый», «черное - белое». С одной стороны, в этом тождестве угадывается зарождение «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... [68]

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», взятая в кавычки, воспринимается не как чужая, но сакральная мысль. Так осторожно вводится новая тема – тема ожидания, прозрения. И с этого момента апокалиптический мир утрачивает свое однозначно разрушительное содержание: «из мусора истории вечным растением / прорастает взгляд человека», движение времени «от горячей спермы / до недержания мочи», наконец, получило название – «жизнь», и лирический герой признался:

...пересекая жизнь

от ... к

надеюсь, что это

дорога к открытию всех тайн. [68]

В русле этих откровений воспринимается и признание акростихотворения:

А ведь верим наивно

Любви, что лишь чувственный призрак. [68]

Интересен хронотоп «правого» цикла. Организованный в соответствии с жанровыми принципами повтора, замкнутости, единства, тождественности, он, тем не менее выражает индивидуально-авторскую идею утраты, вымирания жизни в планетарном масштабе.

Образы каждого стихотворения этого цикла нацелены на воссоздание процесса самоизживания человечества. В этом смысле вся образная система контекста неблагоприятна: города пустеют, звезды умирают, писания забываются, люди «засеивают своими костями пространство», история превращена в Кладбище Видов. Вечное Пространство наполняется прахом, пылью, пеплом, а Время движется, «дни бессчетно 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
Нанизывающей на кошмар
Стрелы времен...[68]

Хронотоп ущербности (так мы определяем своеобразие пространственно-временной парадигмы этого цикла) структурирует каждое стихотворение, мотив пустоты пространства и времени является сквозным: «о языках и границах споры / приводят 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 дорастает до жутких масштабов и образов в духе Кафки.

В последнем стихотворении собраны основные мотивы и образы «правого» контекста. Идиоматическое «час от часу не легче» воспринимается в контексте «минус»-временной концепции («дни бессчетно 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 единого 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 только 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, то причина – в прошлом. Во-вторых, система оппозиций, организующая весь цикл, собрана в показательно 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 метаназначение «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 [68].

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 [68].

Достаточно систематично автор цикла использует принцип дополнительности 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 существование человека. Примечательно, что сознание лирического героя структурирует абсолютно одинаково 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... [68]

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... [68]

Принцип дополнительного описания позволил один и тот же предмет размышлений (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 бесцельности 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 право на «божественное эхо заблуждения»:

И бесцветную даль
Наполняет печаль:
Ждет рыданий февраль,
Только нам просто жаль
Тратить снова чернила. [68]

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. [68]

В парадигме художественных образов «левого» цикла антонимичные образы и образы-«промежутки» выполняют одну и ту же функцию – лишают человека возможности почувствовать себя самодостаточной 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! [68]

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 [68].

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

тропинку подалее от праздников,

ближе к отраде; тропинку

подалее от веры, но ближе к поверью... [68]

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 соотнесенность 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... [68]

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 [68].

«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» [68].

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 лироэпос «Тетради».

Жанровость «Тетради на двоих» создается на встречном движении эпического диалогизма и лирической эмоции. Произведение строится на стыке принципов постмодернистской полистилистики и назревшей пост-постмодернистской 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... [68]

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. [68]

Конец стихотворения «левого» цикла имел конкретную функцию в одном тексте, но в пределах макроконтекста он начинает выполнять роль циклообразующей, раздвигающей его эпическое пространство. 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 искусства. В свете философских исканий предшественников день сегодняшней представлялся тою 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... [68]

Но несмотря на выраженные композиционные приемы противопоставления, 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, герои ЛЦ часто воз-

вращаются к выражениям «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, возникающими в результате разницы на эмоциональном, сюжетном, образно-реминисцентном, ритмико-синтаксическом, стилистическом, рифменном уровнях 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, 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 лирического цикла (а не, к примеру, книги стихов или поэмы), художественно мотивировала как повышенный лиризм повествования, так и усилившийся эпический характер освоения жанровой картины мира. Примечательно, что хронологически-последовательное прочтение макроконтраста не позволяет услышать принципиально разные философско-мировоззренческие установки двух рефлектирующих героев. Метатекст «гасит» индивидуализм двух сознаний, превращая их в полемично диалогизирующие половинки Единого Разума.

Притязания «нежанрового» ЛЦ современности на всеохватность представления о мире проявились в тенденции к созданию так называемых «книжных» контекстов. Ниже мы рассматриваем два циклических контекста, один из которых имеет авторское определение жанра («Волшебная книга» А. Соловьева), а в другом структура книги циклов проявляется в процессе анализа его художественной целостности («Час молитвы» Л. Медведевой).

Своеобразие контекста *Л. Медведевой «Час молитвы»* можно обозначить жанровым терминологически понятием книга циклов. Характерным признаком книги циклов является вовлеченность всех циклических контекстов с идентичной субъектной организацией в ценностно-иерархическую систему отношений, где содержание каждого входящего ЛЦ наращивает основную идею макроконтекста о том, что благодарное отношение к жизни обязательно оборачивается духовным возвышением. Логика авторского замысла обнажается в финальном, «кодовом», пятистишии, вынесенном за пределы циклического контекста. Каждая строка этого стихотворения соотнесена с заглавиями и сюжетами входящих ЛЦ. Сравним: «I. Жемчужница», «II. Квартал Ёсивара», «III. Письмо гейши», «IV. Белый павлин», «V. Час молитвы» и

Сияет жизнь жемчужиной прекрасной,
Смеется весело в квартале Ёсивара,
Покуда гейша пишет самураю.
И во дворце павлин стенает белый,
Но всех смиряет тихий час молитвы [38, с.100].

Первый цикл развивает обозначенную сверхидею через сопоставление различных ситуаций и судеб. Образы «красотки», ныряющей в воду за жемчужинами; любовницы, не желающей расставаться с милым; «женщины старой», в прошлом – «прекрасной куртизанки», и юной служанки объединены ценностным сравнением с жемчужиной как символом красоты и духовной наполненности жизни:

Словно жемчужница с перлом отменным
Я расставаться с тобой не хочу... [38, с.86]?
Юность сияет...
Перлом прекрасным [38, с.86],
Перл розовый рассветного оттенка...
Красавица квартала Ёсивара [38, с.87].

Неудивительно, что в тот же ценностный ряд попадают и явления окружающего мира. Малые («Улыбка, алой бабочки крыло...») и великие сущности (ночь, луна, жизнь) имеют и ту же природу:

Жизнь, драгоценность, ...
Светится дивной загадкой Вселенной... [38, с.87].

Интересна субъектная организация первого цикла. Лирическое повествование ведут разные субъекты речи: автор-повествователь (№1,4,5), лирическая героиня (№7,8), ролевые герои – гейша («Будь, мой любимый, со мной неразлучен...»), «женщина старая» («Руки мои покраснели от стирки...»), самурай («Тебя могу осыпать жемчугами, / Но ни к чему прелестнице подарок...»). Полифонизм «голосов» первого

цикла создает эффект неотфильтрованности авторского замысла, поскольку множественность точек зрения «глушит», оттесняет на второй план мысли и эмоции лирической героини. Последующее развитие макроконтраста проявит позицию субъекта переживания.

Ключевым в первом ЛЦ становится метафорически переосмысленный образ жемчужницы. «Минуты вечности», «солнечные светящиеся мгновения», как жемчуг, собранные контекстом цикла, есть первый шаг на пути из «нелепой долгой тьмы» к «свету» духовного прозрения. В «Жемчужнице» сверхидея большого контекста проявляется только на уровне взаимообратимого движения образов: на смену старости всегда приходит юность (№2, 3), и если «Черной жемчужиной ночь закатилась в лагуну», то навстречу ей поднимется «розовый жемчуг» [38, с.87] Луны.

Во втором цикле «Квартал Ёсивара» заданы параметры конкретного мира: пространство «веселого квартала Ёсивара», время действия – год (от снега до снега), героиня – красотка-гейша, наделенная тонким чувством прекрасного. Примечательно, что второй ЛЦ «ведут» только два голоса – самой лирической героини и автора-повествователя. Мировоззрение и стилистика речи каждого субъекта речи подчеркнута индивидуальны. Жизнелюбием, принципиальной отрешенностью от условностей земного существования, высокопоэтичным мышлением, выдержанным в традициях японской культуры, отличается позиция героини ЛЦ:

Плачет кукушка.
Весь двор в хризонтемах хрустальных.
В чаше старинной дымится сакэ –
Горечью горечь поправ,
Запою и о милом забуду [38, с.88].

Высказывания автора-повествователя, оформленные пятистишиями, как и весь ЛЦ, нацелены на описательность, включающие характеристику как самой героини, так и тех, кто входит в круг общения с ней:

В темном простом кимоно,
В башмаках деревянных
Милая к дому спешит... [38, с.89],
Вот бы увидели скромные жены... [38, с.89],
...клянутся супругам дородным... [38, с.89],
Мой самурай забыл свою жену... [38, с.90].

В последней цитате угадывается реминисценция из «Евгения Онегина» А. Пушкина. В типах реминисцентных переосмыслений так-

же определяется разница высказываний автора-повествователя и героини ЛЦ.

Речь автор-повествователя опосредованно вводит в контекст «чужую» оценочность:

Знатные дамы завидуют поступи легкой...[38, с.89],
Любят мужчины веселый квартал Ёсивара,
Особенно ночью и спяна...[38, с.89].

И первый, и второй ЛЦ воссоздают «архетип» романной ситуации, где складываются драматичные взаимоотношения Личности, наделенной богатым внутренним миром, со средой; проявляется романский хронотоп (календарный год – это время, потребовавшееся для определения любовных отношений героев); имеются монологи, авторские отступления, психологически окрашенные портреты, жесты, поступки субъекта действий. Последующие циклы будут развивать монологическую ситуацию, с одной стороны, как бы фиксирующую романное мышление, а с другой, уводящую к принципиально иному способу познания действительности – лирике. Как и в «Жемчужнице», во втором ЛЦ идея примирения обозначена уровне движения образов, через кругооборот времен года:

...Снег освежил мои мысли...(№1),
...Весь двор в хризонтемах хрустальных (№2),
...Слушать сверчков и луной любоваться (№3),
...Ирисы желтые вновь увядают...(№10),
...сердце холодом никто не разожжет (№11).

Третий цикл «Письма гейши» до конца раскрывает внутренний мир героини. Мотивы покоя, примирения с судьбой получают развитие через тему любовного одиночества:

В сердце печали таится отрада...,
Имя твое, умирая, рождает сиянье...,
Если тебя не узнаю в рождении новом,
Ты подскажи мне приветной улыбкой...[38, с.92].

Если откровения лирической героини в «Письмах гейши» носят характер глубоко субъективных переживаний, то «Белый павлин» строится как монолог субъекта повествования, воспроизводящий и макросреду обитания («дальний храм», «подруги», «ходит поклонник по саду»), и психологический облик героини, и тип конфликта («Укрываю за веером грусть о тебе»). Сила чувства уводит повествование от условностей пространственно-временных измерений, а именно: игнорируется движение времени. Так происходит реальное возвышение героини, которое она констатирует в финале IV ЛЦ:

Я с богом беседу веду

Вдали от греховного мира... [38, с.97].

Пятый цикл «Час молитвы» - кульминационный. В ЛЦ, заглавие которого совпадает с макроконтекстным, находят разрешение ведущие темы, образы, сюжет произведения. Межстихотворные скрепы обретают высшую божественную сущность: если в первом цикле свойством свечения обладали жемчужины, то в последнем «светится храм синтоистский во тьме»; «листья и птицы», некогда тревожившие сознание лирической героини, «покинули Нарру»; символом духовного очищения стал снег. Изменились категории художественного пространства и времени. Уже не «двор», и даже не «храм», не «двор монастырский», но «вершина Фудзи» становится излюбленным местопребыванием героини, где приходит прозрение и в «час молитвы»

Девы небесные и бодхисатвы
Дарят смиренье и веру... [38, с.100].

Таким образом, анализ иерархически-контекстных отношений книги циклов Л. Медведевой «Час молитвы» воссоздал эволюционно-поступательный тип формирования единой сверхидеи циклического целого. Поиски героини осуществляются в «сквозной» системе ценностей (любовь к человеку, природе, Богу), образов (жемчуг, женщина, цветы, птицы, снег) в соответствии с циклическими принципами жанрообразования. Эпический миробраз, активно реконструируемый во всех составляющих ЛЦ, способствует образованию более масштабного «книжного» контекста.

Вершиной поэтической циклизации в поэтическом движении Казахстана рубежа XX-XXI веков можно назвать *«Волшебную книгу» А. Соловьева*. Удивительно современное (а в поэзии «современный» означает «опережающий время») мировидение этого поэта, трепетно зафиксированное в жанре ЛЦ, абсолютно не соответствовало духу 1980-х годов – тому времени, когда поэт созрел до своей главной Книги. «Волшебная книга» выйдет в свет только в 2000-м году, как будто предупреждая, что все должно происходить в своё время.

Предисловие «Мои циклы», без сомнения, имеющее структурирующее значение для осмысления книги как целого, вносит оттенок личностной, даже отеческой озадаченности тем, правильно ли современники воспримут циклическую лирику. Заботливое наименование («Мои циклы»); эпиграф, образно-метафорически реконструировавший модель «цикл в книге» («Спи в лучшей из опочивален, / В меду усопшая пчела...»); система поэтических сравнений (Вселенная, акваторий) совершенно естественно вырастают в ткань научных рассуждений о жанровой природе ЛЦ. «Из первых рук» читатель получает инструментарий к познанию «волшебной» сути книги А.Соловьева. В первую

очередь, поэт заботится о том, чтобы в нетеоретизированной форме рассказать о сущности жанра ЛЦ. И здесь названы абсолютно все параметры жанра цикла: «связь каждого отдельного стихотворения с Целым, совершенно необходимая для правильного восприятия циклической лирики...» [58, с.6], «формальное единство» [58, с.6], «циклическая лирика в силу своего замкнутого характера заставляет воспринимать каждую пору жизни как последовательность нескольких концентрических сфер...» [58, с.7].

Здесь же, в предисловии к книге, а также в аннотации, поэт даёт установку на восприятие «Волшебной книги» как целостности принципиально иного уровня. Поэт признаётся, что «о цикле циклов как о жанре «Волшебной книги» можно говорить весьма условно. Её окончательная композиция сложилась спонтанно...» [58, с.5]. Помня о том, что цельность традиционно присуща произведениям, написанным залпом или с формально-фабульным усилением, можно высказать сомнение о реальной целостности «Волшебной книги» А. Соловьева. Но в авторской аннотации обозначены параметры преобразования, выводящие контекст отдельного цикла к единому тексту: «Стезя, на которую поэт вступил тридцать лет назад, вела к постижению целостных временных единств, а вовсе не к созданию отдельных законченных стихотворений. Не имея кода к дешифровке фабулы – ни какого-либо скрытого сюжета – остаётся довольствоваться лишь иллюзией провиденциальной нити. Но поддержание подобной иллюзии является залогом эпического в книге» [58, с.4].

Перед нами достаточно редкий случай в поэтической практике, когда авторефлексия поэта позволяет проникнуть вглубь литературных процессов *другого* времени. Тоска по «целостным временным единствам» - примета другого жанра, поэмы, идущей на смену ЛЦ. Повидимому, протяженное во времени «созревание» книги дало свой «чудесный» эффект.

«Волшебная книга» состоит из 10 циклических контекстов разной структуры: шести двухчастных ЛЦ, двух трёхчастных и двух четырёхчастных в следующем порядке (указано количество частей, из которых состоят циклы: 4 – 2 – 3 – 2 – 2 – 2 – 2 – 2 – 4 – 3). Средний объем каждой части цикла равен 8 – 9 стихотворениям. Формальное единство циклов поэт прокомментировал в предисловии к книге, обратив внимание читателя на циклы-трилистники – структурированные фрагменты циклов, состоящие из трех стихотворений (одного короткого и двух длинных). На наш взгляд, очень значимо авторезюме: «Такой прием /структурирования циклического контекста – Т.Ж./ создаёт ощущение ступенчатости в восхождении...» [58, с.5]. Если первый ЛЦ

“Эхо сирени” отмечен тотальной формой внутреннего упорядочения контекста через трилистники, то последующее композиционное построение циклов уходит от монополии трилистников, вынося идею восхождения на ассоциативно-образный, художественно-логический уровень. Пятый – девятый цикл маркированно начинаются с трилистников, как бы намечая пунктир необходимого движения вверх.

Как на формальном уровне обозначена «идея восхождения»? Заметим, что девятый циклический контекст не равен по своему формально-композиционному построению первому циклу: если “Эхо сирени” – это цикл с 4-частной структурой, то “Звёздный рыцарь”, определенный автором как “тетраптих”, – полициклоид, состоящий из самостоятельных ЛЦ, имеющих отдельные заглавия. В известном смысле “Волшебную книгу” можно интерпретировать как циклическую “лестницу контекстов” (А.Эткинд): трилистник – ЛЦ – макроцикл с двух-, трех-, четырехчастной структурой – тетраптих – книга циклов. Но “Волшебную книгу” завершает цикл с трехчастной структурой “Крестовина любви”. По логике данной книги семантические “полномочия” последнего ЛЦ значительно уступают тетраптиху. Следовательно, завершение “Волшебной книги” контекстом с формальным показателем некоей неполноты – прием размыкания художественного пространства книги, способ создания эффекта незавершенности действия.

Признавая высокую филологическую осведомленность автора, мы тем не менее, позволим себе не согласиться с определением жанра “Волшебной книги” как “цикла циклов” [58, с.5]. Многократное прочтение циклов в хронологической последовательности (и вне обозначенной заданности) обнаруживает доминирующий композиционный принцип ассоциативности. Рефлексия читателя по каждому тексту выводит к одному и тому же выводу: циклы А.Соловьева имеют сверхцель – запечатлеть уникально-неповторимую жизнь души лирического героя. Предельно субъективированные, непередаваемые на язык логической прагматики, образы “Волшебной книги” реанимируют духовный облик субъекта поэтических переживаний – личности, отмеченной очень ярким метафорическим мышлением, оригинальным мировоззрением. Неожиданные “скачки” ассоциаций, сюжетов, образные сближения, “тонизирующие” читательское внимание при чтении отдельного ЛЦ и вводящие в режим остраннения весь “книжный” контекст, есть не что иное, как выраженная верность своему индивидуально-личностному началу. И непонимание читателя в этой ситуации не свидетельство его “тугодумия”, но доказательство избранности и “потусторонности” пути Поэта.

Что характерно для лирического субъекта книги? В первую очередь, высокопоэтическое метафорическое мышление. Пожалуй, ни один номинативно выдвинутый художественный образ не поддается дешифровке в биографической, исторической, культурной и других реальностях затекста. Заглавия ЛЦ, практически, не имеют предметно-образных эквивалентов в текстах циклов. Названия типа “Золотое руно”, “Красные колеса”, “Квадратный жень-шень” и другие созданы глубоко индивидуальной ассоциацией (например:

Ты - эхо той сирени,
Что для меня цвела... [58, с.17].

Исключением являются заголовки “Баумская роща” (это конкретное наименование топоса Алматы) и “Солнце на скале” (ср.: “На озере Дубогалинском / Я солнце нашел на скале”).

Все заглавия циклов рождены в пределах одной системы поэтического мировидения. Переходя из контекста в контекст, номинативно актуализированные образы работают на создание художественной целостности высшего порядка – книги циклов. Поэтому «эхо сирени» звучит не только в первом цикле: «кусты сирени» [58, с.34], “ветхозаветная сирень” [58, с.70], «сирень, как ... лицо твоё» [58, с.93], “сирени ворох снеговой” [58, с.116] многократно кумулируют на себе читательское внимание в циклах «Солнце на скале», “Красные колеса”, “Златая цепь”, “Золотой рыцарь”. Заглавие ЛЦ “Красные колеса” предуготовлено предшествующим контекстом “Солнце на скале”:

...Спадает лист под чьё-то колесо... [58, 33],

а семантика наименования “Золотое руно” получит интерпретацию только в последующем цикле “Баумская роща”:

Колыханными рессорами
Нам в паденьи помогает –
Золотое, злое, сорное
Рукоделье под ногами [58, с.62].

Пантеистическое мировоззрение субъекта «Волшебной книги» четко определяет устойчивая тенденция к метафоре одухотворения. Мир птиц, насекомых, деревьев и цветов настолько укоренен в поэтических откровениях субъекта, что позволяет выходить на более конкретные предположения о мировоззрении последнего. Преобладающее количество «птичьих» метафор («в доме с ласточкиным привиденьем», «молнии секутся, как чайчи сердца», «тишина, как птеродактиль», «дни, как черные ночные птицы», «горлицею осень», «укутав муфтой кукушку» и др.); художественные сравнения с образами бабочек и других насекомых («качался дом мой, как стрекозка», «мотоцикл... как шмель», «как ласточки... ресницы», «стрекозино-легкокрылый поезд»,

«деревьев... сороконожки», «стрекозиными губами», «снег – как осиные гнезда») позволяют дешифровать контекст «Волшебной книги» как путь «небесных» поисков героя, конечная цель которых – обретение гармонии души. Именно в этом значении в циклах задействована семантика парности (людей, птиц, крыльев) и цельности:

В тебе самом, как на холсте, сплелись,
Свершая своей жизни круг почетный,
Те черные плащи двух мокрых птиц,
Тот красный зонтик бабочки пролетной [58, с.50-51]

Интерес к образам деревьев (приоритетно – к березе) и цветов выдает другой полюс притяжения лирического героя – земное хаотичное бытие. В этом отношении хочется отметить, что появление образов неживой природы всегда оборачивается жизнеутверждающей интонацией, обнаруживая глубинную причастность субъекта “Волшебной книги” к материи реально протекающей жизни:

...Здесь качается на ремнях
Между облаком и землей
...Ослепительный березняк... [58, с.10],
...остроты и шутки
тополями уходят в туман [58, с.25],
...Хрупкие, как моль... [58, с.57],
...Врастая в яблоневый хаос... [58, с.57],
Береза солнечным перстом
Бежит по веточкам весенним... [58, с.60],
Летят стволы берез... [58, с.76],
...Скелетный перепляс берез... [58, с.85],

...били ландышей копытца
по серебряной луне... [58, с.132].

К числу ведущих сквозных художественных образов “Волшебной книги” можно отнести образы сада, женщины, дороги, музыки, осени, гор, степи, цветообразов (золотой, синий, серебряный, белый). Эти образы, переходя из цикла в цикл, имеют способность контаминировать семантические поля. Так, к примеру, с движением контекста сходятся значения наиболее часто употребляемого ценностно-оценочного эпитета “золотой” и словообраза “осень”. В такие же отношения тождества вступают между собой образы яблока, гор, дерева, бабочки, зонтика, круга, дороги, а также цветосимволы “золотой” и “синий”, где семантика синего цвета вбирает пространство “верх” (небо) и пространство “низ” (вершины гор с синеватым отливом), а “золотой” становится знаком, объединяющим внешний мир (вбирает в

себя всю палитру осени) и внутренний жизнеутверждающий настрой героя (см. метафоричность словообразов “золото морщин”, “золотые уголья”, “золотой рыцарь”, “солнца золотая горсть” и др.).

Если пантеизм субъекта поэтического высказывания проявляется уже в первых строках книги, то другая равнодействующая его мировоззрения проявляется постепенно, как бы нарастая к концу книги. Мы имеем в виду религиозные чувства героя. Его восторг перед жизнью природы, желание рассудочно понять неизбывность форм её проявления к концу книги обогащается иным содержанием - лирический герой вышел на умение жить единой жизнью с природой. И в этом прозрении немаловажную роль сыграла память детства, отрефлектированная взрослым сознанием. Так книжный контекст связал два мотива – детства и христианства. “Детское” сознание активно подключено автором к освоению художественной идеи “Волшебной книги” в цикле “Баумская роца”: оно стало символом полноценного растворения человеческого “я” в природном мире.

Смеялась девочка в лесах,
Лишь зубки белые блестели
Да капли пели в волосах
Холодным гребешком свирели.

С душистым клевером в венке,
Лягушку привязав за нитку,
Она домой в другой руке
Несла древесную улитку.

Большой олень по следу шел,
Чтоб только подчеркнуть в ней фею,
И вместо зонтика над нею
Голодный горбился орел [58, с.58].

Сохранив способность детски-мудрого проживания жизни, вещно-одухотворенное и игровое восприятие действительности, любознательность, ожидание праздника как чуда, лирический герой смог подняться в духовном росте до самого высокого уровня метафизического прозрения. В конце книги он произносит облегченное: “Я рассекретил мир...” [58, с.136].

Динамика и вектор духовного мужания героя отразились в обязательном для циклического контекста семантическом образе круга – знаковом воплощении сущности жанра ЛЦ. Идея круга рождается через осознание необходимой парности, сдвоенности жизни на земле:

... две радуги встали в саду!

...вовсе не радуги это, а раны,
не радуги вовсе, а раны любви [58, с.19],
...нам сердце досталось одно на двоих [58, с.33],
В тебе самом, как на холсте, сплелись,
Свершая своей жизни круг почетный,
Те черные плащи двух мокрых птиц,
Тот красный зонтик бабочки пролетной [58,с.50-51],

через необходимость проживать жизнь предельно индивидуализированно и, одновременно, уметь объективироваться от неё:

Я в сердце сентября
И на краю стареющей земли...
...Ты не измеришь жизнь-
Чертежным циркулем
Желания и жажды! [58, с.16],

через понимание сложности пути к истине:

Пока, продираясь по кругу,
Я тек по альпийскому лугу... [58, с.96].

Семантический спектр круга подчиняет себе содержательность образов глобуса, кольца, колеса, радуги, циркуля, яблока, бабочки, солнца («солнечный обруч»), ядра («мы стали пушечным ядром»), «желтков земли», «шаров росы» и других. Примечательно, что действия, направленные на гармонизацию отношений «человек - природа», также подчинены закономерности движения по кругу:

С увеличением солнцекратным,
Кровь земляничной кругля,
По красочным полям сохранным
Закатывается Земля... [58, с.81]

или

Я люблю этот круг степенный
Поля сонного моего... [58, с.99].

Все названные образы воспроизводят прежде всего идею бесконечного, замкнутого, повторяющегося движения как основу возвратно-поступательного хронотопа ЛЦ.

До сих пор, характеризуя “Волшебную книгу”, мы рассматривали её с точки зрения циклический природы жанра. Но *анализ пространственно-временных отношений обязывает обратить внимание на интересный факт “перерастания” циклического контекста в книжный*, по-видимому, являющийся одним из проявлений “чудесного” в книге. И первым образом, проявившим книжное художественное пространство, стал образ города. Странным образом не обращая внимания на частые географические смещения лирического героя (из Ба-

умской роши в парк Паркинсона, на Бродвей, в Таллин, Москву, Петербург или Павловск), на бесконечные передвижения из настоящего времени в прошлое, и наоборот, и даже отклоняя логику взросления субъекта поэтической рефлексии (вспомним, что книга собрана без учета хронологии, “спонтанно” [58, с.5]), читательское сознание “выбирает” информацию, согласно которой лирический герой – человек, до конца своих дней преданный Алма-Ате, городу, который в значительной степени повлиял на формирование его личности. Можно с уверенностью говорить о том, что в поэзии второй половины XX века книга А.Соловьева - редкий образец такой поэзии, которая последовательно работает на создание “алматинской поэтики” (по аналогии с петербургской поэтикой). Кодами этой сакрально-проступающей поэтики являются яблоневые сады, многочисленные роши и парки, хвойные деревья, ботанический сад, конкретная топонимика города и его окрестностей (“город Зенкова”, “ослепительный пик Талгар”, Баумская роща, Капчагай, роща Ак-каин, речка Каратал и др.). Но репрезентативным знаком этого художественного топоса являются горы. Горы, поросшие реликтовым лесом, феноменальным образом продолжающие перспективу горизонтального и вертикального пространств, в книге А.Соловьева приобретают своё собственное, негеографическое содержание и поднимаются до уровня главной категории духовно-нравственного непокоя. Именно это качество позволяет лирическому герою

Уходить в девясил и мяту,
В темно-синие льны дорог,
И разгаданное когда-то
Снова ставить – снов поперек [58, с.99].

Пространственное местоположение гор “поперёк”, как видим, берет на себя значение нравственной координаты:

...Эта улица на исходе,
Осененная цепью гор.
Я прислушиваюсь к свободе,
Неизмеренной до сих пор [58, с.63].

Для поэтики Алма-Аты (подчеркиваем – не Алматы, но Алма-Аты 1960-х, приметы времени которой собраны памятью поэта), возрождающейся «чудесным» способом на страницах «Волшебной книги», характерна своя элегическая интонация. Разрозненное прочтение ЛЦ убеждает в наличии разных регистров настроения, но Книга как целостность высшего порядка выводит иной интонационный рисунок. Отчего в откровениях достаточно оптимистичного и способного на шутку героя доминирует элегический настрой? Подвергнув поэтиче-

ской рефлексии все формы и сюжеты жизни, субъект книги (не ЛЦ!) приходит к высокой печали, к мудрости предощущения тайны бытия, перед которой бессилён человеческий разум и дух. Эта печаль – свидетельство возмужания лирического героя:

Срывал не цветы, а печати
С поросших реликтовым лесом
Гор, полных глубокой печали
О человечестве в целом [58, с.96].

Наверное, именно этим качеством становящегося элегического сознания определено постоянство образа осени как времени “собираения камней” и подведения итогов:

Спилили дерево в саду,
Прозрачнее, чем наши спины,
Оно проходит на свету
Своей тоски необъяснимой [58, с.106],

дороги, рождающей полноту ощущения непридуманного одиночества:

По тысячам грустных сердец
Иду я в полях одиноко [58, с.104],

музыки, вводящей в состояние восторга на грани с печалью:

Жизнь – забывчивость, вычет, разброд,
И поэтому знак отрицанья
Мне поёт этот грустный рапсод,
Головёшкой луны потрясая [58, с.108]

и женщины – самым ярким символом единства мироздания, дающим почти физическое ощущение прикосновения к божественной тайне:

...но боюсь обжечься, как ребенок,
О белые закаты губ твоих... [58, с.136].

Если в первых циклических контекстах в интонации субъекта речи печаль прорывается периодически, то к концу книги элегическая тональность берет на себя структурообразующую функцию и тревожно-настойчиво высвечивает идею книги:

Там, где берег исполнен прибоем,
Где взывает волна за волной,
В пламезарном предсердьи покоя
Привяжи меня болью живой!

В той лодчонке, изгвазданной дёгтем,
В кровешном клочке бытия,
Боже мой, как под сорванным ногтем,
Биться будем всегда – ты и я! [58, с.121].

Процитированные стихи позволяют увидеть ещё один, до сих пор не-актуализированный библейски аллюзивный образ. Последний ЛЦ “Крестовина любви” очень активно вводит в художественный мир “Волшебной книги” религиозно-библейскую образность:

Там церкви, как раздетые мужчины,
Нисходят в ад, закрыв руками пах... [58, с.126],
И лестница лианой золотой...
На землю сводит легкого Христа [58, с.127],
Как молнии упавшие, зрачки
Я пуговицей к богу пришивал... [58, с.127],
Я, кажется, люблю нагих людей... [58, с.128]
В северную все вернулись веру,
В Иерусалим её высокий –
Киева Исакия Софьи... [58, с.135] и т.д.

Примечательна корреляция христианских и детских образов:

У меня яблоко
Лежало в колыбели,
Деревянное

В облезшей акварели [58, с.125-126].

Те “детские” мотивы, которыми изобиловали тексты первоначальных циклов, в книжном контексте “переродились”, и детски-уютный мир “пряничных сосен” и “желтеньких подсолнышков” не утратил своей прелести в элегическом видении взрослого лирического героя, но вышел на новый уровень его понимания, когда детская простота и умение сорадоваться жизни обрели божественную ясность:

Грош цена каракулям твоим,
Если, не откладывая в ящик,
Принужденно мы добро творим... [58, с.133].

Так обозначен долгий и сложный путь героя книги – от желания писать о жизни:

В чернильницу неба
Перо окуну... [58, с.9]

до признаний:

...истины дико просты... [58, с.135]

и

Я рассекретил мир... [58, с.136].

Теми же маркирующими функциями в “Волшебной книге” обладают высказывания об эпических жанрах. Сравним:

И будет день, и будет хлеб,

И эта дышащая полость
Перед тобой, как чья-то повесть
Сожженная. А новых нет [58, с.9]

и

Каждый мой день – как рассказ без рассказчика,
Ты их найдешь, если я тебе дорог [58, с.134].

Почему в поэтической книге появляются жанровые определения эпоса? И насколько прав сам автор, говоря в аннотации к книге только о “залоге эпического”?

Как видим, вопрос о жанровой природе “Волшебной книги” бу- мерангом вернулся к читателю, обнаружив непростую сущность. “Волшебная книга”, как бы парадоксально ни звучало это суждение, перерастает границы циклической жанровости и подходит к освоению романного жанра.

Действительно, первичные контексты, вошедшие в “Волшебную книгу”, собраны по законам ЛЦ. Восприятию “Волшебной книги” как книги циклов способствует: 1) художественное оформление книги, выводящее на графический уровень единый для всех циклов мотив поиска Любви в ипостасях любви к дому, женщине, ребенку, природе, родине; 2) постоянно действующая точка зрения лирического героя и система сквозных художественных образов, взаимодополняющих друг друга и “сшивающих” между собой разные мотивы и ситуации; 3) пространственно-временное единство книги (действие происходит в одном и том же городском интерьере - в окружении осенних садов, парков, улиц); 4) лексико-речевая организация, в одном речепотоке синтезировавшая возвышенно-поэтическую метафорику и сленг современного человека (позырели, хиппак, кейф, гнобить), просторечия (“что спереду, что сзади”), неологизмы, калькированные с иностранного языка (“билдинги”, “дабл’ю”), фразеологизмы («лыка не вяжешь»); 5) иерархия циклических контекстов «трилистник – ЛЦ – макроцикл – тетрап- тик – книга циклов», работающая на выделение главной мысли «Волшебной книги».

При явном перевесе признаков циклической организации «Волшебная книга» обладает приметами другого рода литературы, поскольку повествует о поисках героем своего бытийного места в мире. Объем книги стихов позволяет А.Соловьеву собрать такое количество жанров, образов, ситуаций, сюжетов, что в сознании читателя художественная идея текста начинает «требовать» другого, более масштабного жанрового измерения, например, романа, основной признак художественного мира которого – «разномирность» (М.М. Бахтин).

Полифония жанровых пространств, представленных в книге А. Соловьева, может получить наиболее завершенное осмысление в границах жанра романа, являющегося преимущественно синтетическим. В “Волшебной книге” мы находим образцы жанра сонета (см. стихотворения “Боже, дай мне кровавые слезы...” [58, с.25], “Из меня ушел самолет...” [58, с.26], “К ненасытимым тучам грозovým...” [58, с.59]), элегии (“Глаза аллеи тишь захолила...” [58, с.60], “Когда наши пальцы оцепят земную кору...” [58, с.63]), поэтического письма (“Выздоровей, астра...” [58, с.92]), баллады (“Он мне обещал жеребенка...” [58, с.71]), частушечного жанра (“У речонки Каратал...” [58, с.65]).

В фабулярную основу «Волшебной книги» А. Соловьева положено повествование субъекта о жизни в её грандиозных масштабах и взаимосвязанности явлений. Только однажды повествователь получил персонафикацию под именем «Саша» [58, с.93]. Герой-повествователь занят тем, что пытается понять внутреннюю логику и необходимость всей жизни. Отправной точкой его рефлексии является миг прикосновения к своей или чужой судьбе:

Чем этот день запомнится? Посмеивающейся
Прохожей – неизвестно почему
Тебе навстречу выплюнутой семечкой,
Что пахла, как девичий поцелуй –

Компанией пьянчужек мировой,
Вдруг обдающей матерком, проштрафившись –
Иль бородатым мужиком на паперти,
Орудующим плотницкой пилой? [58, с.16-17].

Подавляющая часть поэтических откровений рождена памятью субъекта: “И как часть той старой войны, / Ты стоишь предо мною, мама...” [21], “Полынного детства последний привет...” [58, с.33], “Старинную помня привычку...” [58, с.40], “И вот из детства отзвучно...” [58, с.54] и др. А стихи:

Ты поверь: чужие жизни – линзы,
Чтоб смотреть на черную сирень
В изохроматическом зверинце... [58, с.117]

откровенно декларируют установку на полифонизм романного восприятия книги. В сознании героя “Волшебной книги” начинает вырабатываться такая идеальная социумная модель, в которой каждый член этого Целого самодостаточен и равноценен другому “я” вне зависимости от его материального представления. Герой-повествователь на равных входит в мир малых существ, обнаруживая свойства живого Духа во всем природном мире – от стрекозы и птицы до осенних листьев:

Как-будто следя за плотвицей,
Скрывая озерность чела,
Природа серебряной птицей,
Пернатостью инка цвела... [58, с.30].

На этих же условиях равенства герой «Волшебной книги» вводит в мир природы близких по духу людей и просто случайных знакомых. Так обусловлено многосюжетие книги А. Соловьева, где соединяются повествования о том, как «я увел одну юную мисс...» [58, с.12], как живут «утренние пассажиры, переполнявшие трамвай» [58, с.22], как «около ломбарда... продавалась... белка в колесе» [58, с.32], косарь «короткую косил солому» [58, с.46], о «трех веселых бабоньках» [58, с.65] и многие другие. При этом героем книги часто совершаются попытки представить «чужое» сознание (потому в книге наряду с высказыванием от первого лица употребляется прямая и косвенная речь):

Вдвоем мы играли на аккордеоне,
И думалось слушающим аккордеон,
Что вовсе не воры мы, не тихони... [58, с.19],
Вчера твердили: - Идол,
Пускай стихи прочтет,
А идол взял и выдал... [58, с.29],
И вот из детства отзвучно
Мне кто-то говорит,
Что маленькая звездочка
За каждого горит... [58, с.54]

и побудить Другого к действию (см. «Иди, послушай...» [58, с.29], «Странствуйте...» [58, с.61], «Не уходи» [58, с.85], «Храни...» [58, с.106], «Танцуй...» [58, с.107]).

Сюжеты, привлеченные к описанию «Волшебной книгой», выявляют диалоговый потенциал сознания лирического героя. Если последний может любоваться из кузова грузовика «рукой шофёра, щупающей ветер», если память его бережно хранит образ старика, некогда попросившего огоньку, или голоса поющих старух, то можно предполагать в этой книге присутствие романной субъектной организации. Важно отметить, что пути главного действующего лица и других «персонажей» книги даны на фоне конкретного времени: «В пыли полей... пронзительный росток шестидесятых, / Осенней кукурузы вертикаль» [58, с.41].

В двух последних циклах, породнив природно-земное с человеческим, субъект размышлений поднимается до познания гиперсущности Любви к Богу и Христу. Подвергая жанровой рефлексии структуру «Волшебной книги» А. Соловьева, мы обратили внимание на то, что

семантический комплекс ключевого словообраза “волшебный” представлен очень скудно и редко выводится на лексико-содержательный уровень: слова-коррелянты – «дивный», «видения», «тайна», «волшба», «колдовство». В частной беседе с Александром Соловьевым нам удалось выяснить, что никакой аллюзии, кроме “Глинянной книги” О. Сулейменова, автор в заглавии не предполагал. Но жанровый анализ контекста книги показал, что заглавие манифестирует потаённую, скорее всего бессознательную, установку на интерпретацию книги. Тема чуда растворена в ситуации медленного приближения к истине Любви и является своего рода глоссарием к литературно-родовой сущности “Волшебной книги”, кодируя тенденцию перехода книги из поэтического регистра в эпический. *“Волшебная” суть книги А. Соловьева заключается в том, что она посягнула на чуждые ей жанровые права; из множества точечных лирических высказываний она попыталась создать эпико-всеобъемлющую устойчивую картину мира.* Думается, эта задача оказалась автору под силу и “Волшебная книга” А. Соловьева стала ещё одним шагом в сторону романизации литературы.

И вновь требует внимания способ завершения книжного контекста. Семантика многократных размыканий художественных миров отдельно взятых циклов отлична от способа завершения книжного контекста. Последний ЛЦ «Крестовина любви» имеет не только циклическое, но и другое жанровое предназначение: он выводит временное бытие в пространство вне времени - в пространство вечности Христовой жизни. Такой финал также позволяет обнаружить романную временную перспективу, в которой прошлое является единственным залогом обретения будущего:

И люди вновь возносятся на стены,
Нечаянные, как цветные тени.
И держатся за стены, как слепцы,
Святые и почтенные отцы [58, с.136].

Как видим, «Волшебная книга» А. Соловьева – литературное явление, которое претендует на роль знакового произведения порубежья и Новейшего времени. Выходы на новый тип мировидения, заданные в пределах «Волшебной книги», выражены настолько корректно, неамбициозно, что произведение до сих пор не вызвало должного интереса со стороны читающей аудитории.

«Чудеса» книги А. Соловьева предложенная интерпретация не исчерпывает, но позволяет аргументировать следующие выводы. Во-первых, циклическое мышление, активизировавшееся в поэзии А.Соловьева в 1980-1990 гг., проявило конечную цель своего существования – выход на эпически-масштабный тип мировидения. Гетеро-

генная сущность циклического контекста, востребованная самой природой постмодернистской культуры, оказалась единственным способом тотального преодоления мировоззрения 1980-х *с опережением на 10-20 лет* и приобщения к более устойчивым ценностям грядущего времени.

Во-вторых, не повторяя предшествующих опытов создания «книжных» контекстов (например, Е. Баратынского, В. Брюсова, И. Анненского, А. Блока и других поэтов), «Волшебная книга» преодолевает диониссийское начало циклической поэзии 1980-х и строит новый тип мировидения, *обнаруживая во вновь обретенной гармонии ту меру хаоса, которая становится условием самособирания и существования новой романной картины мира*. Фрагментарность, разномирность, наличие разноречивых точек зрения, хронотоп, выводящий за пределы времени, - эти принципы по-иному организуют «волшебно» проступающий контекст книги А. Соловьева, сближая хтонизм циклической картины мира с романным. В известном смысле «Волшебная книга» А. Соловьева позволяет усомниться в объективности определения романа как «антисистемы» (М.М. Бахтин). В ситуации сопоставления жанровых моделей ЛЦ, книги циклов и романа становится очевидной возможность применения термина «антисистема» ко всем названным типам контекстов. Во всех трех случаях именно это свойство построения текста является генератором пересоздания реальной действительности в художественную.

2.7 Целостный анализ «нежанрового» ЛЦ «Лиловый песок» К. Фарай. «Лиловый песок» К.Фарая – сложное в идейно-художественном отношении единство. ЛЦ состоит из 6-ти стихотворений, каждое из которых пронумеровано и достаточно самостоятельно. Стихотворения цикла не имеют заголовков, соответственно, роль заглавия всего цикла усиливается. Заглавие выполняет две функции: с одной стороны, обращает к традиционным образам пространства (песок – метафора материального мира), с другой, - позволяет увидеть индивидуально-авторское наполнение этого образа. Идею бесконечности пространства и времени несет образ песка. Бесконечность расценивается автором под знаком «-», буквально засасывает и топит, оставляя неразрешенными важные вопросы бытия. И зыбким, неустойчивым осознается положение человека в этом мире, зыбко и мимолетно человеческое счастье. Этой идее «минус»-бесконечности подчинены все образы и мотивы ЛЦ.

Интересна и необычна субъектная организация цикла: она отражает процесс интенсивной реабилитации циклического мышления. Лирический герой как субъект цикла появляется во втором стихотворении

(«черепки сгребая»). В третьем и четвертом герой уже не один: появляется местоимение «нам» и собирательное числительное с глаголом в форме первого лица мн.ч. – «на двоих разделим». К лирической героине несколько снисходительно обращается субъект цикла в пятом стихотворении («не быть тебе детка царицей моря»). В заключительном стихотворении нет ни героя, ни героини. Изменение эмоционального состояния героя выполняет функцию циклообразующей. Лирический герой не называет событие, только упоминает о «вчерашнем горе». Это не случайно: зыбкость, заложенная в семантике ключевого слова «песок» реализуется таким образом. Можно только догадаться, что довело и героя, и мнимую героиню до такого отчаянья, когда приятие «зелья» «лохматой ведьмы» воспринимается как избавление от душевных страданий.

Отсутствие заглавных букв и знаков препинания (кроме точек после цифр) вполне объяснимо: структура построения ЛЦ вполне соответствует тому состоянию, когда герой находится в некоей прострации, самый страшный миг его жизни отображается некоторыми «мазками». Он не в состоянии вписать свое состояние в пределы и рамки. Логика суждений отказывает ему.

Одним из важнейших принципов реконструкции «круглого» циклического мышления является форма композиционной организации художественной целостности. Главным и единственным способом композиционного строения цикла становится последовательность изложения материала. Так в цикле чувство отчаяния героя нарастает с каждым стихотворением цикла и достигает своего апогея в пятом стихотворении, когда появляется словообраз «не стрелы», вбирающий в себя семантику предыдущих образов и символизирующий смертельное начало (ср.: «скорость» - «искры» - «быстрые спицы» - «черепки сгребая» - «беснуются чайки» - «ветер» - «выпадают спицы» - «не стрелы»). Появляется и окончательный вывод героя: «не распутать узла тугого». Обрамляющая фраза «катится клубок» отвечает требованиям жанра ЛЦ, воссоздавая образ круга как невербального инварианта жанра ЛЦ. Цельность достигается и посредством развития семантики слова «клубок». Циклообразующее слово «клубок» употреблено в значении некоей нерасчленимости, запутанности. Словосочетание «катится клубок» содержит аллюзивную отсылку к устному народному творчеству. В волшебных народных сказках у героя есть так называемые помощники, одним из которых является клубок, именно он должен привести героя к цели. Так и лирический герой как бы следует за этим распутывающимся клубком мыслей в целях обретения гармонии с самим собой и миром. И не случаен повтор ситуации в конце ЛЦ: «катится клубок».

Субъект переживаний осознал, что его поиски выхода из проблемной ситуации есть одно из проявлений обычной жизни.

Тему и идею цикла уточняют такие лейтобразы, как «нить», «пряжа», «спицы». Повторяясь в стихотворениях, они способствуют установлению подвижных интертекстуальных связей. Образ спиц появляется в цикле два раза: в первом стихотворении («высекают искры быстрые спицы»), в пятом стихотворении («выпадают спицы из рук не стрелы»), маркируя начало и конец некоего жизненного акта. Слово «пряжа» появляется в первом стихотворении цикла в сочетании с прилагательным «черная» как метафора эмоционального состояния героя. Встречаем слово «пряжа» и в кульминационной части цикла: «разъедает пряжу волной соленой». Пряжа вырастает до метафоры жизни. Случившееся горе подтачивает эту основу жизни, разрывает её. Как бы предчувствуя этот конец, лирический герой пытается хоть как-то восстановить целостность: сгребает черепки разбитого кувшина («округлый сосуд») как символ своей целостности, насильно удерживает концы нити («слюнявя пальцы нитью жизнь не рвется»). Но все старания напрасны: «не быть тебе детка царицей моря».

В цикле эмоциональное состояние маркировано лейтобразами тьмы и палитрой лилового, черного, «лунного» цветов. Эмоция отчаяния идет и от природы: «беснуются чайки», «обдувают мокрым соленый ветер». В контексте цикла утрачивает семантическую однозначность слово «соленый». Повторяясь в отдельных стихотворениях, оно обрывает переносным значением обиды.

Интересно представлен хронотоп. Параллельно сосуществуют два пространственно-временных измерения: конкретное страшное настоящее «здесь» и бесконечный поток времени и пространства. Полнолуние как мера измерения также подчеркивает циклическую круговую концепцию ЛЦ.

Словосочетание, вынесенное в название цикла, появляется в контексте лишь один раз в 4-м стихотворении: «в море остывает песок лиловый». Семантика заглавия значительно расходится со значением процитированной фразы. Если в номинации выражена идея бесконечности пространства, то в тексте ЛЦ эта идея «спрятана» за близстоящими словами. Самобытен цвет песка. Окрашенный лучами заходящего солнца, о котором лирический герой не говорит, он становится образом-откровением, проявлением бессознательного, несомненно, жизнелюбивого начала.

Стремление текста стянуться в одно художественное целое проявляется не только на образном, сюжетно-композиционном и других уровнях. Поэтика цикла очень откровенно манифестирует именно эту

потайную идею жанра. Стих Фараи не белый, не свободный, не акцентный, но новый, жестко организующий поэтику Текста как Целого. В основу цикла положено фразово-строфическое деление. Внутренняя структура каждой главки-строфы обусловлена интонационно-фразовым периодом, где особенно значимую роль выполняет цезурная пауза: она выделяет рифменные созвучия, даёт постоянный рисунок предцезурных ударений:

обдувает
скалы
солёный ветер
в море остывает
песок лиловый
не горька отравы
лохматой ведьмы
На
двоих разделим
липкое зелье [56, с.39]

Разметим тот же текст согласно логике фразовой интонации:

обдувает скалы / солёный ветер //
в море остывает / песок лиловый//
не горька отравы / лохматой ведьмы//
на двоих разделим / липкое зелье//

Ритмическая изометрия, обнаруженная в результате подобной разметки текста,

- обнаруживает рифменные созвучия не только по рифменному правому краю (ветер – ведьмы - зелье), но и по цезурованной границе (скалы - отравы), внутри строки (разделим – зелье; обдувает - остывает);
- позволила обнаружить скрытый конфликт смысла в зацезурной части текста, в котором три словосочетания записаны в инверсированной форме («солёный ветер», «лохматой ведьмы», «липкое зелье»), а одно – ключевое – прямым порядком («песок лиловый»); эти же словосочетания входят в отношения рифменного созвучия, тогда как «песок лиловый» остаётся рифменно не востребуемым;
- актуализирует идею несхождения двух начал, из которых одно фиксируется первым полуступишем, а другое – вторым: скалы – ветер, море – песок, отравы – ведьма, двое – зелье;
- наращивает звуко-смысл «лилового» как символа конечной целостности. К этому же семантическому ряду подключается фонотема «ли» (скалы, лиловый, разделим, липкое, зелье), до-

веденная до кульминации в последней строке «на двоих разделим / липкое зелье», смыкающей полюса одиночеств на уровне словесных значений.

Свободный стих оказался наиболее подходящей формой для выражения эмоционального состояния лирического героя. Логика суждения отказывает ему, в сознании всплывают лишь отдельные образы. Астрофическая композиция, несоразмерность строк (нередко в строку выделяется одно слово), отказ от традиционных знаков препинания, частое употребление лексического анжамбемана («теперь не / до вчерашнего горя»). Интересны и конструкции с творительным падежом: «нитью жизнь не рвется», «исчезает память песком горячим».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Дайте анализ заглавия в ЛЦ А.Шмидта «Долгий день», предложенном в Приложении. Какова роль данного заголовка в создании циклического целого?
2. Проанализируйте циклический контекст «Прелюды луны» Д.Накипова (текст в Приложении) с точки зрения его субъектной организации. Определите письменно, каковы формы проявления позиции субъекта в ЛЦ.
3. Проанализируйте циклический контекст Б. Канапьянова «Алма - яблоко» (текст в Приложении) с точки зрения его пространственно-временной организации.
4. Отличается ли сюжетное построение ЛЦ поэтов 1980-х годов от пространственно-временной организации циклов 2000-х годов?
5. Сравните собственный литературоведческий анализ ЛЦ К.Фарай «Лиловый песок» с анализом, представленном в разделе 2.7.
6. Насколько активен формально-поэтический уровень организации контекста триптиха А.Шмидта «Долгий день» в формировании циклической целостности?
7. Покажите на конкретном примере, как Вы понимаете проблему соотношения лирического и эпического начал в циклическом контексте.
8. Каковы, на ваш взгляд, приметы «нежанрового» казахстанского ЛЦ 1980-2000 –х гг? Аргументируйте ответ,

сравнив циклические контексты казахстанских авторов с конкретными циклами современных российских поэтов.

9. Какие признаки романного жанра обнаруживает такая целостность, как книга циклов?
10. Согласны ли Вы с утверждением о том, что романский термин «антисистема» возможно применить к полициклическим моделям? Почему?

РАЗДЕЛ 3. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА «ЖАНРОВЫХ» ЛЦ 1980-2000 гг.

К концу XX столетия установка на эпизацию жанровой природы ЛЦ мотивировала интенсивное обращение к «жанровым» циклическим контекстам. Расширение художественного пространства «нежанровых» ЛЦ, вовлеченность трех форм времени (прошлое, настоящее, будущее) в процесс эстетического осмысления происходящих событий, наличие множественных диалогизирующих точек зрения явились предпосылкой для переоценки соотносительности лирического и эпического в жанровой природе ЛЦ и появлению так называемых «жанровых» контекстов.

Объектом нашего исследования является процесс трансформации различных жанров в качественно новый циклический контекст. В 1980-2000-е годы в поэзии Казахстана имеют место эксперименты по созданию таких циклических образований, как «сонетный», «эпистолярный», «элегический», «фрагментарный» ЛЦ.

3.1 «Сонетный» цикл в современной поэзии Казахстана. Возрождение циклически концептуального мышления явилось причиной обращения поэтов к «сонетным» циклам, обладающим гармоническим жанровым миром. В этот период создаются «Два сонета» Б. Канапьянова, «Сонеты В. Баевскому» А. Жовтиса, «Огородные сонеты» Л. Медведевой, «Сонеты» Р. Олениной. Особенно значимым является тот факт, что сонетный миром образ проявляется и принимает на себя сверхжанровую «примиряющую» функцию в таких циклических единствах, первичные жанры которых принципиально не совпадают с картиной мира сонета. По такой логике образуется целостность элегических, фрагментарных, поэзных и даже книжных контекстов (см. «Песню моллюска» Д. Накипова, «Волшебную книгу» А. Соловьева, «Векзамеры» Б. Канапьянова). Монтажная структура цикла выводит содержание каждого жанра в пространство диалога и таким образом компенсирует крайности жанрового миромоделирования.

Оригинальное место в ряду экспериментов с жанром сонета занимают «Сонеты В. Баевскому» А. Жовтиса. Факт существования сонетов в поэтическом репертуаре ученого-филолога А. Жовтиса не ошеломляет, поскольку оптимизм и гармония сонета не могли пройти мимо того, кто искренне верил:

...на свете все ко благу,

И значит, все должно пойти на лад [75, с.85].

Но «Сонеты В. Баевскому», опубликованные в «Единственной книжке стихов», в определенном смысле уникальное художественное образо-

вание. История отечественного литературоведения не так часто являет пример единения в облике одного Человека ученого-теоретика и художника-практика. Художественность «Сонетов», продуманность композиции, полижанровая организация позволяют еще раз убедиться в многогранности таланта А. Жовтиса.

Наш интерес к «Сонетам В. Баевского» продиктован его оригинальной жанровой «многоукладностью», вобравшей в себя жанровые признаки сонета, лирического цикла, дружеского поэтического послания, дорожного дневника. В современном поэтическом процессе стремление к синтезу разных жанров все настойчивее заявляет о себе и требует пристального научного анализа в каждом конкретном случае.

«Сонеты В. Баевскому» - контекст, созданный из 9-ти хронологически упорядоченных сонетов. В конце каждого сонета обозначено точное место и время создания (например, «27 ноября 1994. Раннее утро. Париж»). Композиционная организация стихотворений соответствует сюжету путешествий и придает произведению черты достаточно свободного в оформлении *поэтического путевого дневника*. Сравним:

Я отдых провожу на Колыме... [75, с.81],

Вновь увела меня шальная Муза

В края чужие... [75, с.82],

Итак, ... я отправляюсь в США... [75, с.83],

Извольте оценить отвагу...

На этот раз махнуть решился в Прагу! [75, с.85].

Жанровость поэтического дорожного дневника угадывается и потому, что большинство текстов воссоздают не столько событийную сторону путешествий, сколько отражают рефлексию по поводу увиденного. Но в целом дорожный дневник не перекрывает жанровости «Сонетов», картина мира сонетного контекста значительно масштабнее. Так с точки зрения дорожного дневника невозможно понять причинно-следственную обусловленность мысли поэта в 8-м сонете:

Поскольку я живу на Рю д'Эколь...

.....

Я для Баевского пишу «поэзу» [75, с.86].

«Поэза» для Баевского возведена в одну из целей путешествия. Поэтическое откровение рождается не как реакция на увиденное, но как результат постоянной работы Духа, направленной на переосмысление ценностей этического и эстетического порядка. Заметим, что в соответствии с жанровым содержанием сонета автор каждое стихотворение строит по одной и той же логической схеме: какими бы трагическими (или шутливыми) ни были первые строки, каждый текст заканчивается апофеозом Жизни.

Ещё одна жанровая реальность в «Сонетах» А. Жовтиса – *дружеское поэтическое послание*. Точнее, цикл дружеских «тематических» поэтических посланий. Установка на диалог переходит из заглавия в тексты сонетов:

Мой друг, приветствовать тебя позволь...[75, с.81],

Итак, мой друг, я отправляюсь в США...[75, с.83],

Извольте оценить отвагу...[75, с.85],

а также актуализируется в эпиграфе из А. Радищева «Ты хочешь знать, кто я? что я? куда я еду?» и в единственном упоминании имени Баевского («Для Баевского пишу «поэзу»). Так же, как все дружеские поэтические послания конца XX века, «Сонеты В. Баевскому» не служат утилитарной идее общения, но разрешают раскрыться самому лирическому герою. За рамки дружеского послания «Сонеты В. Баевскому» выводят фразы, предполагающие наличие не одного конкретного собеседника, но аудиторию. Так «сердечное «ты» во втором сонете оказалось подменено несколько отчужденным «вы»:

Вы спросите: «В своем ли ты уме?»

А про себя помыслите: «Едва ли» [75, с.82].

Только два сонета содержат прямое обращение к адресату; в остальных случаях субъект повествования самораскрывается безотносительно к другому «я». На наш взгляд, обращенность к Баевскому есть поэтический прием, позволяющий реализовать мировоззренческую позицию автора. Зная о том, как Александр Лазаревич умел ценить дружбу, позволю себе предположение, что невыдуманный адресат посланий, Вадим Баевский в силу ряда присущих ему профессиональных и человеческих качеств материализовал эстетическую функцию «*другого сознания*» (добавим - идеального), которым автор выверял чистоту и крепость своих жизненных принципов и откровений. В целом в контексте отсутствуют какая-либо информация об адресате послания, нет указания на обратный диалог «Баевский - Жовтису». Без этих условностей эпистолярного этикета дружеское послание утрачивает «чистоту» жанра, и, соответственно, проявляется в контексте осколочно, не выполняя той ведущей структурной роли, как об этом заявлено в заглавии.

К сожалению, в «Единственную книжку стихов» не вошли все ответные сонеты В. Баевского. Содержание одного (первого) поэтического ответа позволяет сделать предположение о возникновении в ходе переписки оригинального жанрового эксперимента, основанного на очень актуальном в современной поэзии явлении диалога. Интересно было бы изучить контекст сонетов В. Баевского не только в жанровом

аспекте, но как художественное «зеркало», по-своему отразившее лирический образ «первопроходца»-«Одиссея» Александра Жовтиса.

На наш взгляд, более адекватно картину мира «Сонетов В.Баевского» отражает жанровость *сонетного лирического цикла*, востребованного поэзией второй половины XX века (см. циклы сонетов Р.-М. Рильке, И. Бродского, Т. Кибирова, Э. Крыловой, М. Степановой, И. Волкова). Но если обращение поэтов-современников к различного рода сонетным контекстам мотивировано изменением содержания эпохи, то «Сонеты» А.Жовтиса созданы под влиянием как внешнего, так и внутреннего факторов. Не только новое время, но духовность Поэта реанимировала жанр, способный наиболее полно отразить гармонию человеческой Души. Сонетный лирический цикл манифестирует наиболее «закругленный» жанровый мирообраз. В сонетном цикле равно соотнесены признаки сонета и лирического цикла; количество образующих его первоэлементов вступает в новые качественные отношения.

Как же жанровое содержание сонета вовлекается в художественную картину мира «Сонетов В. Баевскому»? Конец XX века обнаружил устойчивую тенденцию на трансформацию классического сонета: с одной стороны, по-прежнему активно стремление расшатать нормы поэтики образцового сонета, с другой, - действует установка на реконструкцию жанрового содержания сонета. Каждый из девяти сонетов А. Жовтиса по-своему «отошел» от каноничности формы, но при этом избежал тотальной деформации. Нормативность классического сонета нарушена различными типами анжамбеманов. Например:

Через пролив, до острова Хоккайдо
Не поплыву... [75, с.82]

или

Европа приняла меня, беднягу,
Стремящегося одолеть распад
В связи времен... [75, с.85].

В тексте встречаются разнообразные рифмы: глагольные (ходил - навестил), омонимические (паришь - Париж), составные (свято – когда-то), с иноязычными заимствованиями (Хоккайдо - джарайды), с именами собственными (Муза - Лаперуза), рифмы-аббревиатуры (США – Вэ Пэ Ша; ОВИРе - Сибири). Но при этом сохранена доминанта строфики (2 катрена, 2 терцета), достаточно постоянный метр Я5. Надо заметить, что ритмическое постоянство Я5 обманчиво. Изометрическая соотнесенность строк регулярно «снимается» анжамбеманами и одиночными укороченными или удлинненными на одну стопу строками Я4 или Я6. Например:

По вольной воле и непьяный... (№1),
Итак, мой друг, я отправляюсь в США ... (№4),
Извольте оценить отвагу... (№7).

В трех сонетах появляются строчки, исподволь сбивающие единообразие Я5. Так маркируется авторская мысль. В 1-м, 4-м, 7-м сонетах описываются особенные в художественном мире «Сонетов» топосы: Арктика (куда «по вольной воле» заехал лирический герой), США как собирательный образ «заокеанья» и Чехословакия – страна, преодолевающая «отечественный ад».

Формой реализации авторской точки зрения в «Сонетах В. Баевскому» стала нетрадиционная для сонета смена стилистически отмеченных групп слов, из которых одна – меньшая – вбирает лексику классического сонета (мой друг, позволь, Лета, Муза, Баян), а другая – значительно большая – объединяет слова или фразеологические обороты сниженно-бытовой («пьяный», «перетолмачить», «издох», «кутерьма», «шальная»), разговорной («жду... как небесной манной», «махнуть» (в значении - поехать)), профессиональной («фарс-гиньоль»), канцелярской (ОВИР), иноязычной («харакири», «джарайды»), узнаваемой реминисцентной лексики («с известной книжицею краснокожей», «И жизнь, как говорится, хороша...», «Не червь, не раб, хоть и не Искандер...», «...здесь издох маркистский дьявол»).

С «Сонетов В. Баевскому» снято тематическое ограничение. Философский склад мышления лирического героя использует в качестве исходных не самые поэтические образы и ситуации, чтобы вовлечь последние в процесс осмысления духовных ценностей. Наименования сонетов «Лед-84», «Японский сонет», «Лейденский сонет», «Украинский сонет» настойчиво обращает внимание на фактическое отклонение от тематической нормы. Но на глубинном содержательном уровне «Сонеты» Жовтиса являют образцы философско-медитативного жанра сонета.

Отличительной чертой сонетных циклов и «Сонетов В. Баевскому», в частности, стала специфичность их композиционной организации, проявляющаяся в том, что «диалектическая» логика развития содержания одного сонета принимает характер структурообразующей закономерности не только для отдельно взятого сонета, но действует в масштабах контекста. Движение высокоинтеллектуальной мысли через триаду «тезис – антитезис – синтез» прослеживается во всех «Сонетах В. Баевскому». Сюжетный, тематико-мотивационный, образный развороты обнаруживаются не только в «горизонтальном» тексте, но маркированы «по вертикали» союзом «а», вынесенным в начало стиха. См., например:

А где-то есть на свете Коктебель (№1)

или

Но я, увы, преподаватель вуза (№3).

Необходимо отметить, что установка на гармонию в «Сонетах» А. Жовтиса необыкновенно активна. Это особенно заметно в информации, считываемой с «вертикали» текста: рядом с противительными союзами в сильной позиции постоянно появляется примиряющее «И»:

А где-то есть на свете Коктебель
А соловей коленчатую трель... (№1);

А воды мутные несутся мимо,

И, стоя над рекой, решаем мы... (№2);

Но я, увы, преподаватель вуза
И гражданин Советского Союза... (№3);

А над Россией всей – густой туман,
И нам столица не дает посадку... (№4) и т.д.

Так деликатно поэт подчиняет сонетную картину мира жанровости более масштабного контекста. Хронология путешествий (точнее – его интерпретация) сама собой избавила автора от необходимости «переплавлять» действительные сюжеты в реальность художественную. Логика перемещения А. Жовтиса непридуманно выявила вектор движения жанрового содержания: от холода – к теплу, от далекого – к близкому, от чужого – к родному. И в движении авторской эмоции от Колымы через США, Европу и Азию к родной Украине обнаруживается не столько антиномичность этих понятийных топосов, сколько их родственность, сближенность в единой памяти Поэта, в сознании человека-миротворца.

Увидеть диалектику поэтической мысли можно и через грамотную аллюзивно-реминисцентную соотнесенность образов. Так, например, смысл итоговой фразы четвертого сонета «...в Лос-Анджелес я еду через Вятку» проясняется, если осмыслить Вятку как символ судьбы русских писателей-диссидентов (А. Герцена, М. Салтыкова-Щедрина). Богатый цитатный материал выводит содержание этого произведения за пределы лирики к эпико-лирической картине мира. Планетарный масштаб изображения задает параметры и характеру освоения реминисценций. В «Сонетах В. Баевскому» задействованы разные исторические и неисторические персонажи: Санников, Толль, Радищев, Маяковский, Македонский, Гейне, Левенгук, Цветаева и даже сосед

Данила. Образы глубоко индивидуальных персонажей и исторические знаменитости интерпретируются как необходимые звенья одной цепи эволюции. Факт участия человека в событиях Истории сближает судьбы людей XVII и XX века. Для автора «Сонетов» одинаково значимы как сосед Данила, так и Вадим Баевский: присутствие обоих настраивает на высшую степень ответственности за проживаемую жизнь. Каждым из этих героев Истории «закругляется» мир противоречий:

Обрадуется мне сосед Данила,
Что сгинул где-то там, на Колыме [75, с.88].

Процитированные строки завершают контекст «Сонетов В.Баевскому», в духе жанра сонетного цикла сближая конец и начало и задавая новый угол зрения на известные проблемы. В последнем «Украинском сонете» настойчиво декларируется идея циклического хронотопа. Стремление вернуться на родину ощущается как тоска по забытой гармонии. Идилличность прошлого воссоздается в образе символического «Старого Города», благополучие которого хранится сакральным треугольником – «бабулей», мальчиком и «соседом Данилой»; картиной природы со всеми присущими ей красками, звуками, запахами; библейски-возвышенной стилистикой и синтаксисом, насыщенным соединяющими «И» («И георгины...», «И ветерком...», «И даль, и небо...», «И вновь...»), а также через образ цельного круга Времени, отмеченного в сонете движением природных образов («...где же маки?...» - «...запах садов» - «По осени, когда поля уснули / Услышу, как цепи стучат к зиме...»). Идее возвратно-поступательного хронотопа подчинен и финал «Украинского сонета», выводящий героя из идеального мира прошлого к неблагоприятной обретенному.

По наблюдению автора, печальные события и явления разных эпох (Хиросима, Колыма, репрессии, ОВИР, КГБ и др.) имеют одну и ту же логику: все большие и малые преступления основаны на неуверенности человека в самоценности своего Бытия. Соответственно, рождение сонетов в местах исторической значимости есть осознанное «действие» Поэта, знак сопротивления «маленького человека» («преподавателя вуза») мировому неблагоприятию. Жизнь как Творчество, как Слово, обращенное к Другу, - вот что может вдохновить и сделать «мир заманчивей и шире».

Анализ «Сонетов В. Баевскому» как сонетного цикла позволил пересмотреть содержание границ художественного пространства, времени, места Личности в мире с точки зрения лиро-эпоса. Лейтмотивы и мотивы, сквозная система повторений на формальном, строфическом, ритмико-синтаксическом, рифменном, стилистическом уровнях, харак-

тер эволюции авторской мысли ещё раз доказывают значимость циклической жанровости в данном контексте.

Новая синтетическая жанровость «Сонетов В. Баевскому» А. Жовтиса – результат литературного осознания опыта сопротивления всем законам, направленным на обезличивание, на потерю духовности. Жанр дорожного дневника, заполненного преимущественно во время путешествия по «дальнему зарубежью», а не по «Стране Советов», – вызов долго существовавшему «железному занавесу». Образ путешественника-Одиссея, не раз пересекавшего экватор, – художественная форма неприятия всякого политического режима. Дружеское поэтическое послание альтернативно подменило образ коллектива, партии в лице узнаваемых политических лидеров, присутствие которых в произведениях соцреализма обязывало героя на свершение подвигов (вспомним: «Я себя под Лениным чищу...»). А. Жовтис выбирает иной ориентир: он чувствует ответственность не только перед Другом, с которым имеет общие человеческие, профессиональные, идеологические убеждения, но перед всякой аудиторией, уважающей законы Личности (чем дополнительно мотивируется богатый спектр реминисцентно-аллюзивного текста и многочисленные обращения). Жанр сонета является очень точной и яркой метафорой образа самого Александра Лазаевича, никогда не утративавшего способности славить жизнь. Его «Сонеты» пишутся как сознательный вызов «имперскому» стремлению уничтожить всякую способность Человека к творческой свободе. Наконец, лирический цикл реализует философию, до конца разрывающую условность Времени и Пространства. Жизнь не начинается и не кончается. Она вечна.

3.2 Принципы создания «эпистолярных» ЛЦ. В эпоху постмодернистской культуры установка на диалогическое размыкание художественного пространства обосновывает трансформационные процессы в границах эпистолярного жанра. В казахстанской поэзии конца XX столетия к посланию обращаются многие поэты, в том числе С. Оразев («Анама хат»), Б. Серікбайұлы («Женгеме хат»), Е. Раушанов («Жолданбайтың хат»), А. Кіребаев («Мұқағалиға хат»), Е. Прудченко («Последнее письмо за кордон»), А. Кодар («Письмо в никуда»), Ш. Сәриев («Қайт райдан (қостілділікті жақтайтын кейбір дұбара қазақтарға хат)»), Б. Өміржанұлы («Анама хаттар»). Узнаваемые элементы этого жанра достаточно часто проявляются в современных текстах баллад, толғау, элегий, сонетов, реквиемов, поэм. Наиболее интересны эксперименты с жанром посланий, осуществляемые в циклическом контексте. Обращенность к некоторому субъекту, философичность тематики, приближенность к разговорному языку, биографиче-

ские аллюзии, усложненность структуры являются отличительными характеристиками эпистолярного контекста конца XX - начала XXI веков. В 1980-2000-е годы к такому типу жанровой трансформации обратились Е. Жумагулов («Письма в настоящее»), Н. Садыков («Письма Иосифу от римского друга»), Е. Зейферт («Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки»), Л. Латышева («Письмо»), Б. Канапьянов («Письма Хамиду»), И. Полуяхтов («Послания к апостолам»), А. Ширяев («Письма с Понта»).

В заглавия абсолютного большинства эпистолярных контекстов вынесена информация о жанровости первичных текстов и адресата послания. Исключение составляет «Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки» Е. Зейферт, полифункциональный заголовок которого даёт установку на нарушение канона объема циклического контекста («Цикл из двух писем...»), определяет адресат послания («моему другу ...из Америки»), а также конкретизирует форму эпистолярной коммуникации («писем...по e-mail»).

Информативно насыщено наименование эпистолярного контекста Н. Садыкова «Письма Иосифу от римского друга»: оно не только называет жанр, адресат, адресант послания, но и дешифрует подвергнутый художественно-эстетическому переосмыслению пратекст – «Письма римскому другу» И. Бродского. Уже в диалоге заглавий и подзаголовков («Из Марциала» - «Из Азеопы») чувствуется попытка поэта-современника выйти на «обратный» контакт с собеседником: если герой Бродского писал «Письма римскому другу» из европейской имперской провинции, то получает ответ от «римского друга» из Азеопы. Как видим, понятие «римский» становится нарицательным, а в системе заглавий противопоставляются два художественных пространства: одно закрепляется за сознанием лирического героя Бродского, другое принадлежит поэту-соотечественнику.

Исследование «эпистолярных» циклических контекстов показало, что жанр письма становится «служебным», подчиняется более масштабной картине мира, как, например, в «Письме» Л. Латышевой, где присутствует только один эпистолярный текст, организующий «линейное» и «радиальное» прочтение произведения. Первое стихотворение – образец ролевой лирики – представляет письмо, адресованное падчерице, в котором мачеха рассказывает о похоронах своего мужа:

Хоронили его хорошо.
На руках несли. Провожали.
Сам директор за гробом шел.
Музыканты марши играли [77, с.32].

Откровенность чувств в «письме» мачехи обернулась для лирической героини желанием раскрыться в своих самых потаенных проявлениях духовной жизни. Память, сны становятся объектом рефлексии героини в последующих стихотворениях – лирических высказываниях монологического характера.

Интересная контаминация жанров наблюдается в цикле А. Ширяева “Письма с Понта” – сложном структурном единстве, состоящем из двух микроконтекстов и двух стихотворений. В заглавие трех первых “писем” вынесено определение жанров и задан хронологический порядок изложения; в наименование последнего текста, состоящего из девяти шестистиший, вынесен неязыковой знак логического завершения – точка. Содержание «Писем» образуют философские раздумья лирического героя о призрачной сущности земной действительности. В “Письме первом”, состоящем из пяти стихотворений, задана система тем, мотивов, образов, свойственных для всего контекста, отсутствуют признаки эпистолярного жанра. “Письмо второе”, представленное одним стихотворением, имеет подзаголовок, где указано имя адресата. В последующем тексте имя “Ольга” не повторяется, но обозначена созвучность имен женщины и Бога (“Ольга” – “Ягве”). Обращение (“Скажи, священная...”), аллюзии к фактам Её биографии реконструируют скрытую сюжетную ситуацию “курортного романа”. В отличие от первого “письма” медитативно-философской содержательности, “Письмо второе” ориентировано на песенно-романсовую форму исполнения. Любовная тематика, принцип синтаксического параллелизма, риторические фигуры, устойчивый тип строфического оформления, высокая стилистика, ритмика ЯР(4-2), постоянная третья стопа пиррихия, перекрестная женская рифма реконструируют напевную интонацию романса:

Вечерний гость неосторожный
Поет о том неугасимом,
Во что не верить невозможно,
Но знать – увы – невыносимо... [78, с.24].

В “Письме третьем”, в отличие от второго, представлен вариант “бытового” послания. Наличие риторических фигур, аллюзий к текстам отправленных писем (“Ты не помнишь, / О чем я - в прошлый раз?”, “И знаешь что...”), введение “чужого сознания” (“Я вижу, как брезгливо / ты изгибаешь рот”, “О, нравы! – скажешь...”), следы работы над стилем (пометки “... зачеркнута строка...”, “вычеркнуто”) создают эффект “черновика” письма, прочитанного объективированным героем.

Тип монологической организации речи последнего стихотворения свидетельствует о доминирующем дневниковом характере изложения

материала. Риторическое обращение к Ней в конце данного контекста (“Убеди меня...”) вновь размыкает художественное пространство. Таким образом, структуру цикла А. Ширяева образуют четыре типа жанрово-эпистолярных модификаций: философские медитации, эпистола романского характера, форма “бытового послания” и дневниковых записей.

Заглавия некоторых эпистолярных контекстных образований казахстанских авторов восстанавливают генезис поэтического послания. К христианскому источнику жанра, а именно: к “Посланиям апостола Павла к римлянам и коринфянам” обращают “Послания апостолам” И. Полуяхтова. О действительности обнаруженной затекстовой преемственности свидетельствует содержание и поэтика названного текста. Так, в заглавие первого стихотворения эпистолярного контекста И. Полуяхтова вынесен конкретный адресат и обозначена библейская цитата: “Павлу, I, 1-26” [69, с.101]. Весь последующий текст представляет рефлексию современника на темы, заданные далеким предшественником в “Первом послании коринфянам святого апостола Павла”. В частности, в начале цикла полемической переоценке лирический герой подвергает сам идеал Христового жертвоприношения, интерпретируя его как стремление

...удалиться долиною тени,
совпадающей с длиною плоти
и высотой виселицы... [69, с.101],

а также не принимает тотально-негативного отношения пророка к текущей жизни людей. По мнению лирического героя, восхваляя Бога, нельзя унижать жизнь людей:

Взгляни на нашу радостную тень,
На светлый день, и собери гербарий! [69, с.102].

Эпистолярные контексты плодотворно используют первичный жанровый компонент («письмо») в процессе трансформации субъектного и пространственно-временного компонентов. «Письма Иосифу от римского друга» Н. Садыкова состоят из девяти номинативно невыделенных стихотворений, восходят к «Письмам римскому другу» И. Бродского. Характер соблюдения эпистолярного этикета позволяет заметить, что «Письма Иосифу...» более соответствуют жанру дружеского послания, нежели «Письма...» И. Бродского. Определяющим здесь стал фактор вторичности текста Н. Садыкова, созданного методом прямой соотнесенности с текстом-первоисточником. Если «Письма» Бродского создавались как медитации Старшего Плиния, обращенные к старому (почти позабытому) другу Постуму:

Как там в Ливии, мой Постум, - или где там? [80, с.11],

следовательно, эти медитации были мало ориентированы на эпистолярный жанр и стиль, то “Письма” Н. Садыкова имеют конкретный адресат: в каждом фрагменте этого дружеского послания лирический герой идет вслед за логикой развития мысли в тексте Бродского. Образно, композиционно “Письма Иосифу” повторяют закономерности текста-источника. На первый взгляд, изменилась лишь сюжетная ситуация: поэт-современник обращается к сознанию поэта Бродского, не просто веря в возможность диалога, но воспроизводя вариант “обратной” связи – от “римского” (в значении “верного”) друга к Иосифу. Каждый фрагмент контекста Н. Садыкова своеобразно развивает темы, заявленные в соответствующих стихах И. Бродского. Так соблюдается эпистолярный этикет. Сравним:

Посылаю тебе, Постум, эти книги... [80, с.10]

И. Бродского и

А за книги, друг Иосиф, благодарен... [69, с.119]

Н. Садыкова. В “Письмах Иосифу” соблюдены почти все признаки эпистолярного жанра. Каждый структурный эпистолярный элемент “нагружается” дополнительным смыслом. В “Письмах римскому другу” имеется конкретный адресат послания; есть ссылки на предшествующие письма; присутствует эпистолярная схема оформления конца текста (смотри завершение: “ПОСТУМ. 25-28 июля 1996” [69, с.122]. Имя, написанное заглавными буквами в конце текста, выполняет не столько функцию подписи от имени реального Постума, сколько акцентирует внимание читателя на пост-сознании героя “писем” (“пост” – в значении “после Бродского”). В тексте достаточно часты обращения (“друг Иосиф”), оценочные выражения (“это в точку, ей-ей-богу!”); конструкции, вводящие чужое сознание (“Все ворюги, говоришь...”); большое количество психологических пауз, а также использован прием, позволяющий запечатлеть движение мысли автора послания. Например:

Рядом ляжет легион, а не один лишь.

Хватит всем земли, чтоб... лечь – на то Империя [69, с.120].

На месте многоточия возникла пауза умолчания, содержательно антиномичная выраженной идее: в контексте второй процитированной строки уместнее было бы слово “жить”, а не “лечь”. Так автор в очередной раз выразил свое скептическое отношение к идее государственности.

Важным жанрообразующим компонентом дружеского послания является близость духовно-нравственных, идеологических, религиозных, культурных взглядов собеседников, которая соответствует жанру восточной поэзии назира. Так образуется большое интертекстуальное

пространство, крайними полюсами которого является Европа и «Азеопа», поэты Бродский и Н. Садыков, послания, выдержанные в традиции древнегреческих философских писем и восточной назирьи. Анализируя типы мировоззрений корреспондентов эпистолярного контекста Н. Садыкова, мы выделили несколько моментов, характеризующих оригинальное сознание автора «Писем Иосифу». Во-первых, это личность, необыкновенно близкая по мироощущению субъекту «Посланий» И. Бродского. Не случайно на все мысли и суждения героя «Писем римскому другу» он отвечает согласием. Сравним:

Нынче ветрено...	и	Да, погода нынче... [69, с.119],
Всё интриги?..	и	И интриги, это в точку... [69, с.119],
Здесь лежит купец из Азии	и	Право, все купцы из Азии
[80, с.10]		лягут здесь же... [69, с.120].

Так же, как адресат Бродского, лирический герой из Азеопы пристрастен к обсуждению разных проблем (философских, историко-политических, нравственных, религиозных, культурных, бытовых) и соответствующего их решения.

Второй чертой, подчеркивающей сходство сознаний поэта-классика и поэта-современника, является скепсис, откровенно доминирующий в «Письмах Иосифу от римского друга». Рядом с героем Н. Садыкова наивным оптимистом выглядит тот, чье мировидение по общему согласию читателей принято называть самым драматичным, безысходным, экзистенциальным. Современник порубежной эпохи по своему печальному видению мира превзошел своего учителя. Сравним:

Я сижу в своем саду, горит светильник.
Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.
Вместо слабых мира этого и сильных –
Лишь согласное гуденье насекомых... [80, с.10]

Бродского и

А сидеть в своем саду, включив светильник,
Не дадут, не уповай – задуют тут же.
А гуденье? Несоглас?.. Унасекомят.

Слабость сильных не волнует: бывает хуже [69, с.120].

Знакомые реминисцентные образы «сада» («Соловьиный сад» А. Блока, «зоологический сад планет» Н. Гумилева), «светильника» (поэзия К. Батюшкова, М. Лермонтова, О. Мандельштама, Н. Рубцова), «согласное гуденье насекомых» («роевая» философия Л. Толстого, поэзия О. Мандельштама) не смогли стать серьезной альтернативой самодержавно-деспотическому правлению, не принимающему в расчет естественного стремления всякого человека к свободе. В другом фрагменте «Пи-

сем Иосифу» сильной Империи Бродского противопоставлено современное государство в Азеопе:

...не Империя. Ногами
вышло вверх – на чем стоим? [69, с.120]

Единичные образы некогда усопших купца и легионера в “Письмах Иосифу” находят устрашающее продолжение:

Все купцы из Азии лягут здесь же...,
Рядом ляжет легион, а не один лишь.
Хватит всем земли, чтоб...лечь – на то Империя [69,с.120].

В контексте таких трагических наблюдений почти не раздваивается смысл последних строк:

...престол поэзии не займет уже никто.
На полках – мыслей скопище. А может, кладбище?
Взгляд, Иосиф, твой – у изголовия Ничто [69, с.122].

Любой диалог должен способствовать освобождению от внутреннего одиночества. Попытка дружеского поэтического откровения в данном случае позволила ещё раз реально оценить бытийную жизнь человека конца XX столетия и прийти к печальным выводам: “не до гениев теперь...”, “Все ворюги...большие лица”, “сидеть в своем саду... не дадут”. Но этот же элегического звучания диалог оборачивается прозрением. Фраза “Взгляд, Иосиф, твой – у изголовия Ничто” становится точкой отсчета новой действительности, поскольку “Ничто” с заглавной буквы – синоним Абсолюта. Поэт подошел к идее “Бог есть всё” с обратной стороны: “Бог есть Ничто”. Заключительный образ “Поэт у истока Ничто” – удачная художественная, но содержательно настораживающая находка автора.

Сюжеты девяти «Писем в настоящее» Е. Жумагулова складываются в хронологически протяженное повествование субъекта о себе, о своем мироощущении. Каждое стихотворение помечено конкретным указанием на суточное и сезонное время создания «письма». Сравним:

1. ... в неприличный осенний час я пытаюсь лечь...
2. ... скоро начнет светать...
3. ... время почти вплотную подходит к ночи...
4. ...Скоро лето.
Нынче под полночь снова
Я признаюсь тебе в любви.
...это март
- 5.Ночь не ведает большей опасности, чем рассвет...

Жанровое своеобразие контекста не перекрывает определение «письма». Элементы эпистолярного стиля (обращения, речевые фигуры недоговоренности, повторений, умполчаний, сомнений) декодиру-

ют не столько письмо как текст, нацеленный на размыкание миров двух респондентов, но дневник как эпистолярный жанр, обращенный к самому пишущему. Например, в «Письме первом» система риторических обращений («... верь, любимая», «Так вот знай: я был прав...»), фрагментарность изложения мыслей, повтор ключевой фразы «не чувствую, где ты», психологические «зазоры» между отрезками текста, помеченные многоточиями, синтаксис «потока сознания», в первую очередь, отражающий состояние пишущего и менее всего учитывающий нормативный фактор письменной речи, - названные особенности текста свидетельствуют о том, что для лирического героя приоритетными являются параметры односторонней исповедальности, не предполагающей последующего отклика:

...Всею болью тела

я не чувствую, где ты... не чувствую, где ты... я
замечаю, как время, не знающее пощады,
между нами выводит немое тире... хотя,
я могу ошибаться. Ужели моя отрада –

сторожить пустоту и не чувствовать, где ты...

Дневниковый тип повествования подчеркнуто сосредоточен на ощущениях самого пишущего. Тексты большинства «писем» начинают местоимение «я»:

Я не чувствую, где ты...
Я простил...
Я не знаю, кому и за что я подарен...
Я снова здесь....

Но в последнем, девятом, письме лирический герой находит альтернативную замену полному двусоставному предложению на определенно-личное:

Отрекаюсь от всех
Непридуманных мною побед...

Здесь же обнаруживается диалоговая сущность жанра письма, проявившаяся в интересе к другому «я». Примечательно, что желаемое вхождение в пространство жанра, заявленного в заглавии, кодируется драматургическими образами действия и состояния:

Что ж... не хочешь? Иди...
Мне пора, не держи мою кисть...
Не могу... не гляди...
Заклинаю тебя, отрекись!

Позволяю сейчас
Успокоиться карандашу...

“Письмо девятое” композиционно завершает контекст Е. Жумагулова, подводя итоги конкретной истории любви и, одновременно, замыкая повествование: “Я, возможно, вернусь сквозь нескладицы и круговерть...”. Образ круга вбирает в себя информацию о прошедшем годе жизни героя и декодирует сверхжанровую сущность эпистолярного контекста.

Пространственно-временной “кругооборот” можно проследить на разных уровнях сложного контекстного единства “Писем с Понта” А. Ширяева, состоящих из двух микроконтекстов и двух стихотворений. В первой части контекста ассоциативность мышления субъекта подчиняется логике философской “триады”. Если в первом стихотворении героем констатируется “тягучесть” яви, то во втором его внимание акцентировано на сновидческой сущности Бытия, что художественно закрепляется в системе лексем “неопределенной” семантики (“какой-то”, “нездешнее”, “дурман”, “сон”). В третьем и четвертом стихотворениях апробируется синтез идей. В №3 утверждается:

...сон, как и явь, - состояние жизни. Вполне
возможно, что смерти из них максимально подвластна
вторая, а именно – явь... [78, с.24],

в четвертом стихотворении через “обратные” образы формулируется содержательно-идентичное резюме: сон как отражение яви не подвергается уничтожению. В философском обобщении пятого стихотворения субъект цикла подтверждает существование взаимопроницаемости реального и ирреального Бытия. Момент идейно-тематической кульминации поддержан строфическим анжамбеманом между IV и V стихотворениями:

IV...станет расплатой
...за внутренний холод, который – лечи не лечи –

V...не вытравишь ни алкоголем, ни теплой рукой,
свершающей пассы вблизи спазматической мышцы...
[78, с.24]

Заголовок последнего микроконтекста “.” (точка) как знаковое выражение завершенности вступает в отношения противопоставления с содержанием текста и таким образом выделяет его сверхидею – “незаконченность есть бесконечность”. Неудовлетворенность личной жизнью субъект мотивирует системой “подневольных” общественных отношений:

Странный мир, где любая идея чревата, увы,

Эмбрионом насилия; где изначально правы
Только те, кто бесплодны, а следственно,
и бесполезны... [78, с.26],

а также несоответствием ограниченно-упрощенного типа мировидения человека, с одной стороны, и многообразия, незаконченности Бытия "...без пределов и формы, без смысла и звука..." [78, с.26], с другой. Соответственно, трансформируется функциональность эпистолярного стиля. Обращение к Богу ("Отче, что нам..."), к абстрактному "уважаемому Некто", к смерти ("Ах, сестра моя, смерть..."), к Ней имеют конечную установку – "...разобраться в мерцающей массе..." реальных отношений.

Возвратно-поступательный хронотоп обнаруживает и сюжет контекстного образования Л. Латышевой "Письмо". Образность первого и последнего стихотворений сходятся на ассоциативном уровне. Если в начале циклического повествования запечатлена "искусственная" семья, которая в конце концов распалась (отец, мачеха, падчерица), то в четвертом стихотворении силой памяти воссоздан первородный треугольник – мать, отец, дочь. И потому лирическая героиня пытается не только вспомнить прошлое, но и "совместить сегодня и вчера",

Где жив отец и мама с нами рядом,
Где все потом: дорога без конца,
И высь небес, и камни под ногами,
И смерть отца... [77, с.34]

Образованию единого художественного пространства способствует лексико-речевая и формальная организация эпистолярных контекстов. Так, в "Письме" Л. Латышевой ассоциации с темой войны возникают в каждом стихотворении через повторяющиеся образы преимущественно негативной семантики (ночь, боль, крик, плач, могила, дым, сон). Обозначен и общий цветовой фон: "Черный лист у меня в руках, / Как земля, где лежишь ты черный", "И падаю в черное поле...". Не последнюю роль в тексте играют звуки неблагополучия: похоронного марша, воя ("Выли плакальщицы...", "...воет ...фугас"), крика ("Воронки кричат и окопы..."). Текст подчеркнута метафоричен. Образы-олицетворения несут идею "единомирия". Максимально сближают противоположные стороны человеческой жизни ("память, как рана", "колос, убитый свинцом", "воет...фугас"). Анафорическое постоянство также наращивает идею инерционного движения:

И ночью проснуться от боли... ,
И колос, убитый свинцом... ,
И воет надрывно фугас... ,
И снова недвижно мальчишка... [77, с.33].

Оригинально формальное строение «Цикла из двух писем моему другу по e-mail из Америки» Е. Зейферт. В одном контексте синтезируются жанры и жанровые формы. Первое стихотворение имеет заголовки «Рондо», второе – «Триолет». По авторскому определению, и первый, и второй второй тексты являются письмами, в процессе интертекстуального взаимодействия образующими цикл. К признакам эпистолярного жанра можно отнести факт наличия адресата и обращений («любимый, молчи...»), прослеживаются глубоко личностные субъектно-субъектные отношения между двумя людьми. Но в целом форма и содержание эпистолярного жанра намеренно нарушены. Форма выражения чувств, эмоций не вмещаются в рамки традиционного жанра письма, но соответствуют обновленному способу общения по e-mail. Героиня не раскрывается до конца, оставляя за собой право на недосказанность. Предельно индивидуализированный облик лирической героини проявляется в изысканных стихотворных формах, которые она выбрала для сообщения – рондо и триолет. Триолет, как и рондо, – твердая форма (восьмистишие с рифмовкой АВАА АВАВ, где первое двестишие повторяется в конце строфы, а первая строка совпадает с четвертой). Рондо – это также твердая форма, но в пятнадцать строк на две рифмы, где повторяются первая и вторая строки в конце строфы, а первая – в девятой. В «Триолете» Е. Зейферт практически все предложения состоят из подлежащего и сказуемого, причем, последнее выражено существительным. В «Рондо» сказуемые выражены глаголами в настоящем времени: «говорят», «не спишь», «пишешь», «закрывает», «ощущаю». Особую роль в цикле играют рефрены, в которых заключены важные мысли. В «Триолете» строка «Облик твой – виртуальные буквы» каждый раз несет новый смысл, сначала фиксируя Его ирреальность, затем выражает Её откровение о бессилии человека перед пространством. В «Рондо» рефреном проходит стих «Солнца свет – только символ». Эта строка наращивает контекстуальную мысль об условности всех рассудочных категорий, создаваемых человеком. Объединенные контекстом, эти идеи замыкают круг поисков: если человек бессилен перед пространством, то тщетны и его попытки как-то объяснить мир. «Кольцо» недоумения вбирает в себя явления и образы внешнего мира («облик твой», Солнце). Две половинки «кольца» стягиваются ядром необыкновенно одухотворенной жизни лирического героя. Богатый метафорический ряд непосредственно характеризует «адресанта». Яркая библейская образность («...живу в твоём ноутбуке - / Ирреальном квадрате Эдема»), развернутые метафоры, привлекающие к сравнениям как малые («зерна клавиш»), так и более масштабные сущности («круглым телом вода...», «светила смеются...») входят в противоре-

чие с лексикой узкотерминологического («модем», «экран», «клавиши», «ноутбук», «монитор», «коннект») и вещно-физического значения («пальцы», «мышцы», «запах», «кожа»). Такое столкновение лексико-семантических пластов материализует главную идею художественного текста: истинная идея Бытия не поддается дешифровке на язык прагматически-познаваемых понятий, и человек обречен на это высокое непонимание.

Явление «эпистолярного» ЛЦ несет насыщенную информацию о литературном процессе конца XX века. Наличие объекта послания и сопряженный с ним художественный интерес позволяют типологизировать названные виды контекста на *эпистолярный* ЛЦ, эстетической сверхзадачей которого является предельная субъективация лирического переживания (например, «Письма с Понта» А. Ширяева, «Письмо» Л. Латышевой) и *дружеское поэтическое послание*, которое определяется нами как симптоматичное для конца XX века жанровое образование («Письма Иосифу от римского друга» Н. Садыкова, «Послания» Б. Кенжеева, частично – «Послания апостолам» И. Полуяхтова). Дружеским поэтическим посланием Новейшего периода литературы называем циклическое художественное образование, фиксирующее опосредованное неофициальное общение лиц (адресата и адресанта), характеризующееся достаточной содержательной свободой, наличием ритуальных эпистолярных элементов (обращение, подпись, дата, место написания), не ориентированное на получение ответа. Для дружеского поэтического послания существенное значение имеет постоянное ощущение автором письма личности адресата, характерны доверительные отношения между корреспондентами. Дружеские послания вызывают интерес прежде всего потому, что являются своеобразными «документами эпохи», отражающими уровень филологического сознания их авторов. До сих пор в науке исследовались послания дружеской интеллигенции прозаического характера, частная переписка или поэтические шуточные послания, существующие в творческом арсенале каждого поэта. В последнее время дружеское послание претерпевает естественные изменения, обусловленные как собственно литературными, так и нелитературными факторами.

Современное дружеское послание свидетельствует о существовании постмодернистской депрессии и заикленности на собственном хтоническом мироощущении через выбор тем (одиночества, боли, тревоги, безысходности), адресата послания (поэзия Бродского – это экзистенциальная философия в образах) и даже установку на безответность «послания». Жанр опосредованного послания удовлетворяет эстетическим требованиям поэтов постмодернового мироощущения как удоб-

ная форма самовыражения, не требующая реального диалога с адресатом. С другой стороны, этот же тип циклического контекста информирует о начавшемся освобождении от кризисной философии: от полистилизма как доминирующей формы диалогизма 1990-х годов поэт-современник переходит к конкретному диалогу с поэтом; творчество того же И. Бродского – не что иное, как оригинальное осмысление предшествующих традиций, а обращения Б. Кенжеева к ныне здравствующим Михаилу Моргулису, Тимуру Кибирову, «Дмитрию Александровичу» (Дмитрию Пригову), Цветкову функционируют как предпосылка возможного сотворчества. Об энтропийности постмодерновой ситуации также свидетельствует стремление поэта к максимальному самораскрытию, которое возможно только в жанре письма; поиски высокоинтеллектуального собеседника, которому можно доверить духовно-философскую рефлексию об общечеловеческих проблемах.

3.3 Цикл элегии в поэзии конца XX – начала XXI вв. Анализ механизма циклообразования казахстанской элегии позволил резюмировать, что термином «элегия» в циклических контекстах последних лет воспроизводится настроение, интонация классической элегии, тогда как элегическая парадигма пространства и времени всё чаще входит в отношения диалога с другими жанровыми мирообразами.

Интересно в этом плане рассмотреть «Элегии» Евгения Барабанщикова [81], в которых гармонично соединились элегическое и циклическое начала.

Лирический цикл Е. Барабанщикова состоит из четырех стихотворений. Тема всех четырех художественных текстов – «природа и человек». Ведущим настроением является грусть по утраченной целостности с природой, по внутреннему покою, душевному равновесию. Ведущим образом всех четырех стихотворений является образ осени, которая проявляется во всем – в увядании природы, в переходном моменте жизни, в метаниях души. Поэт использует прием контраста, намеренно сталкивая на лексико-стилистическом уровне “высокие” (жизнь природы, души) и “низкие” явления через одновременное употребление прозаизмов (“телефонная плеть”, “замок”, “залп”, “дрейфуя”, “махины”, “кулачища”) и поэтизмов (“плевел”, “трат”, “одушевленность”, “сонмы”, “надобно”, “зодчество”). Контраст также проявляется и при описании:

- а) пространства: лирический герой совершает “перелет на север” (1-ое стихотворение), но “сносит солнца траекторию на юг” (3-е стихотворение);
- б) состояний: лирический герой возвращается “на север”, а “дерева тянет в печь”;

- с) времени: “ночь вдыхает самое себя” - “под утро возвращаться от подруг”;
- д) настроений: “вселяется спокойствие, заочно / Уничтожая комплексы вины”, “воскликнуть надобно отчаянно” - “будешь рад находке”.

Входят в отношения противоречия слова и сочетания слов, имеющие семантику прекращенного движения, а, следовательно, и жизни: “курган”, “в клубок свернуться”, “панихида”, “издох”, “остановит взглядом”. Фразы “сбивает спесь”, “сносит солнца траекторию”, “возвращаться”, “проходя” свидетельствуют о движении лирического героя, его поиске истины, душевных переживаниях.

Лирический субъект – одинокий философ, страдающий от непонимания, ищущий истину. Формально он не выдает своего присутствия, не использует местоимения «я», «меня», «мое», но в его взгляде на мир чувствуется субъективное отношение ко всему окружающему. Осень для него – это и «урожайность плевел», и время, когда «бывают прощены / И пресный отпуск, и любовницы, и почта...». Он интеллектуал, знаком с Библией, с произведениями предшествующих ему эллигов. Мысль лирического героя охватывает разные направления: он смотрит на “север” и на “юг”; в небо, где “солнце”, “звезды”, “созвездия”, и на землю, привлекающую его интерес “деревьями”, “листьями”, “пучками травы”, “полыню”; в прошлое (смотрим глагольные формы “двигались”, “закрывали”), настоящее (“выносят”, “обращает”) и будущее (“будешь рад”, “остановишься”). Таким образом реализуется характерный для жанра элегии хронотоп странничества.

Наряду с образом лирического субъекта и образом осени появляется третье действующее лицо – Высшие силы. Причем, присутствие Бога становится с каждым произведением Е. Барабанщикова все ощутимее и реальнее.

В первом стихотворении лирический герой был окружен осенью, воспоминаниями, погружен в меланхолию:

Как часто ближе к осени видны
И лиственный курган, и перелет на север...
...Как часто к осени бывают прощены
И пресный отпуск, и любовницы, и почта... [81]

В первом случае лирический персонаж перечисляет то, что происходит осенью вне него, во втором показывает, что творится в его душе. И такое состояние повторяется из года в год, все больше отгораживая внутренний мир лирического субъекта от вмешательств внешнего. О его замкнутости говорит символ круга, выраженный через образы “блюдца” и “клубка”, о также опоясный тип рифмовки. Но

он пытается расширить пространство стихотворения, используя однородные дополнения. Частое употребление союза “и” словно сигнализирует о том, что еще не все признаки осени успел перечислить лирический герой, поскольку их очень много.

Во втором стихотворении сохраняется кольцевой тип рифмовки, кроме того, автор выходит на новый уровень “кольца”, используя анжамбеманы, синтаксический параллелизм:

Найдется кто-нибудь и спросит: “Вы о чем?”

В ответ услышав пульс, пожмет плечами.

Исчезнет...

Найдется кто-нибудь, кто остановит взглядом

Тебя... [81].

Ситуация, изображенная в первом фрагменте, не устраивает лирического героя, и поэтому в следующем катрене он, словно заклинание, повторяет слова, дающие надежду, и направляет свои мысли по другому пути.

Лирический субъект не решается сказать прямо, кто является этим “кто-нибудь”. Однако, учитывая то, что он часто обращается к небу, используя образы звезд, созвездий, ночи, грозы, можно сделать вывод, что этот “кто-нибудь” - небожитель. О Высших силах речь идет в третьем стихотворении:

И сносит солнца траекторию на юг... [81].

В безличном предложении нет указания на субъект действия, но *контекст* четырех стихотворений воссоздает образ Бога.

Также следует обратить внимание на то, что в данном стихотворении автор использует рифменную акромонаграмму (смежную рифмовку слов, находящихся на стыке двух строк). Например, «...польны / Поньне...», «...сновидений. / И бдений...», «...осень / И сносит...» в следующем фрагменте:

Ты знаешь, время... Торжество польны

Поньне чудится объектом сновидений.

И бдений численность сгущается под осень,

И сносит солнца траекторию на юг... [81].

Фактическое сближение двух строк создает ощущение еще большей связанности художественного текста, чем это было во втором стихотворении, где подобный эффект создавался анжамбеманом. Кроме того, в третьем стихотворении есть и монорифма “юг – звук – подруг – рук”, которая еще больше «окольцовывает» стихотворение.

В четвертом стихотворении ощущение закрытого пространства достигает своей кульминации. Лирического субъекта отделяет от остального мира “гроза”, далее – “замок” и замкнутое конечное про-

странство шахматного поля – поля битвы, где все бессмысленно: король далеко не могущественнее пешки, “самое распространенное имя – эндшпиль” /в переводе с немецкого - “конец игры”/, однако лирический герой находит выход, выбирая “преимущество диагонали”. Он разрывает заколдованный круг, находит правильное направление движения, и все сразу становится на свои места, приходит долгожданный покой:

Душа успокаивается в печали... [81].

Элегия с эпохи романтизма была известна как богоборческий жанр. Лирический герой бунтовал против всего окружающего мира, отрицал даже саму мысль о том, что в жизни есть какой-то смысл. Е. Барabanщиков поставил под сомнение закрытость жанра элегии, разрушив его устои. Автор утверждает позитивное отношение к жизни, но доверяет его не «горизонтали» содержания, но «вертикали» циклического контекста. Лирический герой указывает свою диалектику роста: от желания простить к “спокойствию”. Не стоит пытаться “сонмы звезд уместить в щепотке”, все мы – “листья”, “пучок травы”. Усилия человеческого разума представить, каким образом устроена Вселенная, никогда не будут полностью реализованы. Мы знаем ровно столько, сколько нам положено знать, а остальное “уводит в сумерки”.

Анализ циклического контекста “Элегии” Е. Барabanщикова позволяет резюмировать следующее:

1. Целостность лирического цикла Е. Барabanщикова создается единством жанрового заглавия, сквозной нумерацией, отсутствием частных наименований, эпитафий, посвящений.
2. Лирический герой един. У него может меняться настроение, но сохраняются качества характера, в том числе стремление познать истину.
3. Хронотоп представлен в виде возвратно-поступательного движения. Сюжет строится на бесконечно повторяющейся ситуации приближения осени. Лирический герой придерживается активной жизненной позиции, поскольку выбирает диалектический путь – путь спирали – от прощения к спокойствию. Он мечется от одной крайности к другой, от земли – к небу, от внутреннего мира – к внешнему. Финал остается открытым: субъект повествования нашел успокоение, но надолго ли?
4. Лексико-речевая организация соотнесена с хронотопом: слова повторяются, приобретая с каждым разом новое значение. Если в первом стихотворении образ осени создает настроение, то в третьем осень является полноправным действующим лицом, от которого многое зависит в мире природы, в том числе и душевное состояние

лирического субъекта. Второе стихотворение начинается с вопроса “Вы о чем?”, тем самым автор иронизирует над своим предшествующим умонастроением. Если в том же втором тексте лирический субъект просто остановился зафиксировать свое внимание на материальности окружающего мира (“как лист перед пучком травы”), то в следующем стихотворении он раскрывает это мимолетное ощущение, придает ему большее значение. “Пучок травы” превращается в “торжество полыни. “Полынь” - символ горечи, напрасных надежд, этот символ входит в семантическую группу “осени” как образ разочарования, ущербности, хаоса.

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

6. Формальная сторона «Элегий» Е. Барабанщикова обладает рядом отличий от классических и современных образцов этого жанра. Поэт использует вольный ямб (а не традиционный пятистопный); экспериментирует с разными типами рифмовок; предлагает различное строфическое оформление элегий, единое жанровое заглавие – и таким образом создает целостность высшего контекстного порядка. Расшатанные размеры идентифицируют их ритмическое восприятие в контексте. Строфика и объем каждого стихотворения индивидуальны. К примеру, первое и третье стихотворения имеют равное количество строк – шестнадцать, но первое разбито на четыре катрена, а третье представлено в астрофической форме. Второе и четвертое стихотворения тоже имеют равное количество строк – двенадцать, но во втором стихотворении заключительные строки каждого катрена вложены в одну стопу ямба.

7. Для жанра элегии не свойственен оптимизм, но именно это свойство мировосприятия «сквозит» в традиционно-элегическом реестре настроений в финальных строках всех четырех стихотворений: “Вселяется спокойствие...” (1-ое стихотворение); “Вдруг остановишься и будешь рад находке...” (2-ое стихотворение); “Ни мук, ни

угрызений...” (3-е стихотворение); “Душа успокаивается в печали” (4-ое стихотворение).

Циклический контекст так пересоздаёт первичную жанровость входящих в цикл стихотворений, что признаки элегий не доминируют, но, наоборот, попадают в число циклообразующих категорий, таким образом актуализируя циклический мирообраз и отказываясь от собственного содержания. Если совместить идею круга, реконструируемую через лексические повторы слов со значением круга («klubok», «блюдец», «солнце»), синтаксический параллелизм, анжамбеман, опоясный тип рифмовки, акромONOграмму, с семантикой диагонали, о преимуществе которой заявлено в последних строках четвертого стихотворения:

В этом и есть преимущество диагонали...[81],
то в синтезе образуется знак спирали – ключевой жанрообразующий знак лирического цикла.

Характер трансформации компонентов элегического контекста Е. Барabanщикова убеждает в том, что названное жанровое образование реконструирует картину мира сонета. Элегический хронотоп «угла» задействован как антитезис сонета, отталкиваясь от которого лирическая мысль развивается до её позитива - оптимистического отношения к миру. Определенную динамику получил и образ элегического героя, не «заикливающийся» на вселенской печали, но преодолевающий её. Ритмичность циклических повторений (сюжетных, тематических, образно-мотивационных) усиливает содержание жанрово-контаминированной элегии. Использование сложного («своего» и «чужого») хронотопа позволило Е. Барabanщикову найти позитив в элегической картине мира и создать повествование о драматичности земного Пути, реализующего важную закономерность духовной жизни личности, а именно: истина никогда не дается человеку навечно, красота прозрения обусловлена его кратковременностью.

«Элегии» Е. Барabanщикова показали неисчерпаемые возможности жанра лирического цикла. Используя форму классического жанра элегии, циклический контекст акцентирует интерес к категориям земного и возвышенного, мгновенного и вечного, к проблеме соотношения бренности человеческого бытия и величия Природы как хранительницы вечных истин.

3.4 Целостный анализ фрагментарного циклического контекста. В литературоведении рубежа XX-XXI веков активно обсуждается проблема фрагмента как доминанты стиля на материале прозы XX века (см. работы К. Кобринa, Л. Горалик, Д. Давыдова, Б. Дубина [82]). Вышеназванные исследователи единодушно признают период второй

половины XX века эпохой, когда “расцвет русской фрагментарной прозы только начинается” [82, с.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 вопрос о соотношении понятий “фрагментарность” и фрагмент“, о мотивах обращения к фрагментарному письму в творчестве некоторых прозаиков, на проблему жанровой содержательности фрагмента. Принципиальная незаконченность научного диалога своеобразно отражает специфику самого фрагмента. Но обсуждение критических работ современных ученых – не цель настоящей статьи. Предмет нашего научного интереса – фрагмент как жанр в контексте казахстанской поэзии конца XX- начала XXI веков. От имеющихся по данной проблеме работ мы отталкиваемся принципиальным несогласием с идеей признания фрагмента только в прозе XX века, но не в поэзии. А между тем 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 Марата Исенова “Житие можжевельника в дождь” (состоящую из трех фрагментов), “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, претендующие на фрагментарность композиции. 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- начале XXI веков активизировалось фрагментарное мышление как в прозе, так и в поэзии? Обновляющуюся 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 М.Гаспарова «Записи и выписки», «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 научный труд казахстанского исследователя Е.Зейферт как одну из последних попыток систематизации имеющегося теоретического материала по жанру фрагмента. Приняв многие положения последней работы, мы считаем, что их необходимо адаптировать на современную поэзию. Так автор диссертации настаивает на принципиальном разграничении понятий «фрагмент» и «отрывок»: «Отрывок... определяется как стихотворение лирического жанра, а фрагмент - как жанр эстетико-философской прозы...» [83, с.4]. Если для эпохи 1820-1830 годов это категоричное разделение приемлемо, то в динамике литературного процесса 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 в практическом процессе стихосложения 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.

Условимся называть отрывком «...лирический жанр среднего объема, тяготеющий к эстетико-философской проблематике...» [83, с.18] с авторским указанием на стилизованную фрагментарность, выраженную названием или графическими средствами и такими доминантными признаками как «...графическая нерасчлененность, астрофичность, художественное время, обращенное в вечное, художественное пространство, открытое в бесконечное, оптимистический финал...» [83, с.18]. Наша задача – мотивировать причины реанимации жанра фрагмента, а также исследовать возможности жанрового синтеза фрагмента и циклического контекста казахстанской поэзии конца XX - начала XXI века.

В качестве материала для анализа нами выбраны «12 фрагментов» Габита Имамбаева [52] 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 – сознательно 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. 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 жизни героя – желаемую мысль о прогулке: в первой фразе частица «бы» пропущена и предложение зазвучало как риторически-вопросительное.

Следующий фрагмент начинается с повторения ситуации обманутого ожидания. 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 повторов:

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

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, произнося «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 систему 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. 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 эксперимента-

торство 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 способ 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 остраннения 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 преображения 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: шесть первых строк содержат однородные обособленные определения, тогда как предмет характеристики назван только в конце 8-й строки. Образ сухостоя продолжает развивать романтические мотивы, представленные в текстах первых 3-х фрагментов, а именно: одиночества, беспамятства, 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, пятом, фрагменте, на первый взгляд, развивается тема памяти. 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 шестом фрагменте образная мысль субъекта переживания вновь дает непредсказуемый скачок ассоциаций и уводит в мир воспоминаний о любви. «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 кон-

текста идею раздвоенности романтического сознания. Как правило, подобный стык осязаем на уровне образных антиномий (понимаем – двух систем ценностей) и маркируется союзом «а» или риторически-вопросительной фигурой. 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-м 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-го фрагмента возвращает к образу «холодной» возлюбленной. 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-го 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 восьмого фрагмента объясняется миролюбивый настрой лирического героя в предыдущем отрывке. 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 по-

вестования, не влияют принципы жизнотворчества 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 девятом фрагменте, вновь обнажены два полюса, между которыми развивается лирическая мысль героя. 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 десятом фрагменте высмеивает свое и всякое стремление к абсолютному знанию как способу подняться до божественного всеведения. 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 постромаического 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 жу-

пел»). 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? 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-ми 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, «Кзаков» 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. Рефлексия субъекта, находящегося в поле, где слышно

«дыхание звезд», а «мерзлая глина на тысячи верст», воспроизводит тип мировидения пустынного, 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 мысли) 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-многообещающая, 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-ой строке как попытка предотвратить любое, даже самое незаметное действие («проскользнет»).

Целостный анализ контекста «12 фрагментов» Габита Имамбаева позволил выйти на теоретические обобщения, содержащие информацию 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 всякого 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.

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 развивающейся 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-ый и 12-ый 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-м 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 неисчерпаемость. Соответственно, поэтический фрагментарный контекст, на наш взгляд, содержит объективную и структурно более четко выраженную информацию о сущности мгновения, нежели самостоятельный стихотворный фрагмент (или отрывок).

3.5 Жанровые формы и циклический контекст. В пространстве дискурсивной жанровой трансформации современной казахстанской поэзии также имеет место перерождение инациональных жанров и жанровых форм. Казахоязычные поэты апеллируют к формам восточной лирической поэзии рубаи и газели (А. Бекбосын, «Өмір ойған оюлар. Рубаяттар», Б. Бабажанұлы, «Ғазалдар»). Авторы наполняют названные формы свойствами узнаваемых национальных фольклорных жанров, вводят их в отношения циклической изометрии. Образующая таким образом интертекстуальная целостность реализует поэтическую тенденцию на романизацию. В жанровом образовании А. Бекбосын «Өмір ойған оюлар» созерцательно медитативная настроенность субъекта, постоянство риторического разрешения философических проблем нейтрализуют категоричность дидактического жанра накыл өлең (или песен назидания):

Текті, текті... мақтан сөз «текті» деген...
Заман илеп, текті де тепкілеген!
Баяғы Ата қанынан қалса тамшы,
Ұрпағына не күйде, жетті немен? [84]

Примечательно, что в фокусе жанрового эксперимента русскоязычных казахстанских авторов, преимущественно, находится древнейший лирический жанр японской поэзии хокку (Л. Медведева, «Дачи в горах», «Лепестки»; Е. Титаев, «В поисках лика»; М. Адибаев, «Сто видов Фудзи»). Поэты трансформируют названный жанр, «прививая» последний к европейской жанровой парадигме и создавая суггестивный жанровый миробраз. Хокку появился в японской поэзии XVII века и классически выглядит как трехстишие, состоящее из семнадцати слогов и построенное по схеме 5-7-5, что в силу символической графики японского языка имеет не только формализующее, но жанрово-концептуальное значение. Соответственно, переложение хокку на другие языки не дает возможности сохранения его оригинальной картины мира. Минимальный объем, специфический тип завершения японской поэтической миниатюры, органика восприятия смысла и ритма позволили спроецировать жанровое содержание хокку на миробраз фрагмента. Такая корреляция жанров позволила М. Адибаеву создать оригинальные подражания японской поэзии. «Сто видов Фудзи» М. Адибаева представляют контекст фрагментов: стихотворения не соблюдают формальных требований наиболее репрезентативных жанров хокку и танка, но образностью и поэтической организацией, характером течения ассоциаций воссоздают японскую культуру.

Существующая в литературе Новейшего времени интенция на романизацию в синтезе с подражанием таким свойствам японского мироощущения, как созерцательность, «текучесть» образных ассоциаций, в экспериментах казахстанских авторов нашла достаточно устойчивую форму преобразования иноязычного жанра через синтез жанровой картины мира фрагмента с романическим типом повествования. Так, контекст Л. Медведевой «Дачи в горах» состоит из тридцати семи хокку. Название цикла задает тематику, объединяет общей идеей лаконичные трехстишия. Л. Медведева максимально использует возможности лирического жанра, разворачивая метафоризм хокку в пространство масштабных реалий:

Неутомимый ветер,
Изнывая от поцелуев солнца,
Гуляет в лощине [48, с.18].

Поэтическая оптика Л. Медведевой наведена на такую резкость изображения, которая пренебрегает понятиями «большое-малое». Важен не объем и значимость явлений, а их сущностная характеристика. В контексте такой сущностной становится мысль об абсолютном тождестве человеческой и природной жизни.

Каноничность хокку нарушается введением сюжета. В трёх строках стихотворения поэт рассказывает целую любовную новеллу, в образной организации которой может отсутствовать метафоричность как постоянное свойство хокку:

Летний сон:

Ты повторяешь почти наизусть

Каждый изгиб моего тела. [48, с.19]

Но чаще всего метафора сохраняется и принимает на себя миромоделирующую функцию, работая на идеально оформленный хронотоп. Так, например, в хокку

Вечером сильнее пахнут цветы –

Это с губ срываются слова обольщения,

Звездно-прекрасная ложь [48, с.19]

сюжет образуется движением в пространстве - от запаха цветов до небесной субстанции. Деканонизация хокку наблюдается в ситуации выравнивания отношений человека и природы. В миниатюрах Л. Медведевой не только человек тянется к человеку, но и само пространственное устройство бытия стремится к диалогу земли и неба, возвышенного и обыденного, малого и великого:

Стражи горной дороги –

Статные кусты чертополоха

Вонзили когти в небо [48, с.15]

Особенность построения образной системы контекста хокку Л. Медведевой проявляется в двуединстве материально-духовного мира. Если образ материален, то в стихотворении он обретает дух:

На солнцепеке

Флоксы фыркают, задыхаются

От своего запаха [48, с.16],

если же образ изначально идеален, то он становится зримым, приземленным:

Ночным мотыльком

Небо шушит за стеклами.

Не видно ни зги [48, с.22].

В хокку Л. Медведевой образ неба утрачивает однозначность наивысшей субстанции. В цикле «Дачи в горах» природа очеловечивается: «небу хочется пить», оно «бледнеет от зноя» и «шепчет», обращая свою мольбу во Вселенную.

Нарушая каноны написания хокку, Л. Медведева часто создаёт не зрительные, а звуковые образы. «Жук гремит крыльями», «Синева шепчет...», «По воздуху шлепают листья», «Колышутся тени», «Отрывисто вскрикивает птица...», «Хором плачут сверчки» - каждый звук

исполнен особого смысла, рождает определённые настроения и чувства. Поэт не развёртывает перед читателем всей панорамы возможных представлений и ассоциаций, возникающих в связи с данным предметом или явлением. Он только будит мысль читателя, даёт ей определённое направление при помощи образной организации, развернутой метафоры в первой строке.

Последовательное и нехронологическое прочтение контекста «Дачи в горах» обнаруживает идею произведения – утверждение красоты в незаметном, обыденном:

Рыжие бабочки
Мигают быстро крылами –
Это летающие цветы [48, с.16].

В практике дискурсивного переосмысления жанровой традиции восточной жанровой форме хокку найден жанр-коррелянт – фрагмент, нацеленный на постижение и запечатление поэтики «мига». В то же время в контексте все характеристики хокку обретают обратное жанровое содержание: несвойственную этому жанру сюжетность, проявленность субъектно-объектных отношений, индивидуально-поэтическую нагруженность образов пространства и времени, акмеистское внимание к поэтике вещиности и детали. Так современная поэзия, изыскивая дополнительные средства актуализации лирических и эпических способов освоения действительности, «выравнивает» свою и чужую жанровые традиции, вводит жанры различной этиологии в пространство интертекстуального взаимодействия.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Назовите отличие принципов организации сонетного циклического контекста от венка сонетов на материале поэзии Казахстана рубежа II–III тысячелетий.
2. Сохраняет ли сонет в цикле И.Потахиной «Девять горных сонетов» положение лидирующего жанра? Мотивируйте ответ, используя текст Приложения.
3. Найдите и проанализируйте в изданиях периодической печати Казахстана текст, в заглавие которого вынесено определение «элегия». Насколько соответствует (или не соответствует) характер реконструкции данной элегии вышеизложенным наблюдениям?

4. Почему в современной казахстанской поэзии картина мира элегии не возрождается в «чистом» виде?
5. Проанализируйте циклический элегический контекст С.Жусупова (по Приложению). Докажите, что контекст меняет содержание элегии как жанра.
6. Дайте свой вариант жанрового анализа «12 фрагментов» Г.Имамбаева. Как связаны между собой формально-поэтический и асоциативный уровни организации контекста?
7. Дайте анализ эпистолярного цикла (по выбору). Как контекст меняет лирическую природу послания (письма)?
8. Как и почему ЛЦ И.Полуяхтова «Предлоги к снегу» преобразует твердую форму хокку?
9. Объясните, как Вы понимаете назначение введения и системы эпиграфов в ЛЦ И.Полуяхтова «Предлоги к снегу»?
10. Пересоздается ли жанровость хокку в циклическом контексте? Аргументируйте ответ, используя контекст хокку И. Полуяхтова (по Приложению).
11. Насколько активно задействованы жанровые признаки газели (или рубаи) в современном цикле? Мотивируйте ответ примерами из текстов казахстанских авторов.
12. Назовите жанрообразующие компоненты, которые в современных поэтических циклах выполняют второстепенные роли.
13. Какие элементы эпистолярного стиля принимают циклообразующие свойства в «Посланиях» Б.Кенжеева (см. Приложение)? Охарактеризуйте субъекта посланий. Как Вы понимаете сверхидею этого жанрового контекста?
14. Как полистилизм «Тетради на двоих» И.Полуяхтова и Ю.Леонова влияет на создание целостного мирозобраза? «Тетрадь на двоих» - это ЛЦ или поэма?
15. Можно ли настаивать на тождестве картин мира романа и «жанрового» ЛЦ, основываясь на пространственно-временной многоукладности циклического контекста? Обоснуйте ответ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Какие выводы можно сделать в результате системного исследования циклических контекстов отечественных поэтов современности?

В первую очередь, нужно понять, что актуализация циклических контекстов в творчестве поэтов Казахстана мотивирована симптоматичным для конца века стремлением осознать закономерности общественно-исторического, культурного развития человечества. Монтажная структура ЛЦ, сочетающая лирически-эмоциональную, субъективную оценку и эпическое представление о мире, наиболее адекватно передает мироощущение думающего человека, стремящегося воссоздать индивидуальную концепцию бытия. Этой обусловленностью объясняется тот факт, что опыт создания «нежанровых» циклических контекстов одинаково отмечает творчество зрелых (В. Антонов, Б. Канапьянов, В. Киктенко, А. Соловьев, О. Сулейменов, Р. Тамарина, И. Потахина, Д. Накипов, Н. Чернова, О. Шиленко) и начинающих поэтов (Е. Зейферт, Е. Барабанщиков, Г. Имамбаев, Н. Садыков, Л. Латышева, Е. Ашим, М. Варов, Т. Дельцова, А. Мариева, К.С. Фарай).

Во-вторых, из наблюдений над контекстами формируется вывод о притязании «нежанрового» и «жанрового» ЛЦ на «всеохватность», целостность представления о мире. Обозначенная тенденция реализовалась в «книжных» циклических единствах, а также в полициклических структурах. Введение в жанровый репертуар современной поэзии Казахстана «эпистолярных», «сонетных», «элегических», «фрагментарных» и других жанровых циклических образований также является одним из проявлений тенденции к эпическому освоению действительности в пределах ЛЦ и проявляет непредсказуемость последнего. Этим объясняется ведущая роль пространственно-временного жанрового признака, реализовавшегося в «спиралеобразном» типе построения сюжета, системы образов, опорных слов, метрической композиции.

В-третьих, следует признать, что усиление эпической направленности стало причиной переоценки содержательности жанровых компонентов как «жанрового», так и «нежанрового» ЛЦ. Значительно возросла роль пространственно-временной категории, репрезентующей эпическое мировидение, что, в свою очередь, обусловило трансформацию остальных жанровых признаков. Документальные реалии проникают в художественную ткань циклического повествования не только через цитатно-образный материал, но на уровне заглавия как жанрового компонента. Расширение художественного пространства, возросшее

значение категории времени, актуализация эпического начала в эпиграфе, форма объективированного изложения текста цикла, прямая и косвенная речь, стремление к воссозданию мировоззренческой полифонии, поэтика свободного стиха – все уровни «жанрового» и «нежанрового» ЛЦ стремятся освоить действительность свойствами эпического мировидения. Установка на эпизацию в сочетании с жанрово-семиотической идеей возвратно-поступательного движения объясняет преобладание «спиралеобразного» типа развития сюжета в циклических образованиях поэтов обозначенного периода.

В то же время нельзя не заметить, что содержательность современного ЛЦ актуализирует одновременно лирическое и эпическое начала как равноправные способы освоения художественной действительности. Помимо настроения или интонации тенденцию на лиризацию обнаруживает поэтика ЛЦ. Сегменты поэтической речи, традиционно оцениваемые как служебные (эпиграф, знаково-номинативные обозначения, компьютерная графика, форма, строфика и т.д.), принимают на себя функции жанрообразования и особенно активно «работают» на создание художественной целостности высшего порядка.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Сапогов В.А. Поэтика лирических циклов А.Блока. Автореф. ... канд.филол.наук: 10.01.01. - М.: МГУ, 1967.
2. Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла. Автореф. ... докт. филол. наук: 10.01.08. - М.: МГУ, 1990.
3. Золотарева О.Г. Проблема «несобранных» стихотворных циклов 40-60 годов XIX века. Автореф. ... канд.филол. наук: 10.01.08. - Томск: ТГУ, 1982.
4. Лебедев Ю.В. Становление эпоса в русской литературе 1840-1860 гг. (Проблемы циклизации). Автореф. ... докт. Филол. наук: 10.01.08. - Л.: ЛГПИ, 1979.
5. Ляпина Л.Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-1860 гг. автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.08. - Л.: ЛГПИ, 1977.
6. Спроге Л.В. Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А.Блока и проблемы циклообразования у русских символистов. Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.08. - Тарту: ТГУ, 1988.
7. Зелинский А.Э. Лирический цикл и проблема циклизации В.Я.Брюсова. Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. - Тарту: ТГУ, 1986.
8. Бодров М.Н. Циклы стихотворений В.Маяковского «Путешествия 1924 - 1926». Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. - М.: МГУ, 1976.
9. Дождикова Н.А. Цикл «Распутья» и проблема творческой эволюции А.Блока. Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. -Л.: ЛГПИ, 1986.
10. Коган А.С. Типы объединений лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к нежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX века). Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.08. - Киев: КГУ, 1988.
11. Комарова Г.С. Поэтика лирических циклов Н.П.Огарева. Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. - М.: МГУ, 1982.
12. Скрипкина В.А. Принципы творческой циклизации в поэзии символистов (Структурообразующая функция символики цвета. А.Блок, А.Белый, С.Соловьев). Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.08. - М.: МГУ, 1990.
13. Крадожен Е.М. Повтор в структуре поэтического цикла. Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.08. - М.: МГУ, 1989.

14. Акишева Ж.С. Проблема циклообразования (на материале творчества ранней А.Ахматовой и поэзии «серебряного века»). Автореф. Канд.филол. наук: 10.01.08. - Алматы: АГУ, 1998.
15. Толысбаева Ж.Ж. Жанровая природа лирического цикла (на материале поэзии 1980-1990 годов). Автореф. ...канд.филол.наук: 10.01.08. - Алматы, 1999.
16. Гинзбург Л. О лирике. - Л., 1974.
17. Долгополов Л.К. На рубеже веков. - Л., 1977.
18. Дарвин М.Н. Изучение лирического цикла сегодня. // Вопросы литературы. – 1986. - №10. - С.220-230.
19. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. - Кемерово, 1983.
20. Заманская В.В. Типология лирического цикла (Критерий описания)// Историко-литературный процесс. Методологические аспекты. 1. Вопросы теории. - Рига, 1989. - С.52-54.
21. Иванова Н.Г. Ономастическое пространство в лирических циклах В.Маяковского, А.Малышко, М.Бажана // Вопросы литературы народов СССР. Вып. 15. - Киев-Одесса, 1989. - С.149-153.
22. Ильичев А.В. Система образов-символов как циклообразующий фактор (О последнем лирическом цикле А.Пушкина) // Проблемы жанра и стиля художественных произведений. Вып.4. - Владивосток, 1988. - С.107-117.
23. Краснова Л.Д. От стихотворения к циклу (циклообразующие элементы и типология образов в поэзии А.Блока) // Вопросы литературы. Вып.1(37). Львов, 1981. - С.108-117.
24. Минц З.Г. В мире Блока. Сб.статей. - М., 1980.
25. Хаев Е.С. Проблема композиции лирического цикла (Б.Пастернак «Тема с вариациями») // Природа художественного целого и литературный процесс. - Кемерово, 1980.
26. Эткинд Е.Г. Слово и контекст // Эткинд Е. Материя стиха. - С.-П., 1998. - С.185-250.
27. Бельская Л.Л. О сюжетно-композиционном единстве лирического цикла («Персидские мотивы» С.Есенина) // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. - С.97–105.
28. Бельская Л.Л. Проблема стихотворного цикла и циклизации в творчестве С.Есенина // Проблемы реализма. - Вологда, 1979. - С.21–33.
29. Сапогов В.А. К вопросу о композиции лирического цикла («Стихи о Прекрасной Даме» А.Блока) // Сюжет и композиция в изучении и преподавании литературы. - М., 1965. - С.39-41.

30. Коган А.С. О становлении книги стихов в первой половине XIX века // Древнерусская и классическая литература в свете исторической поэтики и критики. - Махачкала, 1988. - С.65-79.
31. Толысбаева Ж.Ж. Лирический цикл конца XX века: Жанр. Типология. Поэтика. – Семипалатинск, 2001.
32. Лейдерман Н.Л. Движение жанра и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. - Свердловск, 1982.
33. Ахметов З.А. Казахское стихосложение. - Алма-Ата, 1964.
34. Федянина Л.Д. Особенности мышления кочевников // Евразия. – 2002. - №6. - С.25.
35. Байтанаев Б.А., Бектуров Ж.Ж. Эстетика устного повтора в казахском фольклоре и литературе // Фольклор и литература Казахстана. - Караганда, 1983.
36. Бес ғасыр жырлайды. I т. - Алматы, 1985.
37. Жумабаев М. Пророк. - Алматы, 2002.
38. Медведева Л. Сокровенное Солнце. - Усть-Каменогорск, 2000.
39. Киктенко В. Город. - Алма-Ата, 1982.
40. Дубровская В.В. Нелинейность литературного произведения в трудах П.А.Флоренского // Культура и текст: Матер. Международ.науч.конф., Вып.1, Лит./вед., Ч.1. - С.-П.-Барнаул, 1997. - С.12-15.
41. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // ВМУ. Сер.9. Филология. – 1995. - №5. - С.170-173.
42. Ашим Е. «Бывают краски Рассвета...» // Явь и сны. Новая поэзия Казахстана. - Алматы, 2001. - С.308-309.
43. Дельцова Т. «Двое в комнате...» // Аполлинарий. – 1994. - №2. - С.29-31.
44. Омар Канат. «сумерки очертаний смертельны...»// Явь и сны. Новая поэзия Казахстана. - Алматы, 2001. - С.331-332.
45. Руднев П.Р. Опыт семантического анализа монометрической и полиметрической стиховых структур на метрическом уровне // Труды по русской и славянской филологии. - Тарту, 1973. - С.36-45.
46. Сулейменов О. Аргамачи. - Алматы, 2001.
47. Мартынова Л. Чувственная геометрия // Простор.–2004.-№3.- С.150-151.
48. Медведева Л. Письма на лепестках сна. - Усть-Каменогорск, 2001.
49. Канапьянов Б. Ночная прохлада. - Алма-Ата, 1977.
50. Канапьянов Б. Над уровнем жизни. - Москва, 1999.
51. Потахина И. Колокольчик. - Алматы, 2002.
52. Имамбаев Г. Нерв на воле. - Москва, 1999.

53. Киктенко В. Световид. - Алма-Ата, 1990.
54. Ровицкая Т. Гребень. - Алма-Ата, 1989.
55. Шашкова Л. Ты есть я. - Алма-Ата, 1988.
56. Фарай К.С. Лиловый песок // Аполлинарий. – 2000. - №8. - С.39-41.
57. Каирбеков Б. Бахсы // Литературная Азия. Альманах. - Алматы, 2002.
58. Соловьев А. Волшебная книга. - Алматы, 2002.
59. Шиленко О. Жесты. - Алма-Ата, 1989.
60. Чернова Н. Солнцеворот. - Алматы, 2000.
61. Тамарина Р. Жизнь обычная. - Алма-Ата, 1981.
62. Мариева А. Дракон умер // Аполлинарий. – 2003. - №4. - С.39-42.
63. Бакбергенов К. Возвращение. - Алма-Ата, 1985.
64. Варов М. Мини-архив. Стихотворения // Аполлинарий. – 1998. - №4.
65. Киктенко В. Заповедник. - Алма-Ата, 1985.
66. Полуяхтов И. Из «Истории болезни №1987» // Конкурс «СОРОС – Казахстан - дебют». Стихотворения. - Алматы, 1997. - С.95-97.
67. Курдаков Е. Стихотворения. - Великий Новгород, 2000.
68. Полуяхтов И., Ю.Леонов. Тетрадь на двоих // Простор. - 2002. - №10. -С.2-15.
69. Конкурс «СОРОС – Казахстан - дебют». Стихотворения. - Алматы, 1997.
70. Антонов В. Избранное. - Алма-Ата, 1988.
71. Калаус Л. Избранные стихотворения и рисунки. - Алматы, 2003.
72. Шиленко О. Последняя чернокнижница // Простор. – 1991. - №3. - С.67-70.
73. Колчигин В духе Корана // Простор. – 1993. - №5. - С.107-108.
74. Кенжеев Б. Торговец астрами // Знамя. – 1995. - №7. - С.142-146.
75. Жовтис А. Единственная книжка стихов. - Алматы, 2001.
76. Зейферт Е. Малый сборник. - Караганда, 2002.
77. Иртышанка. Сб. стихотворений. - Алма-Ата, 1984.
78. Ширяев А. Письма с Понта // Простор. – 1991. - №4. - С.23-26.
79. Кенжеев Б. Послания. - Алматы, 2004.
80. Сочинения И.Бродского. – СПб: Пушкинский фонд, 1998. Т.II.
81. Барабанщиков Е. Элегии // www.prosa&poesia/barabantstikow/kz/
82. Кобрин К. Рассуждение 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) // Новое литературное обозрение, 2002, №2(54), С.236-245; Давыдов Д. Ночное искусство (Сон и фрагментарность прозы) // Новое литературное обозрение,

- 2002, №2(54), С.246-251; Дубин Б. Бесконечность как невозможность: фрагментарность и повторение в письме Эмиля Чорана // Новое литературное обозрение, 2002, №2(54), С.251-261.
83. Е.Зейферт. Жанр отрывка в русской поэзии первой трети XIX века. Автореф. дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.08. - Алматы, 1999.
84. Бекбосын А. Өмір ойған оюлар // Қазақстан әдебиеті. – 2002. – №27 (2761). – 13 б.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Тексты ЛЦ современных авторов Казахстана

Александр Шмидт

ДОЛГИЙ ДЕНЬ

1.

Утро.
На столе,
На стенах,
На кровати – всюду
Света следы,
В дверь приоткрытую –
Клин света
Вкусный,
Как арбузный клин
На кончике ножа.

2.

Зазеленели ноты
Самой зеленой мелодии.
Ребенок
Раскрывает
Футляр горохового стручка
И вынимает
Сладчайший зеленый аккорд лета

3.

Лист
Держит ухо востро –
Слушает ветер.
Бабочка
Смаргивает пространство
И дышит крыльями,

Как раскрытая книжна о солнце.
Муравейник –
Рассыпанное стихотворение о лете.

Дюсенбек Накипов

ПРЕЛЮДЫ ЛУНЫ

В двунатысячном году
нету меры у апреля,
нет границы у степей;
дождь творит в минуту реки,
а она сто дочерей -
ручейки в моем саду.
По Вселенной, над травой,
пронеслись все воды мира
в дни скончания веков;
ты запомни щедрость мига,
водопад небесных снов,
слитый с яростью земной.
Помнишь, ноевый ковчег,
лодку с племенем несчастным,
рев зверей и плач детей?
Нам с тобою вышло счастье
быть в начале всех дождей,
что уходят в новый век
в тринатысячном году.

Уйти и не прийти
куда-нибудь
к кому-нибудь,
Уйти и не прийти туда,
откуда ты ушел
Уйти и заключить контракт
с народом пчел
и мед весь осенью цветам вернуть.
Прийти и не уйти
из моря и из скал.
Прийти и не уйти
из трав и белых птиц,

и встать перед парадом добрых лиц
чьи взгляды я всегда искал.

Я простой эгонавт,
для себя я девственно наг.
для иных, как в броне,
а по сути улитка –
я ползу по луне
и хочу с нею слиться,
чтобы лунной душой
и печалью земной
навсегда среди звезд раствориться

Все знают, старых истин – тьма,
но есть одна; она глупа, наверно:
когда ты любишь, я не тля –
я для тебя и для себя, как время.

Не умоляй меня щадить,
исходит смоль смолой в сосне,
а утром сон приснился мне –
меня хотели там убить...
Проснувшись, плакал я без слез,
из глаз смолой печаль, как смоль:
ты знаешь, есть такая боль –
спроси о ней у сосен и берез.

АЙЕЛЬ

В чередe, посреди, после дней,
на заре, при луне, второпях
и по жизни
не могу я сказать
тебе слов укоризны,

если делишь со мной
хлеб поющих ночей.
Ах луна! Эх, мать-первородица,
для чего ты рожает лунных детей?
Им не спать,
им, как мне, беднякам, приходится
утешаться мерцаньем
звездных лучей.
Ничего, зато сыт я
чистым хлебом луны,
и другие хлеба мне пока не нужны.

* * *

Дай сегодня, завтра дай,
а вернут тебе вчера;
позади больная даль,
впереди – одна черта.

Но когда подамся в путь,
то возьму с собой полынь,
в ней моя немая суть –
я полыни лунный сын.

* * *

Судьба,
неукоснительною будь,
и я тебя любой приму
и лунный твой
исполню я прелюд;
ты только обо мне –
безвестном – не забудь.
Любовь,
неотвратимую предстань,
всем приворотам буду рад
и вспыхну,
как сожженный раб,
ушедший из колодок
к небесам.
Заря,

неизъяснимою зажгись,
поведай птицам
и зверью,
что трех сестер моих –
судьбу, любовь, зарю –
берег я больше,
чем святую жизнь.

Знаешь, родная, хочу я исчезнуть,
просто так – без причины и слов;
и без меня стало в жизни чрезмерно
много страшных смешных пустикав.
Вот недавно: солнце затмилось,
но обошлось и забылось уже;
может, бог мне дает эту милость,
как малость, как ребенку драже.

Поздно, не знаю я имени трав,
мне не ведомы судьбы
камней и воды,
и остались темны
лики правд и неправд,
и неведом остался
закон отвращения беды...

Ничего не узнать мне, наверно, уже
ни в лесу, ни в земле,
ни в тонких мирах;
мне понятен лишь твой хранительный жест,
не познав твое сердце,
родная.

Какая простая картина:
Горизонт,
облака,
балерина.

И без рам
пошлых драм.

Полдень.
Солнечный дождь.
Струны струи натянуты косо.
Из природы вымыта ложь.
На ладони –
плоть абрикоса.

Гравюра фигуры...
Поэзия позы...
Жизнь жеста...
Тайна танца...
Мистерия музыки...
Занавес.

Из живого серебра
тополь –
росчерк сентября
на багрянце кленов.

Перелеты, скрипка, грусть...

Да, кстати:

грусть всегда так внезапна
иных небес это синее солнце,
зверь умирающий слушает запах,
шторм отшумевший вползает
в заводь.

Грусть, твой праздник вседневен
веселью на зависть;

ты, как океан, бессмертна, бездонна...
Ты – вечность!

Бахытжан Канапьянов
АЛМА – ЯБЛОКО

Паденье яблока – полет.
Жаль, вымирает наш апорт.

Оно упало внезапно. Ветвь, облегченно вздохнув листьями, приняла весеннее положение. А яблоко уже катилось, подгоняемое движением горного ручья. У голубой ели ручей круто сворачивал влево. Здесь и попало оно на глаза ему и ей, двенадцатилетним подросткам из пионерского лагеря, расположенного в горах.

- Мое! – рассмеялась она и, сверкнув коленками, побежала к ручью.

- Нет, мое! – заспешил вслед за ней подрастающий акселерат.

- Ваше, - изрек неизвестный старик и повернул ленивого ишака в сторону прохладного ущелья.

- Наше?! – переглянулись они.

I

Слепое счастье бытия –
Принимать дары природы.
Лежать у горного ручья
В солнечных лучах погоды.
Щекою хвойную иглу
Чувствовать,
Как ласку леса.
Взглянула белка
с интересом
И – вверх взметнулась по стволу.

II

...А яблоко все гнуло ветвь,
Ты примешь наугад в ладони
Недоспелое на треть.

И – вздрогнет ветвь,
 качнет,
 уронит.

Толчком послужит это нам:
Знать,
Наступило время сбора.
И – бродят люди по садам,
В долине видят белый город.

III

Ты – яблонька дикая,
Что у разрушенных скал.
Я искал тебя,
Я искал.
Сколько лун
 освещали мне путь!
Лишь в последнюю ночь
 перехода
Тебе удалось вернуть
То, что теряла
Природа.

IV

Тебе поведаю о детстве,
О той быстройности,
 где
Все было в жизни
Естественным –
По взгляду,
 яблоку
 и звезде.
Как это все разделилось:
Мир внешним
И внутренним стал...
Наверное,
каждому снилось,
Что в жизни он потерял.

V

Помню,
как сейчас – помню:
лунноглазые,
тревогой дышавшие вечера.
Полдни июля, пыльные, знойные.
помню,
будто было – вчера.
...Ствол рукой обхватив,
я яблоню тряс.
Краснобокие яблоки
падали,
ветви ломая,
скрываясь затем
в пожухлой траве.
Они били тебя
по плечам.
Ты, смеясь,
называла их Ньютоновым даром.
Я знать не хотел
ни Ньютона,
ни Дарвина,
я яблоню тряс.
И яблоки били
тебя по плечам,
Скрываясь
в пожухлой траве.
Ты, смеясь, уклонялась.
.....
Где ты сейчас?

Х

Плода нет совершеннее на свете,
Чем яблоко осеннею порой –
Под листьями, под ветвью, под горой...
Об этом, жаль, не знают в горсовете.
Но ведь не имя – суть важна в предмете:
Не гармоничен будет город мой
Без яблока – дар древности земной, -
Что принимают взрослые, как дети.
И яблоко ли детства я храню,

Щекою ли прижмусь к его огню?..
В коробку зерна спрятаны до срока.
Приснится мне планеты сад живой,
Плодами будет плыть над головой.
И яблоко несет в руке эпоха.

Половина спелого яблока лежала, отражаясь на полированной плоскости стола. И казалось спелым. Яблоком.

К.Фарай

ЛИЛОВЫЙ ПЕСОК

1.

катится
клубок
набирая скорость
высекают искры
быстрые спицы
черная
пряжа
у соленых вод

2.

лопнул
кувшин
черепки сгребая
 слюнявя пальцы
 нитью жизнь
 не рвется

3.

нам ли
теперь не
до вчерашнего горя
полнолуние
беснуются чайки
сонная медуза
на камне тает

4.
обдувает
скалы
соленый ветер
в море остывает
песок лиловый
не горька отравы
лохматой
ведьмы
на двоих разделим
липкое зелье

5.
выпадают
спицы из
рук
не стрелы
разъедает пряжу
волной соленой
не быть тебе
детка
царицей моря
не распутать
веткой
узла тугого

6.
катится
клубок

ТЕТРАДЬ НА ДВОИХ
(Фрагменты)

**Юрий Леонов,
Игорь Полуяхтов**

За океаны
в дальние страны
едем,
бинтуя душевные раны

наивной мечтой.
Где только нет нас
на этом свете.
Город разъехался
по планете.
Не удержать,
заорав «Постой!»
Мне страшно
однажды проснуться,
а город – пустой.

Я видел, как по жидкому мосточку
над грязной речкой, арыком, канальцем
уходят толпы,
торопясь, сбиваясь
с большого ритма взлетов и падений,
с земного ритма смерти и рождения.
Я видел, как бежали эмигранты,
не отзываясь на свое же имя,
которое им дали в этом месте,
где ощутимый пульс шального солнца
приводит к жизни без конца и края.
Я видел, как народы истекают,
как утекают крепкие мозги,
и вижу что нас город упрекает –
под ярким солнцем не видать ни зги.

Ночь – госпожа
И не поможет свет
Костер погаснет
Электричество замкнет
А звезды
те когда-нибудь остынут
И все кто были
безвозвратно сгинут
Взойдет эпоха под названьем «Нет».

Мы скрылись бы в тень от вчерашних успехов,
Но наши успехи не дали тени,
Как и наше дыхание не дает ветра –

И мы неслись бы в стальной бриз, над морем,

Только мы неподъемны;
Наш вес равен тяжести смерти,
Но смерть наша легче могильной плиты.

Мы смотрели бы на свет, в сердце солнца,
Но наши глаза слишком слепы,
И небеса в наших взорах темнее безлюдных
Проулков, которые ведут все дальше в ночь.

Хочу взлететь
но подрезают крылья –
Фальшивит
оркестров медь
Эпохи
мозолящей глаза –
Не до конца изношенное тело
Вцепилось в душу –
Как ему не надоело
Терпеть её наивные «Нельзя».

Но каждый вечер,
после наступления пустоты,
Ты намозолишь глаза и наостришь уши,
Чтобы отделаться от впечатления,
Что приматы взяли власть, приматы,
Играющие в странные игрушки – маты,
Военкоматы, акиматы, банкоматы, автоматы...

Этакие обезьянки и очки,
мартышки перед зеркалом,
в котором отразилась пустота,
наступающая каждый вечер.

Играя в странные игрушки
Вращается планеты шар
Эпохи словно безделушки
Нанизывая на кошмар
Стрелы времен
не знающей пощады
Ни к динозаврам
Ни к приматам

Ни к камням

Здесь голоден беркут,
в пространстве лиловом
между переменной и постоянством –
и долиною тени войдешь в яркий день

Меж верещанием вереска, и трепетом тиса,
и цокотом цикады на солнце
вдруг покажется, что удалось
подсмотреть, как светлый лось
пьет из светлого родника.
И наверняка молчаливый ветер,
внимая в лиловом пространстве, ответит
тебе...

К закату яркий день
Лиловые пространства
Текут меж облаков
Раскатывая ночь
А музыканты тьмы
На инструментах тайны
Симфонией встречают
Отважную звезду
Что оказалась первой
В миг смерти дня
Только на этой планете
Где есть лето и зима
Где обитатели
Склоняют слово БОГ
Пытаясь отыскать свои истоки.

Угодья приводят к сознанию меж двух
сторон света
И двух сторон тьмы –
К сознанию, в котором умы
Так сильны,
Что не бродят, всё время теряя
тропу
В самое больное место пейзажа.

Угодья приводят в чувства меж двух
ступеней лада
И двух проекций упадка –
В то чувство, с которым сладко
Запоминается путь
К дальней границе последнего пляжа.

Угодья приводят к движению между двух
Исключений из общего смысла
И двух вариантов лечения –
К движению в силу такого влечения,
Которое так и уводит толпу
В свет лабиринта и тьму эрмитажа.

«Больное место пейзажа»
Появление в нем человека
Которому нужно кушать и греться
В результате – сажа
Ненасытного костра
Мажет синее небо века
Шаг за шаг вытаптывается трава
Человек размножается
Обгладывая среду обитания до песка
Плодит стандартные пейзажи
Окрашенные в ненасытные цвета
Которые выпивают глаза смотрящего
до дна

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 в бурлящей воде,
своего вздоха в ураганном ветре,
своего следа в подвижной почве,
своих слов в раскаляющем пламени,

И вряд ли узнаешь себя в тусклом взгляде
последнего встречного
или в фарах спешащей к тебе неотложки...

.....

Великим Физическим воинам
Альберту Эйнштейну и Стивену Хоккингу –
«Три (ш)кварка для Мастера Марка» by James Joyce

Час от часу не легче
и мой век убывает
со скоростью разбегающихся галактик
здесь что-то случилось
десять миллиардов лет назад
чтобы мог почувствовать
ветер времени
не свистом в ушах
а разорванными в клочья
М О З Г А М И

Последние стихи стихают в конце памяти;
в конце эротики, эрозии и эры;
последние стихи умирают в форме земного шара;
они умирают в виде райской сферы.
Когда-то, в одиночестве, в самом дальнем углу
подсознания
мы с тобой писали только первые стихи
и мы общались вздохами,
создав их новый алфавит;
а теперь, в начале нового отчаяния,
последние стихи стихают, сдыхают, вздыхают –
хотя вокруг бушует пламя да пули свистят –
по ТВ, только сиськи мелькают...
И растворяются вместе с эпохами.

При первой же встрече с любимой
я ей проговорю:
«Вот тебе последние стихи».

Габит Имамбаев

12 ФРАГМЕНТОВ

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.

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 в споров последней надежде,
Мы поменялись, мое второе «я», а жар
Души растратил я до прежде.

До яви был сон. Спите, кто навзничь,
Кто ничком в траве. Не рабудят 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?

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?

Мы были молоды, мы были двужильными,

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 и прежде. И дороги – в бескрайность.

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.

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!

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?

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.

Город вполне умещается 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.

Морем плыть или 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.

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.

Инна Потахина

ДЕВЯТЬ ГОРНЫХ СОНЕТОВ

Диме Вульпе

1.

Так затаилась тьма у наших ног –
Еловая ночная паутина.
Той близости и нежности причина –
Всегда хмельной и непутевый Бог.

И в вечности, где мы остались ждать
Себя и зоревого притяженья,
Одно неосторожное движенье
Заставило о будущем страдать.

Где будет день подрубленных деревьев,
И их печной угодливый распев,
В железном котелке – простая влага!

Где будет зов на весь огромный лес,
Стыдливая голубизна небес
И расставанья скорая отвага.

2.

Еловая ночная паутина!
Благодарю за твой невидный жест,
Когда в сетях отчаянных торжеств
Ты создаешь недвижную картину.

Окружены вакхической мглой,
Искажены улыбками и пеньем, -
Качаемся, как странные растенья,
Не помнящие гордости былой.

При тусклом колыхании свечи
Так сиротливо, бережно ничьи –
Ни словом, ни добром не огорчимы.

Мы подчинились таинству свобод.
И кажется, что шум холодных вод
Той близости и нежности причина.

3.

Той близости и нежности причина –

Нетерпеливый, роковой запал,
Тот случай, что давно меня искал,
Давая жить душе наполовину.

И смерть уже чуть-чуть касалась снов,
Ума в распределении логичном,
Любви в оттохновении безличном,
И был её привычный стон не нов.

И был неукоснителен и строг
Тот приговор, где не было двух мнений,
И исповедь написана легко.

Но все шептал: до смерти далеко –
Не угасай! – мой краснощекий гений –
Всегда хмельной и непутевый Бог.

3.

Всегда хмельной и непутевый Бог,
Он мне дарил друзей и огорченья,
он закрывал подводные течения,
он помогал забыться, сколько мог.

Дарил сполна и тишину, и крик,
Лишь изредка показывая розги.
И за грехи меня ругали звезды –
И я узнала их шальной язык.

Такой обиды стоит пожелать
И в этом государстве одиночеств,
И на вершине, где сияет снег.

И даже там, где счастьем места нет –
Средь этой горной непроглядной ночи.
И в вечности, где мы остались ждать.

5.

И в вечности, где мы остались ждать
Чудес, о Боже правый. Дай мне силы,
Себя узнать высокой и красивой –
Один лишь миг обмана – благодать.

И злая боль сверлящие зрачки
Вдруг обнажила, затаясь в тумане,
И все искала истину в обмане
Послушная приветливость тоски.

И начался отчаянный спектакль!
И только менуэта мертвый такт
Остановил по правилам скольженья

Дыхание. И сделал все немым:
И лес, и дом, где слепо ждали мы
Себя и зоревого притяженья.

6.
Себя и зоревого притяженья
Нам не понять в трусливом далеке.
А там, на суетливом островке,
Мы испытали горечь пораженья.
Я признавалась травам и листам!
Кричала: ложь! – И солнце грело плечи.
Я правила неистовые речи
Для тех, кто мог меня услышать там.
И чуяла. Как трудно топору
Вести свою нелепую игру,
Чтоб строить дом – для сна и униженья.
Последний выдох ели, шумный всплеск –
И повторил осиротевший лес
Одно неосторожное движенье.

7.
Одно неосторожное движенье –
И я тебе верна, как никогда! –
О ты, моя согласная звезда,
Возникшая по воле наважденья.

Телесный плен высокого родства
По крови и по духу – нет привычней!
Яснее всех законов и приличий
Вдруг вспыхнувшее пламя естества.

Мне жизнь дана другая, чтобы ждать...
Люблю тебя, не хвастаясь печалью,
Отринут страх – и полно горевать!

Отведено суровою печатью
Все то, что помешать могло бы счастью,
Заставило о будущем страдать...

8.
Заставило о будущем страдать
Меня твое единственное слово,
И в сторону летящий взгляд суровый,
Знакомая привычка ограждать

Свой мир и дом от вражеских вторжений,
Прикинув равновесия баланс,
Сказав себе: ну, полно, был сеанс
Бредово-пьяных темных угождений!

Уж эти мне превратности судьбы!
Золою чищу грязную посуду,
Разогреваю чай, варю грибы.

Уже мертва, ещё не умерев,
Спешу навстречу истинному чуду –
Где будет день подрубленных дерев.

9.
Где будет день подрубленных дерев,
Я там была – не надо повторений!
И этих утомительных прозрений,
И ревности распутной на согрев.

Советов не приемлю никаких!
Уже с горы слетает, словно птица,
Все то, что неожиданно приснится –
Свободный и величественный стих.

Да здравствует!
Да сгинет!
Да придет!

Благословляю! – дивный лес поет,
Останься, стонет речка, одурев.

Но в прошлом эта смутная игра,
Но в прошлом – визг ствола и топора
И их печной угодливый распев...

Серик Жусупов

ЭЛЕГИЯ

1.

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

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

2.

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

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

Бахыт Кенжеев

ПОСЛАНИЯ (фрагменты)

I

Любезный Радашкевия, извинишь ли
мою необязательность? С годами
все реже долгожданные часы,
когда зажжешь свечу, перо очинишь –

и доверяешь сумрачную душу
листу бумаги, зная, что назавтра
почтовый пароход его умчит
в Европу милую, в морозные пределы
Отечества... Знакомый коммерсант,
не знающий по-русски, в ноябре –
поверишь? – пригласил меня в Россию
с торговым представительством. Не стану
описывать дорожных приключений,
таможенных волнений, первых страхов...
Купец мой добрый продавал завод
по выпечке пшеничных караваев
из теста замороженного (ты
слыхал про наши зимы, Радашкевич?).
Представь картину – публика во фраках,
при шелковом белье, при сапогах
начищенных – социалисты ныне
и впрямь переменились! Твой покорный,
надев передник белый, как заправский
мастеровой, стоит у жаркой печи
и раздает бесплатные буханки
чиновникам, артельщикам, министрам...

Мы жили в «Прибалтийской». Зябким утром
авроры зимней скудные лучи
там освещают бедные кварталы
рабочего предместья, но прекрасен
залив ноябрьский – редкий белый парус
и чайки на пронзительном ветру...
До Невского оттуда, помнишь сам,
порядочный конец, но так извозчик
чудесно мчится, так Нева сияет
то серебром, то изумрудом, то
аквамарином! Впрочем, я привычен
к неярким, тихим северным пейзажам,
не то, что ты, парижский обитатель...

..... Прощай же,
товарищ мой, и передай поклон
камням благоуханного Парижа,
которые ты топчешь на рассвете,

вполоборота глядя на восток.

II

Привет тебе из северного града,
манхэттенская жительница! Окна
в моей квартире инеем покрыты,
трещит камин, с фонографа струятся
рождественские песни. С декабря
мы, милая, отрезаны от мира,
портовые рабочие без дела
сидят в пивных, а добрые хозяйки
уже на рынках выбирают самых
упитанных индеек. В эти дни
кто занят верховой ездой, кто
катается на лыжах, кто проводит
субботы за бильярдом, кто – за бриджем,
твоим ножом я разрезаю книги,
которые с последним кораблем
пришли из Петербурга, а порою –
мороз смягчится, вспыхнет пунш горячий
в хрустальной чаше, мысли, будто в детстве,
легки и беззаботны... К Рождеству
Цветков из Вашингтона
препроводил мне вечное перо –
то самое, которым эти строки
написаны. Лишь изредка, взглянув
на старую чернильницу, я вдруг
вздохну, вздохну, а почему – не знаю.

А что у вас? На улицах вечерних,
при свете газа музыка из окон
Несется фортепианная? Горланят
разносчики сосисок? Из гостиниц
на улицу выглядывают грустно
старухи в черных платьях? ..

.....
мне снится – ты выходишь из театра
к разъезду, усмехаясь грубой драме
провинциальной труппы, отпускаешь

карету, с наслаждением вдыхаешь
сырой, протяжный ветер с океана,
плутающий в кирпичных – восемь, десять,
а то и двадцать этажей – громадах,
и старый номер «Русского богатства»
из сумочки торчит. Бредешь одна,
эманципе, и шляпка без вуали...
А что кинематограф? В самом деле,
Такая удивительная штука,
Как пишут монреальские газеты?

VI

Прелестница моя, каков портрет,
какое платье! Прямо, как живая.
А кто фотографировал? Супруг
законный, неизменный? Или дочка?
Ты мало изменилась, друг сердечный, -
неугомонный, милый, жаркий взгляд
все так же неприкаян...

В Монреале

обильный снег, навоз дымится конский
на мостовых, у ратуши изваян
индеец ледяной, - у нас зима,
та самая, которой так тебе
недостает во Фландрии. На днях
читал стихи я в эмигрантском клубе.
разволновался, сбился... наконец
поднял глаза. Поклонники мои
(семь стариков и две старухи) в креслах,
кто тихо, кто похрапывая, - спали.
Поднялся я и вышел, улыбаясь
неведомо чему. Ах, время, время,
грабитель наш. Бежать российских смут,
найти приют за океаном, спать
и видеть сны – не о минувшем даже,
а о подагре, лысине, одышке...
Дошел до моста. На реке застывшей
мучительно, нелепо громоздились
чудовищные льдины. Экипажи

скрипели, матерились кучера
на пешеходов, жмущихся к перилам.
В июне, в день святого Иоанна
Крестителя, такие фейерверки
устраивает мэрия! Народ
толпится на мосту, кричит, теснится,
и всякий год один-другой несчастный,
конечно, тонет. Властная река
уносит жертву развлечений. Что ж,
не отменять же празднества...

 Так значит,
роман мой не удался? Не беда,
он – плод другого времени, когда
я был влюблен, порывист, бескорыстен,
короче – юн. А юность простодушно
рассчитывает, устранив преграды
к предмету вождлений, насладиться
означенным предметом. Я с тех пор
узнал, моя голубушка, тщету
стремленья к счастью, научился видеть
не в будущем его, не в прошлом даже,
а в настоящем – скажем, в духовом
оркестре у реки, где конькобежцы
катаются по кругу, в снегопаде
рождественском, в открытке долгожданной
от старого товарища. Об этом
(а может, не об этом) всякий вечер,
едва заснет мальчишка, а супруга
садится за грамматику, в гроссбухе,
по случаю доставшемся, пишу я
другой роман, не представляя, кто
возьмет его в печать. Литература
сейчас не в моде, милая. А впрочем –
ты видела занятнейший отрывок
в январском «Русском вестнике» за прошлый
год? Славно пишет этот Достоевский.
Фантастика (к примеру, там сжигают
сто тысяч в печке), жуткий стиль, скандалы,
истерики - а право, что-то есть.
Герой романа, обнищавший князь,
страдающий падучей, приезжает

На родину с идеями любви,
Прощенья, братства и славянофильства.
Наследство получает – и с одним
Купчишкою (кутилой, богачом)
Вступает в бой за некую Настасью
Филлиповну – хотя и содержанку,
Но редкую красавицу, с душою
Растоптанной – имеется в виду
Россия, надо полагать, дурная,
Безумная и дивная страна...
Кто победит? Бог весть. Блаженный князь?
Гостинодворец? Или третий кто-то,
На вороном коне, с трубою медной
И чашей, опрокинутой на землю?

VII

Приветствую тебя, неповторимый
Димитрий Александрович. Где бродишь,
где странствуешь? На бенефис в Нью-Йорке
послав тебе свой скромный сборник, я
не получил ответа... Неужели
не выдержал ты испытанья славой?
Что ж! От Караганды до Сан-Франциско
гремят твои пленительные строки,
стыдливые невесты преподносят
смущенным женихам твои холсты
перед волшебной ночью брачных таинств
как символ высшего блаженства, Пригов.
Но, заслужив всемирный сей триумф
трудом, талантом, самоотреченьем,
не возгордись, не подвергай забвенью
своей прискорбной участи при старом
режиме, ненавидевшем искусство.
Бесстрашно мы тогда одним молились
богам, и в зимних прериях канадских
нередко я в слезах припоминал
твои сонеты стройные, твоих
героев древних, подвиги свершавших
на красочных полотнах, в назиданье
изнеженному зрителю.

Ты был
едва ли не единственной опорой
великому призванью, что корнями
уходит в наше прошлое святое,
к Державину и Рокотову. Ныне,
когда заря над родиною встала
и злые модернисты, словно бесы,
рассеялись, ты стал послем достойным
отечества, в развратном Новом Свете,
вновь подтвердив свои права на титул
российского Монтеня.

Побежденный
учитель, умиленно наблюдаю
за быстрым, ослепительным восходом
твоей звезды, гласящей возрожденье
всего, что спит в измученной душе
изгнанника...

...Пусть
ты позабыл меня, российский гений.
Жизнь коротка, а творчество бессмертно.
Всходи же, не колеблясь, на Олимп,
где муза ждет тебя с венком лавровым.

Игорь Полуяхтов

ПРЕДЛОГИ К СНЕГУ

А.Б.

Ты помнишь картинку в японском ресторане в Алмате, висевшую над нашим столиком в отдельном кабинете, который мы, по моему, два раза посещали? Там такие уютные японские постройки, уютная дорожка, японец под бумажным зонтом и, главное, уютнейший японский, теплый снег. Так, когда эти два дня в октябре, 21 и 22-го, здесь шел снег, меня потянуло на хокку, и вот я решил написать сотню таких как бы хокку, рисуя тебя и лелея уютное чувство к тебе – мягко звучащее во мне, как снегопад. Еще Йоко Оно пела мужу: Listen, the snow is falling... А традиционно в японской поэзии хокку (или хайку) вообще-то изображается природа и человек в их вечной неразрывно-

сти. В каждом хокку соблюдается мера стихов, есть утонченный ритм, полутонная мелодика и нет никаких рифм, рифмика состоит в самой поэтике – при крайней сжатости эти миниатюры обладают исключительной смысловой емкостью, требующей порой комментариев. Я, утверждаясь в том же – неразрывности с тобой, как с самой природой, поставил себя в те же сжатые рамки – и создал некую новую емкую форму. Самый знаменитый автор хокку – Мацуо Басё (17 век), вот его нечто снежное в русском переводе:

*Все засыпал снег.
Одинокая старуха
в хижине лесной.*

и вот еще эпиграфы:

"Наконец, предлоги, выражающие местное спокойное положение предмета, точку внутри круга, сочетаются с предложным падежом. Таковы *в*, *на*, *при*, *по* (во временном значении последования), *о* (основное значение: пребывание, заключение в собственных пределах, отвлеченное "круговое" обладание). Эти абстрактные намеки определяют лишь фон, общую канву разнообразного употребления предлогов".

В.В. Виноградов. Русский язык.

No peevish winter wind shall chill
No sullen tropic sun shall wither
The roses in the rose-garden, which is ours and ours
only
But this dedication is for other to read:
These are private words addressed to you in public.
T.S. Eliot. A Dedication To My Wife

Скоро ли свежий снег?
У всех ожидание на лицах...
Вдруг зимней молнии блеск!
Басё

1.
Snow is falling... Tombe le neige...
Подскажет ли снег, на каком языке тосковать о любимой?
Падает снег на язык и не тает

2.

Снег длится и длится
Только снегом ли мерится время разлуки с любимой?
Слезы и те уже падают снегом

3.
Снег упрям и неистов
Разве снегом теперь рассыпаются чувства к любимой?
Думы скованы снегопадом

4.
Снег валит и несется
Разве в каждой снежинке не жду я вестей от любимой?
Пустота ожидания между снегами

5.
Снег слепит и глушит
Разве сквозь снегопад не могу я уйти за любимой?
Надежда обрела цвет снега

6.
Снег ложится на свет
Так ли утром искрился снежнейший покров под любимой?
В объятьях моих – только снег

7.
Снег снисходит и сходит
Таким ли соборным вздымается снег над любимой?
На колени меня ставит снег

.....
34.
Снег маячит и мается
Сколько же будет тянуться еще эта вся снеговерть вокруг любимой?
Повешенный Таро под снегом

35.
Снег смеется и плачет
Сколько еще таких долгих снегов впереди у любимой?
Снежная глухота

36.
Снег выходит и входит

Неужели ни одна снежинка не пролетит мимо любимой?
Тайная жизнь зимы

37.
Снег стучит во все двери
Наверное, выход из снега – напротив любимой?
Уход в снег

38.
Снег шумит и ликует
Когда ж начнется снегоцветный карнавал окрест любимой?
Снег на кресте

39.
Снег замечает следы
Не сотворится ли новый заснеженный мир сообразно любимой?
Снег Творения Господня

.....

98.
Снег стирает край ночи
Какой образ возьмет себе снег между взглядов любимой?
Снег на бесплодной земле

99.
Снег прощается с нами
Или под снегом не так различимы прощания и встречи любимой?
Слезный вкус снега

100.
Снег уходит от нас
Разве все ж снегопад заглушил отражение речи моей в самом сердце
любимой?
Необратимы пути меж снегами

101.
Снег возвращается в прах
Разве, пройдя через снег, любимая снова не станет любимой?
Только снегом кончается снег