

82.1/-9(075)

Т56

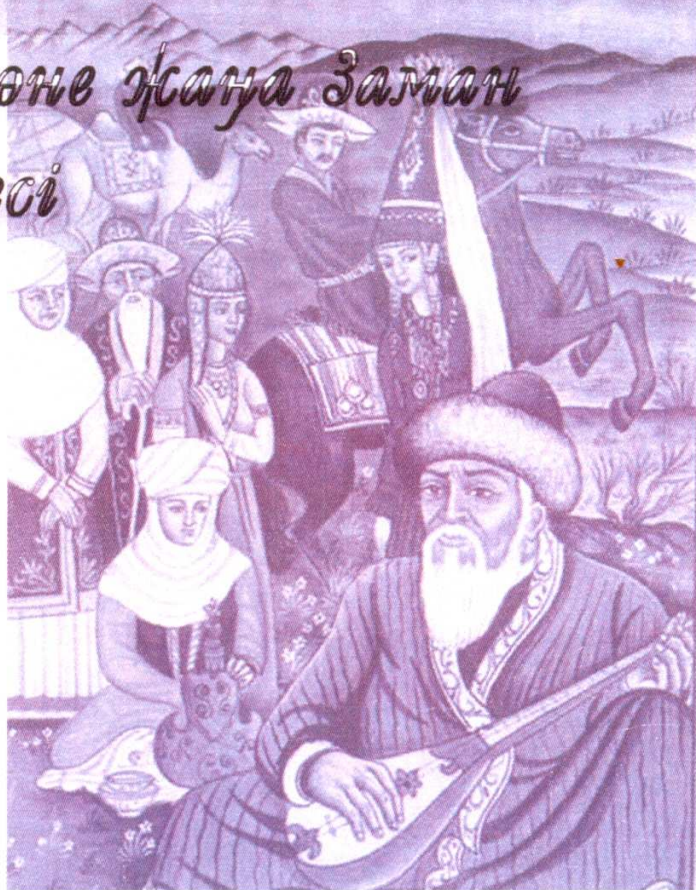
Жанна ТОЛЫСБАЕВА

Әділет ҚАБЫЛОВ



ПОЭЗИЯ ЖАНРЛАРЫ:

тарих және жаңа заман
поэзиясы



**Толысбаева Жанна Жеңісқызы,
Қабылов Әділет Дыбысұлы**

**ПОЭЗИЯ ЖАНРЛАРЫ:
тарих және жаңа заман тәжірибесі**

**Жоғары оқу орындары
филология бөлімдерінің студенттеріне арналған
оқу құралы**

СЕМЕЙ
«ТАЛАНТ» баспасы
2008

ББК 83 я 7
Т 56

Рецензенттер:

Ашимханов С.А. – филология ғылымдарының докторы, профессор;

Еспенбетов А.С. – филология ғылымдарының докторы, профессор.

Жанна Толысбаева, Әділет Қабылов

Поэзия жанрлары, тарих және жаңа заман тәжірибесі. Оқу құралы. – Семей: Талант, 2008. - 365 бет.

ISBN 978-601-7037-24-6

XX ғасырдың соңындағы Қазақстанның әлеуметтік-мәдени өмірі әдеби жанрдың жан-жақты қолданысына мүмкіндік туғызды. Ұлттық және европалық этногенездегі танымал және ұмытыла бастаған жанрлардың құрылымы мен дүниебейнесінің қайта жасалуы поэтикалық шығармашылық үлгілерінің белсенділігін танытты. Ғасырлар тоғысындағы сөз өнеріне ықыласты оқырман назарына сонет, сонеттер тәжі, элегия, толғау, баллада, поэма, циклдік мәнмәтін секілді «мәртебелі» жанрлар, жанрлық құрылымдар ұсынылып, оларды генетикалық, теориялық және тарихи-хронологиялық аспектіде оқып үйренуге мүмкіндік туды.

Оқу құралы жоғары оқу орындары филология бөлімдерінің оқытушыларына, студенттер мен магистранттарға, сондай-ақ мектеп пен колледж мұғалімдеріне, автормен сұхбат құру арқылы қазіргі поэзияның ғажайып әлеміне сапар шеккісі келетін барша оқырмандарға арналады.

ББК 83 я 7

ISBN 978-601-7037-24-6

© Толысбаева Ж.Ж., Қабылов Ә.Д. 2008

© Ш.Есенов атындағы Ақтау мемлекеттік университеті, 2008

© «Талант» баспасы, 2008

МАЗМҰНЫ

Алғы сөз	5
1-ТАРАУ. Әдеби жанр тұжырымдамасы	
1.1 Тарихи аспектідегі жанр теориясы	8
1.2 Жанрдың теориялық моделі	15
1.2.1 Жанрдың дүние көрінісі және тарихи-поэтикалық процесс	17
1.2.2 Жанр жады ХХ-ХХІ ғасырлар аралығындағы поэзиядағы тұрақтылық пен жағыру факторы ретінде	20
1.2.3 Жанрлық құрауыштар	24
1.2.4 Атау әмбебап жанрлық уәждеме ретінде	33
1.3 Ғасырлар тоғысындағы Қазақстан поэзиясындағы жанрлардың трансформациялану факторлары	36
<i>1-тарау бойынша өзіндік бақылау сұрақтары мен өз бетінше жұмыс тапсырмалары</i>	47
<i>1-тарау бойынша әдебиеттер</i>	49
2-ТАРАУ. ХХ-ХХІ ғасырлар тоғысындағы Қазақстан поэзиясындағы сонет жанры	
2.1 Сонет жанрының тарихи-мәдени заңдылықтары мен тұжырымдамасы	51
2.2 ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырдың басындағы қазақстандық сонеттің жанржасам принциптері	59
2.3 Қазіргі Қазақстан поэзиясындағы сонеттер тәжі	87
<i>2-тарау бойынша өзіндік бақылау сұрақтары мен өз бетінше жұмыс тапсырмалары</i>	99
<i>2-тарау бойынша әдебиеттер</i>	100
3-ТАРАУ. ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырдың басындағы Қазақстан ақындарының шығармаларындағы элегиялық дүниебейне	
3.1 Элегияның даму тарихы. Жанрдың теориялық моделі	102
3.2 Қазіргі қазақстандық элегияның трансформациялану сипаты	110
3.3 Б.Қанапияновтың векзамерлері – элегияның түрін өзгерткен жанр	125
<i>3-тарау бойынша өзіндік бақылау сұрақтары мен өз бетінше жұмыс тапсырмалары</i>	142
<i>3-тарау бойынша әдебиеттер</i>	143
4-ТАРАУ. Толғау мен баллада – қазақтың ұлттық поэзиясының көрнекті жанрлары	
4.1 ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырдың басындағы қазақстандық авторлар шығармаларындағы толғауға еліктеушілік	145

4.2 Баллада: даму тарихы мен қазіргі нұсқалары	155
<i>4-тарау бойынша өзіндік бақылау сұрақтары мен өз бетінше жұмыс тапсырмалары</i>	185
<i>4-тарау бойынша әдебиеттер</i>	187
5-ТАРАУ. Циклдік мәнмәтін - әмбебап лироэпостық тұтастық	
5.1 Поэтикалық циклдің жанрлық тұжырымдамасы	190
5.2 Көпжанрлы циклдік мәнмәтіндегі сонет дүние көрінісі	203
5.3 Фрагменттік циклдік мәнмәтіннің тұтастық принциптері	211
5.4 «Эпистолярлық» лирикалық циклдердің жанрлық ұйымдасу ерекшелігі	224
<i>5-тарау бойынша өзіндік бақылау сұрақтары мен өз бетінше жұмыс тапсырмалары</i>	234
<i>5-тарау бойынша әдебиеттер</i>	235
6-ТАРАУ. Қазақстандық жаңарған поэзиядағы поэма жанры	
6.1 Поэма генезисі. Жанр теориясының проблемалық аспектілері	237
6.2 Қазақстанның қазіргі поэмасының трансформациялануы	248
6.3 Поэмалар кітабы – метажанрлық тұтастық	280
<i>6-тарау бойынша өзіндік бақылау сұрақтары мен өз бетінше жұмыс тапсырмалары</i>	296
<i>6-тарау бойынша әдебиеттер</i>	297
ҰСЫНЫЛАТЫН ӘДЕБИЕТТЕР	300
ҚОСЫМШАЛАР	301

Алғы сөз

Жанр теориясы әдебиеттану тұрғысынан зерттеудің көкейкесті, концептуальды-көпнұсқалы әрі бұрынғыша ашық саласы ретінде қалып отыр. Жанр проблемасын қабылдаудың талас тудыруы зерттелетін құбылыстың биполярлық табиғатынан көрінеді. Бір жағынан, жанр қағидаға айналып қалыптасқан категория ретінде өмір сүріп келеді. Сонымен бірге, әдеби даму заңдылықтары әрбір әдеби кезеңдердің өзінен бұрынғы жанрлар жүйесін жаңа мазмұнға сәйкес өзгертуін қажет етеді.

Жанрдың қандай категориялары және не себепті түрлік өзгерістерге түседі, ұдайы кірігуге ұшырайтын жанр неге «әдебиеттің қаһарманы» (М.М.Бахтин) болып келеді? Жанр құрылымының өзгеруі жанрды ажыратарлық ақпарат беретін көркем мәтінді құрудың барлық деңгейін камтиды, ең алдымен идеология, саясат пен экономика саласындағы, мәдениет пен адамдардың рухани-діни санасындағы өзгерістерге әсер етеді.

Шығарманың субъектілік құрылымы дәуірлік көлемдегі ментальды сапырылыстар жағдайында жаппай қайта бағалауға ұшырайды. Тілдік стихия бұрын беймәлім лексикалық, орфографиялық, грамматикалық, синтаксистік, стилистикалық стратегияларды ұсына отырып, көркем әдебиет тілінің шекарасын жылжытқанда, жанрға ажыратудың лексикалық-тілдік компоненті де табиғи түрде өзгереді. Жанр үнемі консерватизмнің таңбасын сақтай бермейді, әсіресе жанрлық та, жанрдан тыс та ықпалдарға ашық мультимәдени кеңістікте қайта құрылғанда. Асылы, жанрлық қайта құруға деген ғылыми-теориялық және көркем-поэтикалық ынтаның тоғысу үрдісі басталды деп болжауға болады. Ол бірін-бірі жоққа шығаратын екі жағдайдың өзара ықпалына негізделген: бір жағынан, сыртқы формальды белгілерді жою тенденциясы, екінші жағынан, жанр жадын өзектендіру және жанр өзегін (ядро) қайта құру.

«Дүние мәтін сияқты» модернистік дискурсы постмодернистік деконструкция құбылысына таңылатын ХХ-ХХІ ғасырлар аралығындағы Қазақстан поэзиясында жанр «мінез-құлық параметрі» (Т.У.Есембеков) қызметін атқарды, тоқырау мәдениетінен шығып, құндылықтардың жаңа эстетикалық жүйесін табудың маңызды шарты болғандықтан, жанр арқылы ой қорыту ерекше көкейкесті бола түсті. Жанр құрылымының өзгеруі дәуірдің тереңдігі мен өзіндік ерекшелігін көрсетудің бір формасы болып табылады. Тектік жағынан тамыры тереңде жатқан жанрдың жаңа әдеби дәуірдегі «мінез-құлық» парадоксы анық байқалатын кері өзара байланыстан көрінеді: жанр неғұрлым «егде» болса, соғұрлым оның құрылымы жиі өзгеріске түседі, жанр моделін құрайтын жалғыз түйін - жанр өзегі анық көрінеді, ол бүліну факторларына қарсылықта бұған дейінгі жанр дамуындағы барлық тәжірибелерді жинақтап, қайта құрады. Жанрдың тарихи нұсқалары мен теориялық канон қатынасының көкейкестілігі осыдан көрінеді.

«Поэзия жанрлары» оқу құралының мақсаты - қазіргі Қазақстан поэзиясын жанрлық аспектіде қарастыру, қазіргі өзгерген поэтикалық жанр мәтінінің генетикалық канонымен ара қатынасын белгілеу, жанр құрылымы

мен дүниебейнесі өзгерістерінің диапазоны мен себептерін анықтау. Құралдың негізіне әдеби шығармаларды тарихи-генетикалық, жүйелі-құрылымдық, постструктуралистік, семиотекалық, жанрлық парадигмаларды рецептивті-эстетикалық талдауды үйлестіре тұтас зерттеу әдістемесі алынды. Жанрлық зерттеу әдістерінің мұндай жиынтығы тарихи-теориялық жинақтаудың неғұрлым ауқымды деңгейіне шығуға мүмкіндік береді.

«Поэзия жанрлары» оқу құралы 6 тараудан, ұсынылатын әдебиеттер тізімі мен қосымшалардан тұрады. Бірінші тарауда жанр теориясы бойынша негізгі еңбектерге талдау жасалып, жанр генезисі, дүние көрінісі, жады, жанр факторы сияқты ұғымдар кеңінен көрсетілетін жанр тұжырымдамасы ұсынылды. Құралдың келесі әр тарауында неғұрлым кең тараған поэтикалық жанрлардың даму эволюциясын - генезисінен қазіргі жағдайына дейін көрсету үшін теориясынан оларды оқып-үйрену тәжірибесіне қарай зерделеу жүйесімен құрылды.

2-6 тарауларда сонет, элегия, толғау, поэма, сондай-ақ циклді мәнмәтіндердің жанр туғызушы «нормалары» анықталады, Қазақстандық поэзиядағы аталған жанрлардың жаңару сипатына филологиялық барлау жасалады. Әрбір тараудың соңында берілген өзіндік бақылаудың сұрақтар жүйесі, өздік жұмыс тапсырмалары мен әдебиеттер тізімі дәріс-тәжірибелік сабақтарда алған білімді жүйелеуге, көркем мәтінді ғылыми-теориялық жағынан өз бетімен зерттеуде білік пен машықты жетілдіруге көмектеседі.

Ұсынылатын әдебиеттер тізімі білім алушылардың жанр проблемасын отандық және әлемдік әдебиеттану материалдары негізінде өз бетімен оқып-үйренуді жалғастыруға, жанр теориясын өз көзқарасымен танып-білуге, жекелеген теориялық қағидаларға баға беруде пікірталас тудыруға мүмкіндік береді.

Өкінішке орай, қазіргі оқырманның өткен ғасырдың соңы мен осы ғасырдың басында жазылған көркем мәтіндерге қолы жете бермейді. Сол себептен ұсынылып отырған оқу құралына қосымша ретінде біздің ойымызша неғұрлым қызғылықты болып көрінетін қазақстандық ақындардың жанрлық эксперименттері ендірілді. Жанрлық дәстүрдің жаңару сипатын тың поэтикалық материалдар бойынша оқып-үйрену - қазіргі ғылымның, оның ішінде баяндалған тұжырымдардың теориялық дәлелдерінің дұрыстығын сынауға тамаша мүмкіндік береді ғой деп ойлаймыз.

1-ТАРАУ. ӘДЕБИ ЖАНР ТҰЖЫРЫМДАМАСЫ

1.Тарихи аспектідегі жанр теориясы. Жанрдың мазмұн, генезис, тарихи тұрақтылығы (өзгерімпаздығы) проблемасы ХХ ғасыр әдебиеттануындағы ұдайы көтеріліп отыратын әрі кең мағыналы мәселе болып табылады. Әдеби жанрға берілген анықтамалар (барлығы 90-нан астам) зерттеушілердің жанрдың көркемдік-эстетикалық табиғатын тануға деген талпыныстарын көрсетсе керек. Ғылыми және ғылыми-әдістемелік еңбектерде әдеби жанрға «...әдеби шығармашылықтың даму үрдісінде қалыптасқан шығарманың түрі» (Г.Н.Поспелов [1,б.398]); «қорытындылау мақсат етілген шындыққа ұжымдық бейімделу тәсілдерінің жиынтығы» (П.Н.Медведев [2,б.255]); «шығарманың қайсыбір әдеби текке жататындығы әрі эстетикалық сапасының басымдығы» (В.В.Кожин [3]); «танымдық кезең аяқталғандығының таныс бейнеленуі, табылған эстетикалық шындықтың формуласы» (Ю.В.Стенник [4,б.189]); «белгілі бір кезеңдегі форманың қалыпты белгілері мен айқын мазмұнның тұрақты байланысын белгілейтін ортақ поэтикалық жүйесі бар мәтіндер тобы» (И.В.Стеблева [5,б.8]); «белгілі бір әдеби түзіліске түскен мазмұн» (Г.Д.Гачев [6,б.21]); «шығарманы жалпы әдебиетпен біріктіретін байланыстырушы буын» (Ц.Тодоров [7,б.127]); «суреттелетін белгілі бір тақырыптың (характер мен ортаның өзара әрекеті) бейнеленетін нәрсеге авторлық қатынастағы белгілі бір құрылымдық-стильдік жүйемен аяқталған эстетикалық ара қатынасын белгілейтін тұтастық түр», (В.Н.Хабин [8,б.7]); «әдебиеттен тыс қатардың әдебиетке көшірілуі» (В.С.Баевский [8,б.3]); «шығармада тарихи нақты, даралық-қайталанбас түрде көрінетін автордың, кейіпкер мен оқырманның өзара қарым-қатынасының тұрақты үлгісі» (С.Л.Страшнов [9,б.3]), «ортақ тәсілдер жүйесінің бірлігін басым тәсіл-белгілермен біріктіретін, әдеби шығармалардың шыққан тегін анықтайтын даралық қасиеттер» (Б.В.Томашевский [7,б.127]); «көркем шығармашылықтың даралық болмысы» (И.Ф.Волков [10,б.128]); «белгілі бір кезеңнің, ұлттың немесе жалпы әлемдік өнер шығармаларының кең көлемдегі топтарына тән, әдебиеттің тектері мен түрлерінің типологиялық қасиеттерін, композициялық, сюжеттік, стильдік деңгейін, жинақтаушылық сипаттарын өзіне жинақтайтын нақты-тарихи әдеби түр» (Н.О.Джуанышбеков [11,б.36]); «мынадай төрт түрлі фактормен анықталатын, көптеген әдеби мәтіндерді біріктіретін әдеби шығарманың түрі: 1) тақырыбы... 2) автор мен автор қатынасының түйісуі, 3) өмірлік материалдардың эстетикалық қасиеттері, 4) дәстүр (Ю.Б.Борев [7,б.126]); «әдеби тек шеңберінде анықталатын, тұрақты қасиеттерді бойына жинақтаған шығармалар тобы» (В.Е.Хализев [12,б.319]); «...әлем әдебиетіндегі немесе нақты бір ұлттық әдебиеттегі белгілі бір дәуірде қалыптасқан, ортақ типологиялық т.б. белгілері бар көркем шығармалар түрлерінің жүйесі» (Т.Шанбай [13,б.541]) т.б. жатқызылады.

Жанр теориясының қалыптасуы жанрдың мәнін түсіну кезеңдерін камтиды. Әр түрлі «әлеуметтік», «формальдық», «генетикалық» жанр тұжырымдамасының орын алуы жағдайында тек теориялық ойлардың

жиынтық әрекеті жанрды зерттеудің неғұрлым көкейтесті аспектілерін анықтайды. Әдебиеттанудағы қазіргі жанр тұжырымдамасын зерттеушілердің бір-бірінің пікірін жоққа шығару немесе өз пікірінде табандап қалу жағдайында емес, қайта мәселенің мәнін ұжымдық «жұмыла іздестіретін» сабақтастық дискурсында қарастыру пайдалы болмақ.

«Жанр» ұғымын мазмұндау көп уақыт бойы өз бетінше түсіндіріліп келгендіктен, шешімін таппаған мәселе болып қалып отыр. Жанрдың теориялық моделі мен әдебиеттің шынайы тарихының ара қатынасы проблемасы, нормативтік жанрлардың өзгеруінің себептері мен салдары 1920-жылдардағы орыс формализмі кезеңінде ерекше өткірлікпен көтерілді және «жанртанудың» өзіндік дағдарысын көрсетті. Формалистердің еңбектерінде жанр шығарманың сыртқы жақтарын реттейтін формальды тәсілдердің жиынтығы деп түсіндірілді. Жанр туралы формалистік түсінікті басқаша эстетикалық өлшемге келтірген Ю.Н.Тынянов болды. Бір жағынан, ғалым жанрдың бір тарихи нұсқасын екіншісінен ажырататын белгілерге басымдық берді, жанрдың принципті жана түсінігіне келуге Ю.Н.Тыняновтың эстетикалық құбылыстардың мағынасын ашуға деген ынталылығы мүмкіндік берді. Бұл зерттеушінің ғылыми тұжырымдамасының шүбәсіз құндылығы сонда, ол жанр ұғымын жүйелі зерттеуге енгізді және жанрдың генезисін зерттеу қажеттігіне назар аударды: «жанрға оның барша құбылысын көрсететін *статикалық* анықтама беру мүмкін емес: жанр *араласып отырады*, біздің алдымызда оның эволюциясының түзу сызығы емес, сынық сызық жатыр» [14,б.256]. Алайда, зерттеушінің жанрды жанрлық белгілердің араласуының даму динамикасында зерттеуге құлшынысы формалистік түсініктер аясында шектеулі болды, сондықтан ол аяқталмаған сипат алды.

Жанрлар «мағынасының морфологиялық жақтарын» (О.М.Фрейденберг) зерттеуге тарихи-типологиялық амалды жақтаушылар - А.Н.Веселовский, О.М.Фрейденберг, В.Я.Пропп, Е.М.Мелетинский ден қойды. Фольклордың әлем халықтары тарихында алатын маңызды роліне мән беру зерттеушілердің жазу болмаған кезден тарайтын шежірелік және әдет-ғұрып, миф, ертегілердегі астарлардан көрінетін алғашқы қауым адамдарының ойлауынан әдеби жанрлар арасындағы типологиялық байланыстарды ашуына мүмкіндік берді. Фольклорлық материалдарға негізделген еңбектер өте көне замандардағы тұтас тұрмыстық астарларды аңдататын архетиптермен терең тектік байланыстарды ашуға мүмкіндік беретіндіктен, жанрдың жалпы теориясына тікелей қатысты. Жоғарыда аталған ғалымдардың еңбектерін жанрдың «тектік кодын» түсіну жолындағы әрекет деп атауға болады.

Жанрдың имманенттік табиғатына деген әдебиеттанушылық қызығушылықтың шоғырлануы басқа бір - әлеуметтік зерттеу әдісін күшейте түсті. Әлеуметтік амалды жақтаушылар (Г.В.Плеханов, А.Г.Цейтлин, М.Юнович) әдеби түрдің (жанр) әлеуметтік-психологиялық детерминантқа тәуелділігін мойындай отырып, әдебиеттанушылық әдісті бұрмалап көрсетті. Егер формалистер көркем мәтіннің сыртқы құрылысына баса назар аударып,

жанрдың конструктивті маңызды өзегін (ядро) *көре алмаса*, кеңестік кезеңнің әлеуметшілдері бұл түсінікті өздерінің идеялық көзқарастары мен идеялық-саяси (немесе таптық) сенімдерінің ықпалымен жоққа шығаруға *тиіс болды*. Жанр адамның маңызды жадының заттық көрінісі ретінде, жанрлық сабақтастық идеясы ретінде кеңестік әдебиеттануға жат болғандықтан, жанр категориясы таптық психология ұғымымен (А.Г.Цейтлин, М.Юнович) немесе стильмен (В.М.Фриче, П.С.Коган) алмастырылды.

Жанр теориясын зерттеуге академик М.М.Бахтин үлкен үлес қосты. М.М.Бахтиннің жанрлық тұжырымдамасы тек 1960-1970 жылдары филология ғылымының табысы болды және кейінгі онжылдықтарда оның жолын қуушылардың (Г.М.Фридлендер, Б.С.Мейлах, В.М.Жирмунский, Ю.Кристева, М.Л.Гаспаров, И.Л.Шайтанов, С.Н.Зенкин, Н.Д.Тамарченко, В.Е.Хализев және басқалар) еңбектерінде байыпталды. М.М.Бахтиннің жанрлық теориясындағы оның шығармашылық сипатынан туындаған қайшылықтар Г.Н.Поспелов, Г.М.Фридлендер, Л.В.Чернец, Г.Тиханов, К.Эмерсон, Н.Д.Тамарченко және басқалардың еңбектерінде талданды, сондай-ақ қазіргі жанр теориясы толықтырылды. М.М.Бахтиннің жанр теориясының дәуірлік ең маңызды жаңалықтары жанрды «үш өлшемді тұтас құралым» ретінде, жады, фактор, дүниебейнесі, жанр семиотикасы туралы қарастыруы еді. Ғалымның көзқарасынша, жанрда «қос бейімділік» бар - тақырыптық шындық және оқырман шындығы. Екі аспект аяқтау мақсатымен бірігеді (аяқталу мазмұн сапасы ретінде ұғынылады). Ғалымның талдап-түсіндіруінше, жанр тек формальды әдістердің қисындасуы ғана емес, сол сияқты «дүниенің белгілі бір жақтарын көре білу мен ой елегінен өткізудің түрі» [15,б.332]. Зерттеуші шығарма құрылымындағы әрбір тұрақты элементті мазмұндылықпен ара қатынаста қарастырады, соның негізінде М.М.Бахтин жанрды семиотикалық зерттеу принципін жасады.

М.М.Бахтин еңбектерінде жанр жады мәселесі қызықты көрсетілген. Ғалым жанрда архаика сақталатынын былай атап көрсеткен: «тек үнемі жаңарып отыратындықтан, былайша айтқанда қазіргі заманға лайықталатындықтан. ...Жанр өркендейді және әдебиеттің әрбір жаңа кезеңінде және осы жанрдың әрбір жеке шығармасында жаңара түседі. ...Сондықтан жанрда сақталатын архаика да өлі емес, мәңгі тірі, демек жаңаруға қабілетті» [16,б.178-179]. Осыдан бахтиндік жанр тұжырымдамасының тірек пікірлердің бірі келіп шығады: «Жанр неғұрлым жоғары әрі күрделі дамыса, ол өзінің өткенін соғұрлым өте жақсы әрі толық сақтайды» [16, б.179].

М.М.Бахтин еңбектерінде жады идеясымен тығыз байланыста Ницше философиясындағы осыған ұқсас идеямен өзара байланысты, кейіннен, 1980-жылдардағы әдебиетте миф пен тұтас сананың мифологиялық типіне жаппай қызығушылық тудырған *Мәңгі оралу* философиялық уәждемесі дамытылды. Принципті өзге (цикльдік) қозғалыс моделі туралы мәлімдеулер сөздің құндылық-метафоралық мағынасында дүние мен адамзаттың қалыптасу қисынын заттандырады. М.М.Бахтиннің сызықтық емес уақыт, хронотоп проблемалары бойынша теориялық талдамалары қазіргі зерттеушілердің

кеңістік пен уақыт жанрлық категориялары туралы түсініктерін толықтыруда елеулі роль атқарады.

Тарихи амалды қолдайтын әдебиеттанушылардың еңбектерінде шығарманың мазмұны алғашқы, ал түр оның көрсетілуі (айтылуы) деп танылатын жанр категориясының принципі өзгеріссіз қалып отыр. Г.Л.Абрамович жанр деп қазіргі қайсыбір поэзия түрінің (мысалы тарихи роман немесе сатиралық поэма) бірін атайды. Түр мен мазмұнның өзара байланысы мәселесін қарастырғанда, зерттеуші жанр түрінің белгілі бір мазмұнға сәйкес келуі міндетті емес деген көзқарасты ұстанады.

Л.И.Тимофеев «жанр» терминімен әдеби тек құбылысын, ал «жанрлық түр» деп әдеби түрді атауды ұсынады, ішкі түрлерді мүшелеп көрсететін ұғымдар (терминологиялық мағынадағы жанр) зерттеушіге ұсақ әрі артық нәрсе сияқты болған көрінеді.

Г.Д.Гачев, В.В.Кожин, В.Д.Сквозниковтар өздерінің жанр теориясына түр мен мазмұн категорияларын «жарастырады». Ғалымдардың пікірінше, жанрдың дәстүрлі-формальды көрсеткіші мен мазмұнының өзара келісімі шығармашылық энергия жинақталуының, жанрдың ұдайы жаңарып отыруының кепілі және жанр тұтастығы феномені осымен түсіндіріледі.

Жанрға көркем мазмұн категориясы ретінде көзқарасты Г.Н.Поспелов ұстанады. Ғалым тектік түр (жанр) табиғатын айқындайтын бірнеше нышандарды атап көрсетеді: тілдік құрылымы, мәтін көлемі, сюжет құру принципі, тұрақты өлең шумағының түрі, шығарма пафосы. Г.Н. Поспелов тұжырымдамасында көркем мәтінді құрудағы көрсетілген деңгей жанрды ажыратушы категориялардың міндетін атқарады. Жанрлық теорияны жүйелеудегі алғашқы талпыныстардың бірі осылайша көрінді.

Сыртқы «түр» мен ішкі «мазмұнның» ата қатынас сипаты туралы мәселе зерттеушінің ерекше қызығушылығын туғызды. Түр мен идеялық мазмұнның нақты ерекшеліктерінің өзара байланысын мойындай отырып, зерттеуші жанрдың жалпы мәнін көрсететін типологиялық белгілерді көбіне шығарма мазмұнының шегінен іздеу қажеттігіне көз жеткізеді. Өзі белгілеген жанрлық топтардың (мифологиялық, ұлттық-тарихи, этологиялық, романдық) тарихи сатылығын бақылай отырып, Г.Н.Поспелов та, М.М.Бахтин секілді, әдебиеттің романдану тенденциясын байқайды. Жанрлық мазмұнның әлеуметтік белгілер бойынша дифференциалануы (ұлттық-тарихи, романдық, этологиялық түрлерге) уақыт өте келе Г.Н.Поспелов позициясының идеологиялық шектеулілігін көрсетті, ол соңғысын, мысалы притча, житие, діни-метафизикалық лирика сияқты онтологиялық жанрлардың жіктелу жүйесіне ендіруіне мүмкіндігі болмады, ал сол кезеңде Н.Г.Фрай онтологиялық жанрлар жөніндегі өз танымын «Сын анатомиясы» (1957) кітабында баяндаған болатын.

Жанрды өнердің морфологиялық категориясы ретінде зерттеу мәселесі М.С.Каганның эстетикалық тұжырымдамасында ерекше орын алды. Зерттеуші жанр моделін өнердің жалпы құрылымы туралы түсінікке сүйеніп анықтайды, атап айтқанда: жанр жүйесінің көпдеңгейлі құрылымының заңдылықтарын көркем шығарманың негізгі қызметіндегі - танымдық,

бағалаушылық, өзгертушілік, белгілік сипаттар арқылы айқындауды ұсынады.

Жоғары деңгейдегі теориялық абстракциялауда ізашарларының зерттеулерін Н.Л.Лейдерман жалғастырды. Зерттеушінің ғылыми позициясы жанр теориясын зерттеудің жаңа кезеңін бастады. Бұл ғалымның ғылыми тұжырымдамасында белсенді категориялардың қызметі жанрдың «өзегі» (ядро), «моделі», «жады», «сақтаушысы» (носитель), «факторлары» ұғымдарына жатқызылады. Н.Л.Лейдерманның пікірінше, «...жанр құрылымының мағынасы тұтастай барлық нақты нәрселер өз мақсаты мен тәртібін табатын әлдебір бейнелі «дүние моделін» жасауда жатыр...» [17,б.18]. Бұл модель жанрдың көпғасырлық ғұмыры бойында, тіпті жанрдың қайта түлеу жағдайында да сақталатын «жанр өзегі» болады. Жанрдың «модель» категориясы, зерттеушінің пікірінше, жанрдың ішкі заңдылықтарын дәйектілікпен зерттеуге мүмкіндік береді. Ғалым модельдеудің бірнеше принципін атап көрсетеді және жанрларды тұрмыстың тұтас суреттерін нақты көрсетудегі басымдық типтеріне қарай жіктейді, атап айтқанда: «тікелей бейнелеп сақтау», «дүниежүзілік сағым», «символдық», «метонимикалық», «ассоциативтік» принциптер бойынша.

Н.Л.Лейдерманның жанр теориясындағы маңызды жаңашылдық аспектісі - шығармада конструктивтік роль атқаратын көркем байланыстар мен образдарды - жанрды «сақтаушы» жүйелерді анықтауы болып табылады. Жанрды сақтаушыларға зерттеуші әр жанр мен оның типологиялық түрлерінде тұрақты байланыста болатын көркем шығарманы құрастырудың субъективті, кеңістіктік-уақыттық, ассоциативтік, интонациялық-сөздік типтерін жатқызады.

Н.Д.Тамарченко еңбектерінде жанрлық-теориялық мәселенің басқаша шешімі ұсынылады. Жанрлық құрылымның әмбебап моделінің әрекет ету механизмін, жанр қозғалысының тарихи процесін Н.Д.Тамарченко жанрларды сәйкесінше «канондық» және «канондық емес» деп ажырата отырып, «канон» категориясы арқылы қарастырады. Егер ғалым дәстүрлі жанрларды канондық деп көрсетсе, канондық емес жанрлардың тұрақты құрылымы осы жанрдың «ішкі өлшемі» ретінде анықталады. Н.Д.Тамарченконың тұжырымдамасы тікелей М.М.Бахтин идеясының ықпалымен зерделенген. Кейбір ғылыми-теориялық қағидалардың (мысалы, «жанр жады», «жанр құрылымының үш өлшемді моделі») ортақтығын, сондай-ақ кейбір көркем-иллюстрациялық материалдарға көзқарасын - Н.Д.Тамарченконың ғылыми зерттеулерінде роман және эпопея жанрлары ерекше орын алады - осымен түсіндіруге болады.

Қазіргі әдебиеттанудың ерекшелігі жанр проблемасын тұтастай тануда ізашарлардың теориялық тәжірибелерін «жинақтау» және қайта ой елегінен өткізуге деген талпыныс болып табылады.

Мәселен, Ю.В.Шатин [8] жанр тұжырымдамасының генетикалық, семантикалық, морфологиялық деңгейлерді қамтитын өзіндік нұсқасын жасады. Ғалым әрбір тарихи қалыптасқан жанр жүйесі үш аспектіні қамтиды деген тезисті негіздейді. Нормативтік аспект тұрғысынан қарағанда, жанр

көркем құрылымның түрлі деңгейін қамтитын нышандардың тұрақты жиынтығы болып сипатталады. Генетикалық аспект жанрдың бұрынғы және қазіргі жүйелері арасындағы байланыстарды анықтайды, демек М.М.Бахтин зерттеген жанр «жады» концептіне ұқсас. Ю.В.Шатин жанрдың нақты-тарихи түсінігін конвенциялық аспектіде қарастыруды ұсынады. Зерттеушінің пікірінше, жанр теориясының барлық үш аспектісі жанрдың үш түрлі тарихын көрсетеді.

С.Н.Зенкиннің антижанрлық тұжырымдамасында бірқатар жемісті-полемикалық қағидалар бар. Жанрлық ойлаудың құлдырауы туралы өз бақылауларын дәлелдей отырып, автор роман жанрын жанрдан тыс құрылым ретінде көрсетеді. Қазіргі бұқаралық әдебиеттің «жоғары» және «төменгі» қабаттарындағы жанрлық процестерді бақылау, тарихи даму процесіндегі жанрлардың «көшуі» С.Н.Зенкин тұжырымдамасының сонылығын, қазіргі «плюралистік» (С.Н.Зенкин) жанр теориясына қосылған үлес болғанын танытады.

Қазақстандық әдебиеттану салыстырмалы аз ғана уақыт ішінде жанр теориясы проблемасы бойынша ғылыми ізденістерге белсене араласып, тыйым салынған отандық филологтарды әділ тарихи тұғырына қондырып, қазіргі әдебиет теориясын әлемдік ғылымның жетістіктерімен толықтырып келеді. «Қайта оралған саңлақтар тобының» ішінде кеңестік реакция кезінде «Әдебиет танытқыш» сияқты іргелі зерттеу жазған «қазақтың Бахтині» (А.С.Исмақова) - А.Байтұрсыновтың еңбектерінің маңызы ерекше.

Соңғы 20-25 жылдағы қазақстандық әдебиеттанушылар еңбектерінің көпшілігі ұлттық сөз өнеріндегі жанрларды зерттеуге арналды. Жанрды фольклор мен әдебиеттің бірлігін көрсететін көркем-эстетикалық құрылым ретінде тану З.А.Ахметовтің, З.К.Қабдоловтың, А.С.Қасқабасовтың, А.С.Сейдімбековтің, Б.Ш.Абдуллинаның, Б.Ш.Әбілқасымовтың, Н.Төреқұловтың, С.А.Әшімханованың, А.Ж.Жақсылықовтың, А.С.Исмақованың, У.Б.Әзібаеваның, Т.Еңсегеновтің, К.Ш.Нұрланованың еңбектеріндегі басты принцип болып табылады. «Жаңа» деп аталатын, жазба әдебиет жанрларынан әңгіме жанрының теориясы белсенді байыпталды, әсіресе романға жанр ретінде филологиялық назар аударылуда, мұның өзі жанрлық сананың белсенділігін көрсетсе керек.

Қазіргі кезеңдегі жанр тұжырымдамасы көбіне фольклорлық жанр немесе қазіргі эпос пен драма жанрларының материалдары негізінде жасақталуда. Отандық әдебиеттануда Қазақстандағы поэтикалық процестің жанрлық аспектідегі ерекшеліктерін зерттейтін теориялық-талдау сипатындағы еңбектер мейлінше сирек. Кейбір поэтикалық жанрлардың мәні туралы еңбектер (Б.Ш.Әбілқасымов, А.Т.Садықов, Б.К.Кәрбозов, Б.К.Кәрібаева) жекелеген жанрлық теориялар мәліметтерінің қажеттігін ескеріп, жанрлық поэтикалық процестің тұтас көріну кеңістігіндегі жанр теориясының іргелі базисін зерттеуге арналған.

1.2 Жанрдың теориялық моделі. Әдеби жанр - шығарма туралы тұтас көркем-эстетикалық түсінік беретін әдебиеттанудың ерекше категорияларының бірі. Көркем мәтінді жасаудың нақты бір деңгейін

көрсететін тек, композиция мен сюжет, көркем кеңістік/уақыт, түр, пафос категорияларынан өзгешелігі - жанр жоғарыда көрсетілген ұғымдарды мақсатты түрде «жинақтайды».

Жеке-авторлық жанр құру мүддесінің өсуіне орай классикалық жанрларды қалпына келтіру, әдетте, әдеби рефлексияның жанданған кезеңінде өріс алады. Әдеби әуестенушіліктегі консерватизмді тек «дара» шығармашылықты көрсету арқылы ғана емес, жанрлық канонға деген қарсы мүдде арқылы жеңуге болады. XX ғасыр поэзиясындағы дәстүрліліктің күшеюі канондықты жоюдың жолы болып табылады. Әдеби өзіндік сана өскен кезде жанрдың дәстүрлі қызметі принципті түрде қарама-қарсы жақпен араласып кетеді: шығармашылық жаңаруға деген бейімділік күшейе түседі. Саналы әрі екіұдайлық осы бастаулардан жанр әдеби шығармашылықтың өте маңызды әрі қарама-қайшылықты белгісі болып қалыптасады.

Жанрлық-поэтикалық процесті зерттеудің ғылыми амалдары жанр қалыптасуының барлық кезеңдері мен түрлі әлеуметтік-тарихи жағдайларына ықпалды жанрлық концепция жасауды қажет етеді. Бірыңғай ғылыми тұжырымдама енгізудің қажеттілігін қазіргі жанрлардың зерттелу деңгейі де дәлелдейді. Әртекті жанрлық нышандар түрлі жанрлардың анықтамаларында кездеседі. Мәселен, «роман» сөзі әдебиеттің эпикалық тегіне жататын және жекелеген тұлғалардың тағдыры бейнеленетін; ал комедия алдымен драмамен ара қатынаста және пафостың басымдылық типі болатын; элегия белгілі бір мазмұны мен көлемі болатын лирикалық жанр; сонеттің мәні ерекше үлгідегі толық ақпарат беруімен талданып-түсіндіріледі.

Жанрды жүйелеуде, ең алдымен, оның көптігі қиындық тудырады. Әрбір тарихи-әдеби дәуір өз жанрларын «өмірге әкелді»: көне грек лирикасы - элегия, ямб, эпиграфияны; провансальдық әдебиет - кансона, пастораль, альбаны; Қайта өрлеу лирикасы - сонетті; классицизм дәуірі - трагедия мен оданы. Оның үстіне авторлар жиі өз туындыларына жанрлық-бейтарап қалыптарға сәйкеспейтін өзіндік жанрлық атау беруге ұмтылады (мысалы, “Өлі жандар. Поэма”, “Евгений Онегин. Өлеңмен жазылған роман”, “Шие бағы. Лирикалық комедия”, “Русьте кім жақсы тұрады. Поэма-эпопея”).

Өз дәуірінде көкейкесті болған жанр құрамы өзгеріп отырады. Мұндай қайта құрулар орнықты көркемдік-эстетикалық жүйедегі жанрлардың «көшуінен» болады: бір жанрлық дүниебейнесі өз көкейкестілігін жоғалтып, әдебиеттің «екінші» қатарына кетеді, ал екіншісі «сюзерендік жанр» (Д.С.Лихачевтің термині) маңызына ие болып, дәуірлік сананың өзгеруін бейнелейді. Бірінің өзгеріп және классикалық тұрақты жанрлық модельдердің қайта жасалу процесімен қатар жаңа жанрлық модификациялар пайда болады. Белгілі жанрлардың маңызға ие болуы қашан да жанр факторы мен жанрлық өзгерістердің шегі туралы мәселені ашық қалдыра отырып, жанрлық құрылымдардың қайта жасалу процесімен қатар жүреді. Жанр жүйесіндегі соңғы маңызды қайта құрылулардың бірі XVIII - XIX ғасырлар аралығында болды. Романтикалық кезең алдындағы мәдениеттің эстетикалық қондырымындағы өзгерістер классикалық әдебиет жанрларының тұрақсыздануына алып келді және әдебиеттанудың алдына мынадай дилемма

қойды: не ХҮІІІ ғасырдың соңы мен ХІХ ғасырдың басына жататын көркем мәтіндерді жанр деп (өлеңмен жазылған роман, романтикалық поэма, фрагмент, трансформацияланған элегия, баллада, послания т.б.) танымау, не оларға тиісінше ғылыми-ұғымдық аппарат немесе жанрдың барлық тарихи кезеңдердегі құрылымдық біртұтастығын ашуға мүмкіндік беретін және канондық нұсқаларды жанрлық-тұрақсыз мәтіндермен салыстыруға жол ашатын жанрдың теориялық моделін табу.

Жанрлар даму қасиеттеріне, яғни түр өзгерту қабілеттеріне ие. Сирек жанрлар әу бастағы қалыптасқан тұлғасын сақтап, тұрақты болып келеді (бұл орайды сонет - бірегей жанр). Жанр ажырату категорияларының табиғи өзгеруімен қатар жүретін жанрдың дамуы дәуір өзгерістеріне орай «жаңылысып» та отырады, соның салдарынан жанрлық үрдістерге маңызды өзгерістер әкелуі де мүмкін (мысалы, баллада және элегия жанрларымен осылай болды). Жанр генезисі проблемасы осыдан көрінеді.

Жанрлық өзгерулердің аталған аспектілері жанрлық мазмұн мен тектік мағына арасындағы тағы бір тұрақсыз байланысты ашып көрсетеді. Гегель атап көрсеткен «субъективті - объективті» тектік ара қатынастың үш типі қазіргі поэтикалық тәжірибеде ең бір күтпеген түрде көрінуі мүмкін. Мәселен, лирикалық жанрлардың (сонет, элегия, фрагмент, рондо т.б.) лиро-эпикалық контексте мейлінше жиі көріну тенденциясы бар, ал керісінше, мыңжылдық аралығындағы поэма, өлеңдер циклдері мәтіннің өне бойында көрініп отыратын шегіне жеткен лиризмге бай болып келеді.

Қазіргі жанрлық-поэтикалық процесті зерттеу мақсатында *жанр дегеніміз - шығарманың тұрақты құрылымындағы мәтіннің жанр жасайтын барлық деңгейін бірыңғай дүние көрінісімен ұйымдастыратын тарихи қалыптасқан тип* деген жанр тұжырымдамасын ұсынамыз. Дүние көрінісімен ара қатынас оның бүкіл ғұмырында сақталып келе жатқан жанрдың мәнін түсінудің маңызды аспектісі деп білеміз.

1.2.1 Жанрдың дүние көрінісі және тарихи-поэтикалық процесс. Жанр өзегі (ядрасы) категориясы көптеген ізашар ғалымдардың еңбектерінде байыпталды. Мәселен, Ю.Н.Тынянов поэма жанрын талдап, поэманың түрлі тарихи типтерін әмбебап жанрлық анықтамаға сәйкестендірудің мүмкін еместігін ескерте отырып, былай деп жазады: «Қалай десек те, онда (поэмада - Ж.Т.) поэма еместің поэма болуына жетерлік бірдеңе қалады... *Егер құрылымның бұл принципі сақталатын болса, бұл жағдайда жанрды сезіну де сақталады.* (курсив біздікі - Ж.Т.) [14, б.255]. Көріп отырғанымыздай, Ю.Н.Тынянов «құрылымдық принцип» деп қазіргі әдебиеттану ғылымындағы жанр «ядрасын» немесе «моделін» атайды.

М.М.Бахтин өз кезінде жанр деп «...шындықтың белгілі бір жақтарын» қамтитын құрылымды ататуды ұсынды, «...оған (жанрға - Ж.Т.) іріктеудің нақты принциптері, шындықты тану мен түсінудің нақты үлгісі, қамту кендігі мен пайымдау тереңдігінің нақты басқыштары тән...» [2, б.170], - дейді. Жанрдың мазмұнын (тақырып, проблематика, эстетикалық пафос) сипаттай келе, М.М.Бахтин жанрдың түрлі аспектілерін жанрлық дүниебейнесінің заңдылықтарына бағындырады.

В.Н.Хабин жанрлық түрдің мазмұндық мәні деп субъектілік-объектілік тәуелділігін атайды, өйткені тек «...ол бейнеленетін нәрсені барлық аумақтан шектеп, олармен арақатынасты белгілеуге көмектеседі, бейнеленетін нәрсенің ішкі байланыстарының сипатын белгілейді...» [8, б.7].

Г.Н.Поспелов те өзінің алдына «...көркем шығарманың күрделі мазмұнында оның тарихи қайталанатын, сонысымен құрамында жанрдың жалпы мәні мен оның көптүрлілігі бар жанрлық аспект болатын жақтарын анықтау...» [1, б.156] мақсатын қойды.

Н.Д.Тамарченко «өзіндік өзгерімпаздық бағыт» - жанрдың тарихи эволюция процесінде сақталатын механизмдердің болуы туралы «жанрдың ішкі өлшемі» терминін алғы тарта отырып ой жүгіртеді. Аталған ұғымға берген зерттеушінің түсініктемесі белгілі дәрежеде «жанр ядросы» мен «ішкі өлшем» құбылыстарын теңестіруге мүмкіндік береді: соңғысы «...берілген жанрдағы кез келген шығармада жүзеге асатын дайын құрылымдық схема болып табылмайды, тек бірқатар шығармалардың жанрлық құрылымын салыстырмалы талдау негізінде логикалық қайта құрылуы мүмкін...» [18, б.370]. Әрі қарай: «... «ішкі өлшем» ұғымы үлгі таңдау мүмкіндігін белгілейді, бұл таңдаудың мақсаты - қарама-қарсы жанрлар үшін өзгермейтін ара қатынастың жаңа нұсқасын жасау» [18,б.371]. Қорытынды сипаттама «ішкі өлшем» терминінің жанрлық-ұғымдық қатардағы орнын анықтауға мүмкіндік береді: Н.Д.Тамарченко белгілеген ұғымымен - жанрдың конструктивті ядросынан оның тарихи-өзгерімпаздық жанрлық нұсқаларына дейінгі жанрлық трансформациялардың ықтимал кеңістігін «бүркемелейді»

Дүниенің жанрлық моделінің мәні туралы мәселеге Н.Л.Лейдерман барынша жақын келді. Зерттеушінің көзқарасы бойынша, «...жанрлық құрылымның мағынасы ...барлық мәнді нәрселер өз мақсаты мен тәртібін табатын, тиянақталған тұрмыс көрінісіне қосылатын, өмірдің әлдебір жалпы заңына сәйкес аяқталатын қандай да бір дүниенің үлгі «моделін» жасауда болып отыр...» [17,б.18].

Дәуірлік жанрлық процестердің қалыптасу қисыны мен мазмұны жанр талаптары мен жанрлық ойлаудан бас тартудың, ең алдымен, жанрдың дүние-модельдеу қызметінің әрекеттілігіне байланысты екеніне көз жеткіздіреді. ХХ ғасырдың соңындағы мәдениет жанрдан тыс поэтиканың күдіреттілігін орнықтыру өзінің өзектілігін жоюына әкелетінін көрсетіп отыр. Өткен екі жүзжылдық жанр туралы канондық-классикалық түсінікті түбірімен бұзды. Жанрдың дәстүрлі жүйесінің деформациялануы қоғамдық-экономикалық формациялардың ауысуы және соған сәйкес тұлғалық сананың, мәдени-эстетикалық парадигмалардың өзгеруінің нәтижесі болып табылады. Романтикалық еркіндік тұлғаны бәрінен бұрын жанрдың дүниебейнесінде көрінетін «жалпы» және «мәндіден» арылтып, дүниетанымның түрлі типтерін іске асыруда болашақ ақындардың «формульділікке» (демек жанрлыққа) оралуының болмай қоймайтынын алдын-ала анықтады. «Күміс ғасыр» өзінің театрлығымен, миссионерлігімен, бүлікшілігімен ХІХ ғасыр бойы жасалған романның жанрлық моделін ығыстырды, бірақ нәтижесінде романизацияның «басқа» деңгейіне шықты,

үлкен контекстік бірліктерге артықшылық берді. Адамды тұлғасыздандырған, оның мәдени жадынан, рухани-молшылық тұрмыс құқығынан айырған төңкерісшіл XX ғасыр өзінің уақыт идеясын бейнелейтін жанрлар жүйесін жасап, шындықты шығармашылық-жанрлық тұрғыдан қайта жасауды жат көрді. «Псевдоклассикалық» жанр жүйесі уақыттың эстетикалық талаптарына емес, идеологиялық әлеуметтік сұранысқа қызмет етті. Сондықтан кеңестік кезең әдебиетіндегі поэма апофеозын көркемдік факт ретінде емес, идеологиялық шарттылық ретінде қарастыру керек. Басқа да құрастырымдық жанрлар (ертегі, роман, ода, баллада) төңірегінде де жағдай осыған ұқсас болды.

Мыңжылдықтар тоғысы жанрдың қоғамдық-тарихи және көркем-эстетикалық заңдылықтарын теңестіреді, бірте-бірте өз өмірінің құндылықтарын бағалауы үшін қазіргі заман адамының санасына бостандық береді, әр түрлі кезеңдер мен халықтардың мәдениетіне, өткенге жаңаша қарауға жол ашады. Мұндай мәдени жағдайда дүниенің жанрлық моделі көркем шығармашылық тәжірибесінде де, әдебиет теориясында да ерекше талап етілетін категорияға айналады.

Бұл пайымдауды жанр проблемасына барынша байыпты қарайтын екінші бір тұжырым да жоққа шығармайды: *жаңа заманның лирикасында принципті жаңа жанрлық дүниебейнесі пайда болмайды; негізгі жанрлық модельдердің жетілуі мен құрылымдық түзілісі өте ерте кезеңдерде қалды.* Бұл тезисті түсіндіруде кейбір жайларға назар аударғымыз келеді. Ең алдымен, басты міндеті - шындықтың көркем эквивалентін, анығырақ айтқанда, тұлғаның шындыққа қатынасын көркем бейнелеу болып табылатын жанрдың эстетикалық табиғаты мәселесі. Түрлі эстетикалық күйлерді (әсемдік, жиіркеніштілік, сұрықсыздық, трагикалық...) тану арқылы алғашқы адам көркем шығармашылықта түрлі эмоциональды-модельді дүниебейнесін жүзеге асырды. Әрбір адам өмірінің қисыны кез-келген тарихи уақыт бөлігінде бір кезде байқалған, идеалмен мақұлданған белгілі бір жағдаяттарға алып келеді: мадақтау (ода, гимн, дифирамб), күдік (сонет), түңілу (элегия), жалған құндылықтарды күлкі ету (комедия, мысал) немесе оларды жою (памфлет) және т.б. арқылы. Идеялық-эмоциональдық мазмұнның нақтылануы дүниебейнесінің бір типімен тарихи сабақтасқан (алғашқы фольклорлық және әдеби жанрлардың дүниеұқсастығы туралы О.М.Фрейденберг, А.Н.Веселовский, В.Я.Пропп, М.М.Бахтиндер жазды) белгілі бір көркемдік түрді туғызады. Жер бетіндегі өмірдің мыңжылдықтары шындыққа эстетикалық қатынас табиғатына түбегейлі өзгерістер әкеле алмады. «Жаңа» уақыт эстетикалық әсерлену сипатына ықпал етті, соңғысын көптеген эмоциональдық түрлі бағыттағы бір сәттік қазіргі шындыққа баға берудің типтеріне бөлшектеді. Эстетикалық сезімдердің мұндай шоғырлануы түбегейлі жаңа жанрлық дүниебейнесін ендіруге негіз бола алмайды, бірақ XVIII-XXI ғасырлар әдебиетіндегі жанрларды синтездеудің күшеюін түсіндіре алады.

Ата-жанрлардың (пра-жанр) туу факторы туралы мәселе де маңызды. Әдебиет тарихы көрсеткендей, әрбір жанр дәуір жағдайының талабынан,

тұлға талабынан немесе өнердің ішкі заңдылықтарынан туған (мысалы, Қайта өрлеу дәуіріндегі бір жағынан өзіне адамның үйлесімді асқақтығын қабылдаған, екіншіден жоғары дамыған поэзия талаптары үдесінен шыққан сонет жанры). Бір кезде пайда болып әрі ішкі және сыртқы түр бірлігін тапқан жанр енді оның дүние моделі тұрғысынан іштей қайта түлемейді. Оның сырттай ұшыраған деформациялары жанр ядросының мәнін өзгертпейді. Әрине, өзінің қалыптасу тарихында бірнеше дүниебейнелік “реинкарнацияны” басынан өткерген жанрлардың сабақтарын ескермеуге болмайды (мысалы, элегия, баллада жанрларымен болған), бұл мысалдар жанрдың бірегей ғылыми тұжырымдамасын жасаудың мүмкін еместігіне айғақ бола алады.

Жинақтап айтқанда, жанрлық құрылымдағы «дүниеұқсастық» жанр ашық түрде дәстүрді мұралауды көздегенде немесе «жаңа» жанрлардың тууы жағдайында жоғалмайды, себебі соңғысы өз архетипімен шүбәсіз генетикалық байланысын табады. Мұндай мазмұн, мысалы, қазіргі векзаметр жанрында, дүние бейнесін игеретін элегия мен поэмада, алғашқы модельдердің жанрлық компоненттерін синтездейтін дүниемодельдеудің ескі түрлеріндегі циклді жанрлық контекстерде (сонет, фрагмент, станс, послания, хокку, толғау) көрінеді. XX-XXI ғасырлар тоғысындағы поэзиядаға көкейтесті синтетикалық жанрлық құрылымдар не жанрлық дүниебейнесі иерархиясына (А.Жовтистің «Сонеты В.Баевскому», А.Соловьевтің «Волшебная книга», Д.Накиповтың «Песня моллюска» поэмалар кітабында), болмаса олардың принципті жанрлық гетерогендігіне (Н.Черновойдың «Приди и останься. Маленькие поэмы», , Б.Қанапьяновтың векзаметрикалық контекстерінде, Е.Зейферттің «Цикл из двух писем по e-mail моему другу из Америки» т.б.). құрылады. Бұл оқу құралының келесі тарауларында қазіргі дәуірдегі сұранысқа ие әрбір жанрдағы дүниенің архетиптік көрінісі жаңа жанрлық эксперименттік кеңістікте «тірілетіндігін» айғақтайтын дәлелдер жүйесі келтіріледі.

1.2.2 Жанр жады XX-XXI ғасырлар аралығындағы поэзиядағы тұрақтылық пен жаңару факторы ретінде. Жанрдың танымдық қызметін жүзеге асыратын «жанр моделі» ұғымымен өзара байланыста шындықты модельдеуші, демек коммуникативтік әрі бағалаушылық та қызмет атқаратын «жанр жады» («память жанра») категориясы да бар. «Жанр жады» термині Ю.Н.Тынянов, Г.Д.Гачев, В.Д.Сквозников, М.М.Бахтин, Н.Л.Лейдермаа, А.Я.Эсалнек еңбектерінде бейімделуден өтті.

«Жанр жадын» әдебиетшінің адамгершілік-кәсіби кодексіне ұқсатуға болады, өйткені өзінің шығармасын жазғанда ол өзінен бұрынғы әдебиетпен әдепті түрде қарым-қатынас орнатуға тиіс. *Өзінің адами және суреткерлік тәжірибесін қазіргі бар жанрлармен болмыстың дайын «формуласы» түріндегі ара қатынаста құруға қабілеттілік барлық уақытта өзекті болып келген «жанр жады» ұғымымен реттеледі.* Негізінде, ақынның немесе жазушының дүниетанымы оның шығармашылығында бір немесе бірнеше жанрлық доминанттың болуымен сипатталады. Дәуірдің эстетикалық идеялары да, өз кезегінде, уақыттың жанрын анықтайды: дүние

бейнесі суреткердің жанр жады арқылы бейнеленеді. Ал жанрлардың реконструкциялану процесі тұлғалық сана, дәуірдің мәдени-эстетикалық және философиялық қондырымдары сияқты жаңартушы факторлардың әсерінен болады. Жанрдың «ескі» моделі мен қазіргі заманғы мәдени-тарихи шындықтың өзара ықпалдастығы нәтижесінде қазіргі жанрлық процесті бағалауға мүмкіндік беретін жанр нұсқасы пайда болады. Егер 1990-жылдар ақындары шындыққа жаңа көзқарасты жанрдың циклді контекстік түрлеріне «жүктесе», бұл фактінің өзі мифтік ойлау өзектілігінің принципті жаңа постмодернизм әдебиетін жасау тәсілі болғандығын көрсетеді. Циклдік қайталанулар ырғағы постмодернистік бытыраңқылықты, ретсіздікті тәртіпке келтіріп, Болмыстың мәңгілік заңдарын лирикалық циклдің жанрлық моделі арқылы қазіргі оқырманның есіне салады.

Осыған ұқсас үйлестірушілік қызметті сонет дүниебейнесінен де көруге болады. XX ғасыр соңындағы ақынның жанр жады сонет жанрының ядросын өзектендіре түсті, бұл жағдайда оның жанрлық құрылымының композициялық, субъектілік, ассоциативтік, формальды-шумақтық, поэтикалық, стилистикалық деңгейін барынша босаңсытты. Ақындардың сонетке аса қызығушылығы өтпелі дәуірдегі рухани-эстетикалық идеал - дүниенің үйлесімді орнығуына деген сенім әсерінен болды.

Элегиялық дүниебейнесіне деген әлеуметтік-тарихи толымсыз талап қазіргі жанрлық эксперименттегі элегияның «заттану» сипатынан көрінеді. Элегияны романтикалық жанрлар жүйесінің шыңына шығарған элегиялық мәтіндердегі жоғары драматизмді XX ғасырдың шындығы ұстап қала алмады. «Жанр жады» қазіргі ақынға элегия жанры моделін ішінара қайта бейнелеуді міндеттеді, осылайша әдебиеттануда «көркемдіктің элегиялық модусы» (В.И.Тюпа) балама ұғымын енгізуге әкелді, дүниебейнесінде элегиялық компонент бар вексаметр жанрының пайда болуын және жазба әдебиетте толғау жанрының қайта түлеуін жүзеге асырды.

Тарихи жанрлық қайта құрылудың себебін түсіну үшін, мәдениеттің жаңару процесіне қалай да қатысы бар жанрдың бүкіл тұрқына құрметпен қарау керек. Әдетте, нақты бір кезеңнің жанрлық процестерін зерттеуде жанрлық реформалардың эпицентрінде көзге түсетін «үлкен» жанрларға баса назар аударылады. Қазіргі әдебиеттану поэма мен роман жанрлары туралы кең көлемдегі ғылыми-теориялық материал жинақтады, ал повест, ода, элегия, эклог, мысал, мадригал, эпиграмма туралы еңбектер мейлінше аз. Өз кезіндегі Ю.Н.Тынянов или В.Д.Сквозников сияқты әдеби дәуірдің сипатын өзекті емес жанрлар арқылы «минус-тәсіл» жолымен түсінуге талаптанатын әдебиеттанушылар сирек, зерттеудің бұл түрі негізгі бақылауларға кейбір түзету енгізуге мүмкіндік берер еді.

Мәселен, қазіргі поэтикалық санадағы «тірі» жанрларға енді альба, секстин, ғазел, рондоларды жатқызуға болмайды. Аталған жанрлардың естеліктері олардың кезінде дүниенің нақты моделін бейнелеген жанр ретінде қабылданғанын, уақыт өте келе құрылымдық шарттылық немесе тұрақты түр ретінде қабылданатынын дәлелдейді. Адамдар арасындағы қарым-қатынас шегіне жете күрделене түскен жаңа мыңжылдық жағдайында альба мен ғазел

жанрлық модельдерінің бір тақырыптылығы мен тұйықтығы өзекті болмай қалды.

Секстина мен рондоның нәзік құрылымы, олардағы дүниебейнесінің көркемдігі де қазіргі мәдениеттің стилистикалық эклектикасының тегеурінін көтере алмайды. Секстинаға (қараңыз: Д.Красавин. «Туманная секстина» [19,б.8]) немесе рондоға (С.Маркс “Я умру” [19,б.20]) жасалған «таза» көркемдік эксперименттер ауыр да қитұрқы әрі ойлап істелгендей көрінеді, поэтикалық цикл контекстінде жоғары тәртіптегі жанр ретінде көрінгенде секстина да, рондо да қазіргі поэтикалық ізденістерге шектеулі түрде ілесе алады (Е.Зейферт «Цикл из двух писем по e-mail моему другу из Америки» (қараңыз: Қосымша)).

Қазіргі жас ақындардың «тұрақты формалар мен еркіндік магиясына» қызығушылығы аттас поэтикалық конкурстар кезінде пайда болды және өінің соңынан ұмытылып бара жатқан жанрларды белсенді меңгеру процесін өрістете алмады. Оның үстіне жанрлар қозғалысының толастамауы жанрлық модельдердің ішінара немесе жаппай трансформациялану процесіне қатысуының шарты болып табылады.

Ізашар жанрлар канондары ағымдағы мәдени-тарихи дәуірдің неғұрлым авангардтық қондырымдарымен түзетілген кезең - нақты жанрлардың гүлдену кезеңі және тұтастай алғанда жанрлық ойлаудың кең тараған тұсы деп қарастырылуы керек. Жанрдың бір тарихи нұсқасының орнын екіншісі бір жанрдың басуы болмаса, жанр жоғалады, ыдырайды. Осы айталғандардан «Тұрақты формалар мен еркіндік магиясы» конкурсының әдеби мақсаты айқындалады: ұмытылып бара жатқан жанрларды жаңғыртуға осылайша талпыныс жасалды. Тек дәуірлік-тұлғалық сананың ғана жанрды талап ететінін және оған болмысты танудың басты құралы мәртебесін беретіндігін осыдан көруге болады.

Қазіргі заман адамын дәуірмен *ашық* диалогке шығаратын және «жеке-жалпы» бинарлық оппозициясында тепе-теңдік орнатуға талпыныста көрінетін жаңа тарихи сананың қалыптасу дәуірінде адам өмірінің тұлғалық-бірегей тәжірибесін тұспалдап көрсететін мысал, тұспалдылық салыстырмалы түрде аса қажетсінілмейді. «Антиқұжаттық» жанр қазіргі заман әдебиетінің екінші полюсіне ойысты. Дидактизм мысалдың маңызды, «үлкен» жанрлар қатарына шығуына мүмкіндік бермейді. ХХІ ғасыр басындағы әдебиетте мысал тек тар шеңбердегі оқырмандар үшін жазылады. Мысалы, Е.Зейферт пен Н.Ключенко балалар үшін мысал мәтіндерін жазды, соңғысы бұл жанрды жас ерекшелігіне қатысты деп «қабылдайды» (қараңыз: Е.Зейферттің “Компьютер и книга”, “Иголка, нитка и портниха”, “Исповедь червячка, живущего в орехе”, Н.Ключенконың “Любопытство” мысалдары [20]).

Біздің кезімізде мадригал мен эпиграмма жанрлары өлең шығарудың тұрмыстық саласынан орын алды. Былай қарағанда, көлемінің шағындығы, басқа адамға қарата айтылуы, жеткілікті лиризм олардың жаңа кезең поэзиясында белсенділікпен өркендеуіне ықпал ету керек сияқты көрінеді. Бірақ эпиграмма да, мадригал сияқты ақынның мұрағатында сақталып, тек

ақын өлгеннен кейін ғана жарыққа шығады. Ақын өлімінен кейін «Единственная книжка стихов» деген атпен жарық көрген А.Жовтис мадригалдарының тағдыры осылай болды. В.Шустердің өлгеннен кейін жарық көрген “Вечерний монолог” өлеңдер жинағына эпиграммалары да енгізілген, сондай-ақ сирек жанрлардың іріктелген жинақтарында жарық көрді.

Поэтикалық аудиториялардың эпиграмма мен мадригалдарға қатынасы тек филологиялық ізденістердің жоғары деңгейін ғана емес (анықталған эксперименттер бұл жанрлардың жаңаруының бірегей процестерін айғақтайды), сондай-ақ кең көлемдегі поэтикалық процестің құпиялық тенденциясы туралы да мәлімет береді. Бір жағынан, эпиграмма мен мадригалдың қажетсінілу деңгейін талдау ақын мен ақынның немесе ақын мен оқырманның ұдайы әрекеттегі «байланыс аймағы» әлі білінбейтін, ментальды азат етілу процесі енді ғана басталды деген қорытындыға алып келеді. XX ғасырдың соңы мен XXI ғасыр басындағы поэтикалық жанрлар жүйесіндегі эпиграмма мен мадригал жанрларының маңызсыздығы мен екіншіденгейлігін бұл тұрғыдан шығармашылық сананың қыспақтан шығуының сынағы деп түсінуге болады. Ал екінші жағынан, соңғы онжылдықтардағы қазақстандық поэзия дамуының кең көлемді векторында аталған шағын жанрларға дүние бейнесі моделін таңу арқылы эпиграмmanın, мадригалдың (сондай-ақ мысалдың) жанрлық-жаңартылған функциясының тұтас поэтикалық жүйедегі *метажанрлық* ізденістермен аздаған ғана сәйкестігін көреміз. Жаңа поэзияның даму бағыты барған сайын айқын аңғарылуда: кейбір жанрлар танымалдық аренасынан түсіп, лироэпикалық құрылымдарға жол ашатынын көрсетеді.

1.2.3 Жанрлық құрауыштар. Кез келген жанрдың өмір сүру шарты жанрлық модельдің жанр құрылымымен өзара арақатынасы болып табылады. Жанр көрінісінің екі желісі үйлесімде болғанда ғана жанрдың модельдеуші, танымдық және бағалаушы-коммуникативтік функциялары ақырына дейін қалыптасады және көрінеді:

Жанрлық ақпараттардың дүниенің жанрлық көрінісінде модельденуі процесіне барынша белсенді түрде араласатын көркем шығарманың ішкі құрылымдық принциптерін біз жанрдың компоненттері немесе категориялары деп атаймыз.

Поэтикалық мәтіннің жанрлық табиғатының анықтамасына көркемдік тұтастықтың кеңістіктік-уақыттық, ассоциативтік, субъектілік, лексикалық-тілдік, формальды-поэтикалық сияқты деңгейлері қатысады. Әдетте, әрбір жанржасаушы компонент қайта жасалған мәтінде жанрдың барлық функциясын жүзеге асырады, бірақ онда әрбір жанрды жақтаушыға басымдық функциональдық аспект жүктеледі. Кеңістікті-уақыттық ұйымдасу, ең алдымен, жанрдың танымдық, модельдеуші аспектісін жаңадан жасайды; субъектілік ұйымдасу жанрдың коммуникативті-бағалаушылық мүмкіндіктерін анықтайды; ассоциативтік фон шындықты модельдеуші-бағалаушы позициямен игереді; жанрдың лексикалық-тілдік және

формальды-поэтикалық деңгейі шындықтың бағалылығына, коммуникативтілігіне және модельденуіне жұмыс істейді.

Көркем мәтіннің *кеңістіктік-уақыттық ұйымдасуын*, объективті шындықтың көркемдікпен қайта жасалуы сырттан берілетін белгілер жүйесінде, қазіргі жағдайда кеңістік пен уақыттық категориялар арқылы болатындықтан, конструктивті, «тірек» жанр жасаушы категория деп атауға болады. Қазіргі әдебиеттану арсеналында көркем кеңістік пен уақыт поэтикасын өнер онтологиясы, оның философиялық алғашқы негізі ретінде пайымдайтын көптеген еңбектер бар. Бұл категориялардың жанр жасаушы аспектілерін Д.С.Лихачев, В.Н.Топоров, З.Кабдолов, З.Ахметов, Р.Нургалиев, С.А.Каскабасов т.б. ғалымдар зерттеді. Біздің ойымызша, ғалымдардың жаңалықтары физикалық уақыт табиғаты мен оның кеңістікке қатынасы туралы түсінікті түбірімен өзгерткен ХХ ғасырда жанрдың кеңістіктік-уақыттық құрылымына қызығушылықтың болмауы мүмкін емес еді. Мәселен, Л.Больцман, одан кейін Г.Рейхенбах, Н.Винер, Э.Васмут т.б. физиктер дүниеде уақыттың кері айналмайтыны мен энтропия өсуінің арасында байланыс болатынын негіздеді. ХХ ғасыр ғылымы үшін сондай-ақ мыналар тұжырымдалды: Курт Гёдельдің «шындық болмыс кез келген оны сипаттайтын жүйеден кең» [21,б.9], Нильс Бор қисындаған толықтырушылық принцип («...шындық болмыстың қайсыбір объектісін барабар сипаттау үшін, ол сипаттаудың екі қарама-қарсы жүйесінде сипатталуы керек...» [21,б.9]), Вернер Гейзенбергтің «анықталмаушылық арақатынасы» теориясы («бір мезгілде екі өзара тәуелді объектіні дәл сипаттау мүмкін емес» [21,б.9]). Аталған жаңалықтарды зерттеушілік ойды дамудың неғұрлым қазіргі деңгейіне көтерген әдіснамалық принциптер санатында қабылдау керек.

Тәуелсіз ғылыми бағыттардың (кибернетика, термодинамика, экология, геометрия) дамуы түрлі табиғат құбылыстарын (жаратылыстану ғылымдары да, гуманитарлық ғылымдар да зерттейтін) жуық математикалық модельдердің көмегімен сипаттауға мүмкіндік беретін пәнаралық зерттеу бағыты - синергетиканың жасалуына алып келді. Өзін-өзі ұйымдастыру тұжырымдамасы ретіндегі синергетиканың негізінде дамудың дәстүрлі философиялық принциптері жатыр, оның екеуінің математикалық негіздемесі бар және біздің проблемамызды түсінуде ерекше маңызы бар: олар - сандық өзгерістердің сапалық өзгерістерге өту принципі және қарама-қайшылықтың бірлігі мен күресі.

Жаратылыстану-математика ғылымдары саласындағы белсенді ізденістер физиканың жаңалықтарын гуманитарлық кеңістікке шығаруға мүмкіндік берді. Уақыттың сызықтық емес қозғалысының алғашқы модельдерінің бірін П.А.Флоренский пайымдады. Бұл ғалымның аритмологиялық идеялары ХХ ғасырдың басында әдеби шығармаларды талдаудың жаңа амалдарын белгіледі. Рас, П.А.Флоренскийдің тұжырымдамасында уақыттың сызықтық құрылымының табиғатын ұғыну уақыт пен кеңістік емес, «тұтастық», «орталық» категориялары арқылы жүрді. Сызықтық емес қозғалыс концептін, сондай-ақ, Рене Генон да өз

еңбектерінде дамытты, ол уақыт туралы шындықты «сапалы уақыт» (немесе уақыт туралы «геометриялық» түсінік) тұжырымдамасы арқылы ұсынады.

«Лириктердің» «физиктер» саласына ерекше қызығушылығы әдебиеттану терминдеріне де ықпал етті. А.А.Ухтомскийден ауысқан математика саласының “хронотоп” ұғымы М.М.Бахтиннің жеңіл қолымен әдебиет туралы ғылымға көндігіп кетті. «Жаңа» уақыттың сипаттары ХІХ және ХХ ғасырдағы орыс және шетел жазушыларының шығармашылық материалдарында зерттелді. Хронотоп категориясын кеңістік пен уақытты тұтас көркемдіктің белгісі ретінде қарастыратын семиологиялық әдебиеттану өзектендіреді.

Білімнің түрлі салаларының түйісуінде жасалған В.П.Рудневтің «Шындықтан аулақ» (“Прочь от реальности”) еңбегінде көркем мәтінді онтологиялық қайта қорытылған физикалық уақыт кеңістігіне енгізуге әрекет жасалады және мәтіннің бұрын жабық болған мүмкіндіктері мен функцияларын ашады. Бұл зерттеудің ішінде әсіресе автордың мына пікірі қызықты әрі перспективалы болып табылады: «...вещи увеличивают энтропию, тексты увеличивают информацию. Вещи движутся в положительном времени, тексты – в отрицательном... Мировая линия событий в физическом мире представляет собой не луч прямой от менее энтропийного состояния к более энтропийному, но кривую, где при общей тенденции к возрастанию энтропии имеются отрезки, на протяжении которых энтропия понижается...» [21,б.15]. Мәдениеттің семиотикалық алаңында «мәтін» коды «жанрға» ұқсас болып қабылданады. Ұғымдардың өзара бір-бірін алмастырымдығы жоғарыда келтірілген цитатаны жанр жады туралы, ағымдағы әдеби ағым мазмұны туралы өзіндік пайым түрінде оқуға мүмкіндік береді.

XX-XXI ғасырлар аралығындағы поэзияда қажетсінілген кеңістік пен уақыт моделінің ерекшелігі бұл дәуірдің өмірге кеңістік пен уақыттың бірнеше концептіні бірден әкелгендігімен, онда басымдылық поэзияның сөз өнерінің түрі ретіндегі табиғатына сәйкес уақыт параметрінде қалуымен түсіндіріледі. ХХ ғасырдың саяси-экономикалық, рухани, ғылыми өміріндегі бірдей процестер сызықтық емес циклдік (мифологиялық) және энтропийлік ойлауға бірдей уақыттағы ынталылықты уәждейді. Егер Е.М.Мелетинский «шұғыл ремифологизация» факторы деп позитивтік рационализм мен эволюционизмнен түңілуден көрінетін өркениеттің дағдарысын, әлеуметтік процестің либеральдық тұжырымдамасын, тарихқа сенбеушілікті, нақты ғылымдар саласындағы классикалық емес жаңалықтардың ашылуын, психология мен этнологиядағы жана идеяларда, бірінші дүниежүзілік соғыстың ауыртпалықтарын, қазіргі өркениеттің тұрақсыздығын сезінудің шиеленісуін атаса, онда бұл факторларды шындықты көркем бейнелеудің постмодернистік сызықтық емес тәсілі өзектендіре түсті.

Зерттелінуші проблема шеңберіндегі сызықтық, циклді-мифологиялық және энтропиялық уақыт модельдердің бір сәттік эстетикалық өзектендірілуінің пападоксі ментальды-тарихи шектелу жағдайында болатын жанр феноменінен көрінеді. Жанр да мәтін сияқты мәдени ақпараттарды

сақтауға қабілетті, құндылықтардың шайылу процесіне белсенді түрде қарсы тұра алатын әмбебап әдеби-эстетикалық категория болып табылады. Мәдени құндылықтардың бүкіл жүйесінде постмодернистік құрылымдар жүрген ХХ ғасырдың соңы жанрлық ойлауды әдебиеттегі энтропиялық процестерді теңестіруді мақсат еткен поэтикалық шығармашылық типі ретінде өзектендірді. Мұның үстіне, жаппай бүлдіру мен қирату дәуірі жанрлардың айналадағы шындықтың хтонизмін үйлестіру қабілетін ақырына дейін анықтап берді. Әрбір жанрдың хронотоптық парадигмасының дүние көрінісін өзінше «жинақтау», реттеу қабілеті бар. Алайда, кейбір жанрлық құрылымдардың (мысалы, элегия, поэма, толғау, баллада) ішкі әлемі қарама-қарсы кеңістіктік-уақыттық қатарлардың кезігуінен жасалады, оларда бірі дисгармониялық ақпараттарға толы болса, енді бірі идилиялық-тартыссыз кеңістікті бейнелеуге бейім болады. Рухтандырушы қатарсистен көрінетін қайшылықтардың шешімі жанрдың антиэнтропиялық тұрақтандырушылық ролін айғақтайды.

Жанрдағы кеңістіктік-уақыттық парадигмалардың бір-біріне ықпалы жанрлық конструкциялардың жинақталуына алып келеді, заманәуи поэтикалық процестердің ерекшеліктерін сипаттайды. Мәселен, сонет мазмұнынан басқа жанрлардың (векзамер, поэма, циклдер) дүние көріністері де дүркін-дүркін аңғарылады. Өзара қатынастың басқа түрі элегия мен толғау сияқты екі жанрдың актуализациялану жағдайында пайда болады. Аталған жанрлар қандай да бір эстетикалық шындықты сипаттайтындықтан, синергетикалық бірлікте болады, бірақ соңғысы принципті жаңа жанрлық модельге енеді.

ХХ-ХХІ ғасырлар тоғысындағы поэтикалық мәтіндердегі кеңістіктік-уақыттық ұйымдасудың ерекше жағы М.М.Бахтин атаған «шығармашылық хронотоп» болып табылады. Бұл хронотоптың ерекшелігі шығармашылық процестің аяқталмау идеясын мәлімдейді.

Әлемдік жанрлар жүйесінің романдануының күшеюін В.Д.Сквозников көрсетеді. Жаңа жанрлардың тууының бір кездегі лирикалық күйзелістен болатындығы туралы тезисті ұсынып және дәлелдей отырып, зерттеуші заманәуи жанрлық процестерді ұғынғуға бағыт алады, атап айтқанда, поэтикалық ойды барған сайын жинақтап айту, қазіргі жанрлық ойлаудың қатаң қалыбынан бас тарту тенденциясын ашады.

М.С.Каганның мәденттанушылық мұрасы да әлемдік көркем мәдениет тарихындағы шығармашылықтың синкреттік тәсілдерінің дифференциялану процесімен қатар, «көркем гибридизацияға», бұрын белгісіз болған бірегей көркемдік құрылымдарға деген тенденцияның өсіп келетіндігін байқауға мүмкіндік береді. Зерттеуші «кері жүруге» деген ынта-ықылыстың себебін суреткердің синкреттік өнерде мүмкін болған көркем шығармашылықтың жан-жақтылығы мен толықтығына ұмтылысынан көреді.

Шығармашылық процестің аяқталмауы туралы түсінік постмодернистік мәдениет дәуірінде құрастырылған әрбір жанрдан да «сезіліп қалады» және түрлі көлемдердің (триптихтан поэма кітаптарына дейін) контекстік бірлікке тоғысуы - жанрдың «романдануының» жалпыға

ортақ тенденциясы саналады. «Романдану» термині бахтиндік романданудың мазмұндық эквиваленті болып табылмайды. Өмір сүріп отырған өтпелі кезеңнің дағдарыстық мазмұнын есте ұстап, нақты жанрдың даму заңдарын ескеріп, біз романданудың ұтымдылығын оның жанрлық категорияларды шаюға бағытталған әмбебап әрі ауыстырылмайтын заңдылығы түрінде емес, постмодернистік «дүние идеясын» (Ж.Деррида) абсолютті «жинақтаудағы» жанрдың өнімділігі түрінде түсінеміз. Романданудың қызметі - бір кезде жасалған жанрлық модельді қайталау емес, қазіргі мәдениет интермәтініне жаңаларды ендіру.

Жанрдың субъектілік ұйымдасуы деп зерттеушілер ең маңызды жанрлық категорияны атайды. Жанрлардың әдебиеттің бір тегінен екінші тегіне ауысатын белсенді жанрлық диффузия жағдайында субъектілік компоненттің маңызы зор. Көркемдік құрылымдардың субъектілік ұйымдасу ерекшелігі поэма жанрын ұзақ өлеңнен, поэманы баллададан, элегияны толғаудан, т.б. бөлуге мүмкіндік береді. Әр жанр ішіне автор, кейіпкер, оқырман кіретін өз субъект-субъектілік, субъект-объектілік қарым-қатынас жүйесін анықтайды. Осыған орай, жанрдың субъекті сақтаушысын талдау қарым-қатынас процесінің әрбір құрамдас бөлігіне қызығушылықты уәждейді.

Қазіргі жанрлық процесті зерттегенде, авторлық жанрлық сананың «модернизациялануына» назар аудармауға болмайды. Жанрлық-шарттылықты үйлесімді дүниесезіну қазіргі сонеттің авторының дүниенің сымбатты бейнесіне шындықтың шашыраңқы фрагменттерін шеберлікпен «жинақтау» үшін мәтінге белгілі бір мөлшерде тек осы жанрға тән көркемдік-эстетикалық шарттылықтарды ендіруіне кедергі келтірмейді. ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырдың басындағы поэмалар авторы мен кейіпкері мәтінді экономика, саясат, ғылымның түрлі салаларынан ақпараттармен, өзінің алдындағы әдебиетті талдаудың заманәуи тәсілдерімен толықтыруда. Кезеңдегі қажетсінілетін жанрлардың бірде-бірі жанрлық-канондық талғамның реестрінде тұрақтамайды. Барлық канондар бұзылып, қазіргі авторлар санасында жинақталған: олар дәстүрді есте ұстап, танымдарын кеңейтеді, көркем шығармашылық алаңында түрлі мәдени қабаттардың басын қосады, сонымен бірге жанрдың мәңгілік канондарын реформалауға тырысады. алдындағы ұлылармен жарысқа түсіп, өзінің даралығын танытуға тырысады.

Қазіргі уақыттағы субъектілік жанрлық ұйымдасудың ерекшелігі реальды әрекет етуші диалогтік кеңістік жасау мақсаттылығы болып табылады. Нақты және дәл адресат (қазіргі оқырман, пікірлес) жанрлық лирикаға пафостық пен шешендік үстемесе де, автордан жанрдың деформациялану процесінде үлкен жауаптылық талап етеді. Автордың кәсіпқойлығын енді жанрлық канондарды сақтаудан жаппай бас тарту жолымен дәлелдеу мүмкін емес: дәстүр «Өзгенің» санасы қаншалықты қажет етсе, соншалықты бұзылады. Қазіргі жанрлардың субъект-субъектілік қарым-қатынасында ерекше назар автор мен кейіпкерден оқырманға ойысады.

Постмодернизм поэтикасы авторлық бетперде феноменінің жасалуына әсер етті. Қазақстандық ақындардың бірқатар жанрлық құрылымдарында лирикалық кейіпкер образы авторлық бейнеге теңестіріледі. Бұлайша ұқсастыру құралдары әр қилы: есімді, мамандықты, тағдырды, тарихи кеңістікті ұқсату. Автор мен кейіпкер позицияларының синтезін байқау процесі лирикалық эмоцияларды топтап қорытуға мүмкіндік туғызады және лирикалық жанрларды (сонет, элегия, фрагмент, станс) өзектендіруге тиімді. Бұл құбылыс романдық көркемдік кеңістік жасау мақсатында жанрлық-тектік синтездің маңызды интенциясын заттандыруға мүмкіндік береді. Мысалы, Д.Нақыпов, О.Жанайдаров, В.Берязев, Б.Қанапиянов, М.Райымбекұлы, С.Ақсұңқарұлы поэмаларының дүниеұқсастығы Әлем орталығына синтезделген «меннің» шығуынан, жаңадан көрінетін автор мен кейіпкер бейнелерінің тоғысуы нәтижесінде пайда болады. Бұл даралық-күшейтілген «меннің» ықпалы, бірінші кезекте, оқырманды автор-кейіпкер қызметтенетін рефлексия кеңістігіне тартатын интерактивті оқылымға екпін береді.

Автордың дүниенің түрлі жанрлық көріністеріне сыни көзқарасы да эпикалық көркем шындықты игеруге ұмтылдыратын жанрлық-синтетикалық құрылымдар жасауға мүмкіндік береді.

Ғасырлар тоғысындағы әдебиетте «үлкен» жанр болған поэма және лирикалық цикл жанрлары, өзінің жеке тағдырын адамзат дамуының қоғамдық-тарихи заңдылықтарымен байланыстыратын кейіпкерді талап етті. Сөйтіп, қазіргі кейіпкер жанрдың бірөлшемді моделінен ғаламдық оқиғаларға, энциклопедиялық танымға, кеңістіктік-уақыттық орын ауыстыруларға, түрлі эмоциялық күйлерге өтеді.

Жанр дегеніміз - принципті тұйықталмаған эстетикалық жүйе. Барлық жанр ішкі және сыртқы мәтіндік кеңістікпен қарым-қатынаста болады. Жанрдың мұндай өзін танытатын иерархиясы зерттеушіден интермәтіндік өзара келісімнің күрделі механизмі болатын *жанрдың ассоциативтік ұйымдасуына* назар аударуды талап етеді. Поэтикалық жанр, кез келген әдеби құбылыс сияқты, басқа мәтіндермен және бірінші кезекте басқа жанрлармен күрделі қарым-қатынас жүйесінде болады. Демек, жанр туралы максимальды ақпаратты жанрдың инвариант-вариант диалогтік кеңістігінен алуға болады: бір өлеңнің жанры - бөлім контексіндегі - жинақтағы - кітаптағы - ақын шығармашылығындағы жанр - тарихи-ілеспелі жанр жүйесі - ұлттық жанрлық дәстүр - әлемдік жанрлық дәстүр; бірыңғай ұлттық әдебиеттегі жанрларды салыстырмалы-типологиялық зерттеу арқылы; түрлі халықтар поэзиясындағы немесе жанрдың түрлі өзектену кезеңдеріндегі бір жанрдың «тәртібін» салыстыру арқылы.

Көркем әдебиеттің және семиотикадан тыс шындықтың макро- және микро ықпал ету контексінде дара авторлық жанрлық эксперимент жанр потенциалын жаңаша көрсететін ассоциациялардың байламын туғызады. Жабық және тура ассоциациялардың толық көрінуі тек автордың әрекетіне ғана тәуелді емес, оқырманның да қабылдауына байланысты. Соңғысының оқу мәдениеті, эстетикалық сезімталдығы, білімдарлығы дүниетанудың жанрлық тұжырымдамасына түрлі ассоциацияларды біріктіруге қабілетті.

Дүниенің жанрлық суретін жасауда мәтінде «жасырын» түрде тұратын жабық ассоциациялардың маңызы зор. Мұндай белгілерді қайталау жүйесіне ендіру, салыстыру, белгілеу шығарманың ішкі мәтінін (подтекст) ашуға мүмкіндік береді, ал мәдениеттің бұл кодтарының мәтін сыртындағы шындықпен ара қатынасы жанрдың жоғары мәтініне енуі туралы айтуға негіз болады. Ішкі мәтін, бөтен мәтін (интекст), жоғары мәтін (сверхтекст) осы жанрлық нұсқаның даралығын белгілей, оны өзінің алдындағы жанрлық дәстүрлер кешеніне қоса, осылайша жанрлық трансформация процесін тұрақтандыра отырып, жаһандық жанрлық интермәтіннің коммуникативтік кеңістігіне кіреді,

Жанр әрқашан сөз бен интонацияға бағдарланған. Соңғы онжылдықтардағы толықтырылған сөздік жанрдың ауызша және жазбаша репертуарлары әдеби жанрлардың түр өзгерту сипатында көрініс берді. Тіл философиясына, ұлттық-тілдік стратегиялардың өзгерістеріне қызығушылықтың мемлекеттік деңгейде күшейген жағдайында тілдің лексикалық құрамының өзгерістері (белсенді сөз қолданысына көптеген ғылыми, саяси, әскери, компьютерлік, кәсіби, кодталмаған лексиканың енуі), жанрлардың лексикалық-тілдік ұйымдасуы мен жанрлар жүйесінің жағдайы бұрынғыша қала алмайды.

Қазіргі поэзияда бірде-бір жанр өзінің бұрынғы нұсқасының лексикалық-тілдік тазалығын сақтамайды. Бұл тенденция постмодернизмнің философиялық-фолологиялық кеңістігіне саналы-белсенді түрде ену процесін көрсетеді. Жетілуге, ауысымдыққа, трансформацияға принципті түрде ашық жанр құрылымы бұл күрделі процесті сөздің бірінші деңгейінде заттандырады. Түрлі жанрлық дәстүрлер сөзде жанрдың минимальды бірлігі түрінде кездесіп, бірін-бірі байытып отырады және осылайша постмодернистік метастиль жасайды. Қазақстандық поэзияда диалог мәдениетіне ену жанама түрде - шектен шыққан жаппай еліктеу немесе батыс мәдениетіне талғаусыздық етек алмаған жағдайда жүруде. Отандық авторлардың жанрлық эксперименттерінде жанрдың бір кездегі қатаң тілдік канондарын ашық күйрететін цитацияның түрлі типтері пайдаланылады (қаныққан және бытыраңқы, дәл және орнықсыз, автореминисценция және бөтен цитата, тарихи аллюзия, өмірбаяндық, мәдениеттанушылық, т.б.), Жанрлық дәстүрлерді ирониялық қайта тұжырымдау, жанрды «сана ағымының» тілдік жағдаяттарына енгізу, түрлі стильді лексиканың араласуы, түрлі жанрдағы тілдік жағдаяттардың кезектесіп келуі, эмоциялық доминанттан өзгеге өту - сөзбен жасалатын мұндай жұмыс әдістері жанр аннигиляциясының иллюзиясын жасайды.

Лексикалық-тілдік компонент өзіне мәдени ақпараттардың ағымын қабылдайды және осыған сәйкес, тілдік процестердің әсерінен «сынады», сөйтіп жанр өзегін - оның дүние суретін сақтап қалады.

Ұлттық тілдің мәнін терең түсінуге талпыныс дәуірінде ақындарымыздың халық шығармашылығының ауызша және жазбаша жанрларына қызығушылығы қисынды әрі түсінікті. Терме, толғау, обращения-послания, поэма жанрлары лексикалық деңгейде қазіргі

өміріміздің жағдайын бейнелей отырып, сонымен қатар, стиль канондарынан алшақ кетпейді және атажанрлық тілдік жағдаяттарды бұзбайды. Қазақ сөз өнерінің қайта құрылған жанрларында дәстүрге, оның ішінде сөзге қарым-қатынастың ұлттық философиясы бейнеленеді.

Қазіргі әдебиеттануда *жанр жасаудың формальды-поэтикалық деңгейі* туралы мәселе таласты түрде шешіліп келеді. Бұл мәселені танудың екі түрлі нұсқасы бар. Бірінші көзқарас бойынша, әдебиет дамуының бір кезеңінен екінші кезеңіне өткенде, «...жанрлар формалануының шұғыл жылдамдануы болады. Бұл жағдайда жанрлар өздерінде белгілі бір мазмұн сақтамай, әлдебір қатаң, бірақ ештеңе айтпайтын түрге енеді...» (Ю.Кристева [22,б.11]). Біздің ғылыми тұжырымымыз Д.С.Лихачевтің позициясына жақын келеді, оның пікірінше, жанрлық жүйенің даму процесінде жанрдың сыртқы шекарасы ішкі шекарасымен ауысады [23, б.182].

Жанрлық даму тарихы, нақты көлемінің критерийі көрсеткендей, жанрдың формальдық-поэтикалық құрылымы оның конондану сәтінен бастап-ақ ыдырау қасиетіне ие. Дәлелдік материал мысалында барлық уақыттағы ақындарды қызықтырып келген сонет жанрын үйлесім мен ыдыраудың өлшемі ретінде атауға болады. Баллада жанры қалыптастырушы каноннан батыл ауытқыды. Гекзаметр, альба, ямб, секстина, пастораль жанрларында түр туғызушы принцип түбірімен өзгерді.

XX ғасырдың соңындағы жекелеген поэтикалық жанрларды талдау әдебиеттегі формальды канонның бұзылуының нақты көрінген тенденциясын ашып берді. Сонет, элегия, станстың жанрлық түрлерінің деконструкциялануы; жанрлық құрылымдары қатаң формальдық канондарды сақтауды талап ететін рондо, секстина, триолет, ғазел, рубаи, хокку, танкудің «екінші дәрежелі» жағдайы; нақты жанрдың түр жасаушы компоненттерінің кең көлемді контекстер талаптарына бағынуы (мысалы, сонеттер циклі, элегиялар циклі, толғау циклі) - қазіргі жанрлық процестің осы және басқа сипаттары формальды-поэтикалық компонент өз деңгейінде жанрдың мәнді өзегін тіпті сокральды өлшемдерге аулақтатып, қазіргі мәдениеттің антидәстүрленуін бейтараптандыратындығының айғағы болып табылады.

Әрине, қазіргі ақындар формальды-поэтикалық категорияларды тіпті елемейді деп айтуға болмайды. Бұл компонент бұрынғысынша жанрлық-танымдық модельдеуші қызмет атқарады. Қатаң бекітілген формада болатын жанрларда (сонетте, рондода, секстинада, ғазелде, хоккуда) жанрлық формалардың тек бір немесе бірнеше көрсеткіштері ғана бұзылады, онда сол жанрлық құрылымның басқа элементі жанрлық реконструкция ошағына тап келеді. Мысалы, жаңа мыңжылдықтағы сонеттің шумақтық каноны сақталып келе жатқанымен, ұйқастық композициясы, ырғақтық құрылымы бүлінуде.

Қазіргі кезең поэзиясындағы формальданған-канондық жанрлық ойлаудан бас тарту басқа жанрлық дүниебейнесін (демек, формасын) - уақыттың эстетикалық сұранымдарын қонағаттандыратын түрлі көлемдегі контекстік құрылымдарды іздестіруге әкелді: лирикалық өлеңдер контексі, фрагменттер контексі, хокку контексі, сонеттер контексі, элегиялар контексі,.. циклдер контексі, поэмалар контексі, кітаптар контексі. Контекст -

айтылудың жанрлық ойлауға балама түрі болды. Лирикалық цикл, циклдер кітабы, поэмалар кітабы - кезеңнің жанрлық құрылымдар арсеналына классикалық қатаң жанр құрылымы мен постмодернистік деконструкциялар арасындағы мәмлегерлік арасалмақты ұстап тұратын түр ретінде кірді.

Әр жанрдың дүниебейнесінің үйлесімділігі оның жанр жасаушы компоненттерінің тұрақты ара қатынасына негізделеді. Алайда Жаңа заман әдебиетінде тым болмаса бір канондық жанрлық категорияны трансформациялаған бірде-бір жанрлық нұсқа жасалған жоқ. Қазіргі жанрлық құрылымдарды талдау, жанрдың кеңістікті-уақыттық сақтаушысын қоспағанда, жанрлық дүние модельдерін реконструкциялау процесінде жанрдың барлық компоненттері түрлі көлемдегі өзгерістерді басынан кешіргенін көрсетеді. Соңғы жанрлық категорияның тұрақтылығы кездейсоқ емес: әрбір жанрдың дүние көрінісі кеңістіктік-уақыттық жанр компонентін модельдеуші арқылы беріледі.

1.2.4 Атау (заглавие) әмбебап жанрлық уәждеме ретінде. Жанрлық мәтіндегі маңызды белгі оның жанрлық-номинанттық жіктелуі болып табылады. Мәтіннің атауы автор мен оқырман қарым-қатынасын үйлестіріп, поэтикалық дүние сезіну типін, біріншінің жасырын ойын ашып, екіншісін мәтінді қабылдаудың белгілі бір типіне түсіретіндіктен, көркем шығарма атауының маңызды ролін жоққа шығаруға болмайды. Атау жанрға нұсқау беретіндіктен, жанрлық шығармада атаудың маңызы күшейе түседі. Ол, дәстүрлі «ақпараттық-коммуникативтік» қызметінен басқа, ақынның дәстүрге амбиваленттік қарым-қатынасын айғақтау міндетін де мойнына алады, жанр жадының жинақталуы мен мәтіннің «еріктілігі» арасындағы өзінше «буфер» болады. Атау мәтінді кез келген нүктеден басқарады, мәтіннің барлық жерінде болуы және еш жерде болмауы, оған мән-мағына үлестіруі және оны мән-мағынадан айыруы мүмкін. Оқырманның жанр туралы үйреншікті түсінігін шайқалтуға ұмтылыс атауында жанрдың жаңғыру сипатын аңғартатын ақпараттар берілген мәтіндерден көрінеді: М.Шахановтың «Гималай жолбарыстары немесе малдық сана туралы балладасы», С.Ақсұңқарұлының «Базардағы Баян сұлулар туралы балладасы», С.Қосанның «Эрмитаж немесе Бас туралы балладасы», Т.Васильченконың “Ода бродячим псам”, Д.Снегиннің “Ода инфаркту”, Е.Прудченконың “Письмо в никуда”, Б.Қанапияновтың “Сомнамбулический сонет”, Е.Курдаковтың “Обратный сонет”, Т.Васильченконың “Неоконченный сонет”, Л.Медведеваның “Огородные сонеты”, К.Омардың “Несмышленные стансы” тағы басқалар. Мұндай мәтіндерде атау канонның бүліну сипатын аңғартады: жанрлық-мазмұндық, үлгі-тақырыптық, лексикалық, стилистикалық, формальдық. Жаңарған жанрлық ойлау, сондай-ақ атаулары жанрдың дәстүрлі белгілерін көрсететін мәтіндерді де: (Қ.Жармағамбетов, «Ана мен бала. Баллада»; А.Соловьев, «Послание»; Б.Бабажанұлы «Жаумытбай. Поэма»; В.Шустер, «Баллада», «Сонет»; Х.Ерғалиев, «Сонеттер»; Л.Шашкова, «Повторение пройденного. Венок сонетов»; Ғ.Жайлыбай, «Элегия»; В.Киктенко, «Элегия»), сонымен қатар атаулары жанрлық анықтама бермейтін, бірақ мазмұны мен түрі нақты

жанрлық дүние бейнесін ашатын шығармаларды да (мысалы, циклдік контекстердің басым бөлігіндегі) жүзеге асырады

Жанрлық стратегияларды белсенді түрде қайта бағалаудың жүріп жатқандығына дара-авторлық жанрлық жаңа құрылымдардың көбеюі дәлел бола алады, мысалы: Б.Канапьяновтың “Векзамеры”, “Ю.Леонов пен И.Полуяхтовтың «Тетрадь на двоих», Е.Зейферттің “Смерть-шоколадка. Лирозэпический верлибр. Шокопоэма”, Д.Нақыповтың “Близнецы. Виртуальная поэма на фоне сверхреальности”, М.Райымбекұлының “Арман. Метапоэма”.

Өтіп жатқан жанрлық процестер туралы көптеген маңызды ақпараттарды жанр туралы оқырмандардың стереотипті түсініктеріне сәйкес келмейтін және соңғысының трансформациялану сапасын көрсететін мадернистік эксперименттер береді. Бұл жағдайда мәтіндерді төмендегі үлгіде типтендіруге болады:

а) атаулары жанрлық мазмұнға сәйкес келмейтін мәтіндер (П.Белесов, «Венец Ересиярха, Двадцать три пути сефирот (венки сонетов)»);

ә) атаулары көрсетілмеген жанрлық құрылымдар (Е.Ашим, Т.Дельцовой, О.Канат мәтіндерін қараңыз);

б) бірнеше жанрлық модельдердің синтезі ретінде жасалған жартылай жанрлық құрылымдар (В.Шнейдер, «Сонетный романс»; Е.Зейферт, “Цикл из двух писем по e-mail моему другу из Америки”; Ғ.Имамбаев, “12 фрагментов”).

Өзінен бұрынғы және қазіргі кезеңнің жанрлық сабақтастығын номинантпен көрсететін мәтіндердің пайда болуы да шығармашылық полилогқа саналы түрде шығудың дәлелі бола алады. Жанрлық-диалогтық құрылымның бұл түріне мыналарды жатқызуға болады: Н.Садыковтың «Письма Иосифу от римского друга», М.Макатаевтың “Моцарт. “Жаназасы”. Реквием”, А.Жовтистің “Сонеты В.Баевскому”, В.Муратовскийдің “Оду Державину”, В.Михайловтің “Антиох Кантемир” өлеңдер циклі, Е.Зейферттің “Балладу об Адонисе”.

Тек көпшілік мойындаған, танымал жанрлар ғана (сонет, баллада, элегия, послание, поэма, лирикалық цикл сияқты) поэтикалық қызығушылық туғызып қойған жоқ. Жанрлық-эксперименттік арнаға сирек туындайтын жанрлар мен жанрлық формалар да қамтылды: Б.Беделханұлы, «Тойла, ағайын! (қалыс ой)»; Е.Жумагулов, “Молитва”; О.Шиленко, “Ошибка Улугбека. Загадка”; В.Антонов, “Эпитафия”; Е.Прудченко, “Спич ни о чем”; Ю.Леонов, “Рубаи о нас”; М.Адибаев, “Сто видов фудзи”; Л.Медведева, “Лепестки. Хокку”; А.Кодар, “Эпиграммы”; Ж.Баймухаметов, “Философические эпиграммы”.

Жанрлық мәтіндердің атаулары өнердің басқа түрлерінен ауысқан типтер туралы да ақпарат береді: В.Шустердің «Сентиментальный романс», В.Киктенконың “Колыбельная”, Н.Чернованың “По взгорьям. Народный кюй”, Б.Канапьяновтың “Песенка ваганта”, О.Вайскопфтың «Альтернативный гимн», О.Шиленконың “Интермеццо”, Е.Аскарбековтың “Соната Ботансада”, “Мартовский этюд”.

Жаңарған жанрлық сананың айқын бір белгісі лирикалық және лиро-эпикалық шығармашылыққа бір уақыттағы екі бағыттылық қызығушылық болып табылады. Бұл «синтетикалық» қарым-қатынасқа жанрлық-тектік әуестіктің екі жолағын да қамти білген И.Потахина, В.Киктенко, Б.Қанапиянов, А.Соловьевтердің поэзиясы мысал бола алады. Есте қаларлығы, бұл ақпараттар шығарманың атауларынан аңғарылады. Мәселен, Б.Қанапианов “векзамерлер” деген жанрлық анықтаманы «гекзамерлер» поэтикалық анықтамасының жанрлық мазмұнына “века” семантикасын қосу жолымен құрса, А.Соловьев «Ғажайып кітап» (“Волшебной книги”) атауын «ғажайып» эмоциясына және эпикалық-кітаптық контекске бағыштайды.

Лирикалық тебіреністі эпикалық көлемділікпен, баяндаудың құжаттық дәлелділігімен синтездеудің бірегей мүмкіндігін поэма жанрын тәуір көретін ақындар көрсетіп берді. Д.Нақыповтың (“Песня моллюска. Поэма контрапункта”, “Праздник хризантем. Поэма-цепочка”, «Неизбывность. Поэма-рефрен»), М.Райымбекұлының («Арман. Метапоэма»), О.Жанайдаровтың (“Аттила”), Ю.Груниннің (“По стропам строк”, “Фантасмагория бытия”), Л.Медведевтің (“Шелковый путь”, “Формула забвения”), М.Исеновтің (“Житие можжевельника в дождь”), Е.Зейферттің (“Смерть-шоколадка”. Лирозпический верлибр. Шокопоэма”) поэмаларында белсенді лирикалық бастау поэмалық жанрлық дүниебейнесін қайта жасауға мүмкіндік берді және дүниенің эпикалық суретін жаңғыртудың бір жолы екенін көрсетті.

1.3 Ғасырлар тоғысындағы Қазақстан поэзиясындағы жанрлардың трансформациялану факторлары.

Өркениет тарихы әр кезеңнің өзіндік мазмұн табатынын, соған сәйкес адам санасының, оның дәстүрге қарым-қатынас мәдениеті мен шындыққа баға беруі қалыптасатынын көрсетеді. Тарихи талап етілуші құндылықтар парадигмасы табиғи түрде жанрлық ойлаудың нақты уақыт ішіндегі құдіреттілігін танытады. Біз Ю.Б.Боревтің: *«бүгінде тарихта алғаш рет адамзаттың болмыс формуласы болмай отыр...»* [24,б.20] (курсив біздікі – Ж.Ж.Т.), - деген тұжырымымен келісе алмаймыз. ХХ ғасырдың соңы өзінің дара мазмұнын жинақтады. Жаңа мыңжылдыққа аяқ басу, біздің пікірімізше, әсіресе мәдениет саласындағы (нақты айтсақ - поэзиядағы) жаһандық жағымды үрдістерімен есте қалады. Қаншама рет мәдениет ғимаратын сомдаған «конструкция сақтаушы» қасиет, қалпына келтіруші суреткердің қолындағы ең тұрақты, демек сенімді материал ретінде жанрлық дүниебейнеге жүктелген.

Жанр сыртқы әлеммен, әдеби процестің өзімен тікелей байланысты құбылыс ретінде сырттай болып жатқан оқиғалардан тыс қала алмайды. Дүркін-дүркін болып жататын жанрлық қайта түлеудің маңызды себептерінің бірі тұлғалық сананың өзгеру факторы болып табылады. Егер дәуірлік құбылыстар суреткердің жүрегінен сүзіліп шығып, оқырман санасымен қабылданбаса, жанрлық дүние бейнесінің жаңғыруына әлеуметтік-саяси, мәдени-тарихи жағдайлар да, табиғат катаклизмдері де ықпал ете алмайды. Мыңжылдықтар тоғысы өзінің барша саяси катаклизмдерімен, табиғи

стихиялық апаттарымен, жаһандану қатерімен, мәдени төңкерісімен өз дегенін істеді - адамзаттың басым бөлігін Тағдыр кешуде санасыз істелетін әрекеттен бас тартуға мойынсұндырды. XX ғасырдағы Болмыстың мәніне экзистенциалдық көзқарас күтпеген жаңғырық әкелді: әдебиет өмірдің күңгірт-күйзелістік жақтарынан шығып, әрбір адамзат өкілінің өмірінің ерекшелігін бейнелеуге мүмкіндік алды. Әрине, бұл «өкіл» өзіндік рефлексияға, демек рухани дамуға қабілетті болса. Мұндай «антропоцентризм» XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы Х.Ерғалиев, Е.Әукебаев, Б.Кенжеев, Б.Канапиянов, Б.Кайырбеков, Д.Грунин, К.Салықов, Ғ.Жайлыбай, И.Оразбаев, В.Шустер, Л.Медведева, Евг.Курдаков, Д.Нақыпова, М.Исенов, А.Ақынбабақызы, Е.Зейферт, Ю.Леонов, И.Полуяхтов, Е.Барабанщиков, Д.Бабатайұлы, Т.Тунияңц, А.Кусаинов, Н.Садыков, Г.Имамбаев, Д.Абдрахманова т.б. Қазақстан ақындарының шығармашылығына тән болды.

XX ғасырдың драмалық сюжеттері осы кезге дейін бөлек болып келген адамның жекеменшік және қоғамдық өмір салаларын шегіне дейін жақындата түсті: Адам болжап білмес трагедиялардың дәуірі «менікі» - «ортақ» ұғымдарын тоғашарлық жатсынудан бас тартып, ондаған жалдар бойы мемлекеттің жеке адам өміріне араласуынан өзіндік қорғауға қызмет еткен немқұрайлық қабатын жойды. Қазақстанда мыңжылдықтар тоғысындағы үлкен өзгерістерде қалыптасқан мәдени жағдай ұлттың ментальды қалыптасуының белсенді процесін айғақтайды. Этикалық-эстетикалық ізденістердің пәрменді бағыты біздің поэзиямыздың принципті жаңғыру мазмұнын анықтады, бұл тек қазақ тілді немесе орыс тілді, болмаса «маргинальды» әдебиетке емес, жалпы қазақстандық әдебиетке тән құбылыс. Ортақ этномәдени ортада өмір сүру, уақыттың экономикалық, саяси, рухани катаклизмдеріне шалдығу, 1990 жылдардағы дағдарыстан салыстырмалы түрде аман-есен шығу жаңа ұлттық қауымдастықтың топтасуына алғы шарт жасады, оның алғашқы өкілі (басқа дәуірлерде де байқалғандай) Ақын болды.

XX ғасырдың соңындағы отандық поэзия контексінде болған тектоникалық алға басулар жаңа мәдени төңкерістің басталғанын білдірді. Егер орыс поэзиясы соңғы екі ғасырда жаңарудың бірнеше жарқын кезеңін басынан кешірсе, қазақ поэзиясына мұндай *жалпы* көтеріңкі поэтикалық рефлексияға ену алғаш және аса маңызды түрде болып отыр. XX ғасырдың бүкіл тарихында біздің поэзиямыз әлемдік поэтикалық процесс қозғалысына бүгінгідей жаппай «ұмтылған» емес. Маңызды тұлғасы Олжас Сүлейменов болып танылған 1960 жылдардың саяси және поэтикалық «жылымығымен» салыстырғанда, XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басында мұндай көшбасшы болған жоқ. Бұл ерекшелікті жағымсыз тұрғыда қабылдауға бола қояр ма екен?! Біздің ойымызша, қазіргі әдеби жағдайдың осы қасиеті қазіргі поэзияның шынайы плюрализмін танытады. Поэтикалық үлестің маңыздылық деңгейі жазушының жасымен, елдің мәдени орталықтарынан алыс-жақын орналасуымен, жинақтардың басылу сапасымен, тіпті жазылғандар мен басылғандардың санымен де (қаншалықты қайшылықты

болып естілсе де) емес, қайта *көркемдік танымға дәуір рухының тартылу деңгейімен* өлшенбек. Соңғы жылдардың поэтикалық мәтінінде жаһандық маңызды оқиғалардың адамның жеке қасіреті секілді қабылдануы, ал керісінше, жанның әрбір қозғалысының бүкіл адамзаттың рухани жай-күйі ретінде байыпталуы жиі орын алып жүр.

Бүгінгі күннің кейіпкері болып Ақын-миссия тұр, ал Поэзия - жалпы жағдайды іске асырушы. Мұнда да Ю.Грунин мен М.Исенов, Б.Қанапиянов пен Л.Медведева, Д.Нақыпов пен Е.Зейферт, Г.Имамбаев пен Б.Кайырбеков, Н.Чернова мен И.Полуяхтов, К.Омар мен Т.Туниянц т.б. бір-біріне жақын. *Дүнилік қарым-қатынастың жаңа типінің* қалыптасуы әдебиеттің бұрынғы тегіндегі сияқты барлық уақытта қоғамдық-саяси, рухани катаклизмдердің пісіп-жетілуі туралы бірінші болып ақпарат беретін поэзиядағы қайта түлеу, қайта бағалау процесіне байланысты.

XX ғасырдың соңындағы Қазақстан поэзиясындағы жанрлық дәстүрлердің жаңаруы мен өзектенуінің әдебиеттен тыс факторының қызметін «орташа» постмодернизм дискурсы орындады. Қазіргі ақындардың көркемдік ізденістерінің ашықтығы «дүние хаос сияқты» деген постмодернизм принципін бейнелеп көрсетті. Әдеби сабақтастыққа деген ынта «дәстүр мен жаңашылдықтың» ығыр болған талдауы шеңберінен шығып, түрлі мәтіндердің күтпеген тұстан (хронологиялық және мазмұндық) жақындасуына мүмкіндік берді. Екінші мыңжылдықтың соңындағы «теңгерілмеген» мәдени кеңістікте жанрлардың қатаң шарттылығы мен мазмұндылығы жойылды. Иерархию и канонды елең қылмаған уақыт шындықты көркем ұғыну процесінде дүниенің жанрлық бейнесін жаңаша елестетті. Постмодернизмнің «хаосы» адамдардың бірлескен өмірінің құрылымын беруде барынша күрделі әрі заманәуи тәсілдерді алға шығарды. «Жаңа үйлесімді» (М.С.Каган) табу жағдаяты дүниетанымдық-концептуальдық жанрлық ойлауды өзектендірмей қала алмады. Замандастың ынта-мүддесі өткеннің мәдениетін жеткілікті түрде өзінше синтезеді: модернистік жанрды менсінбеу классикалық эстетиканың жанрлық-тұрақты канондық түсінігімен бірігіп, нәтижесінде жанр бүгінде дүниені танудың жаңарған категориясы функциясын атқаруда. Жанрлық канон мәдениеттің диалогтік интермәтініндегі бірліктердің бірі ретінде қабылданып, өзіне таныс цитатаның функциясын алды. Дүниенің жанрлық бейнесінің толықтығы «дүние идеясының» (Ж.Деррида) барынша кең көлемді контекстінде тұрған өзінің пайдаланылмаған диалогтік потенциалын тапты.

Жанр категориясы ғана ақынның кәсіби-сауатты түрде постмодернистік мәдениет кеңістігін игеруіне мүмкіндік берді. Бірқалыпты емес, бірақ сызықтық даму тән барлық жанр генезисі әдебиеттің барша тұрқының біржолата ыдырауын «тоқтатады». XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы көркем-поэтикалық эксперименттер генетикалық заңдылықтар мен ережелердің бұзылуына негізделді - постмодернизм «хаосын» өзінше құрастыратын «керісінше» жүйелілігі осылай туады.

Өнердің жалпыэстетикалық заңдылықтары, сондай-ақ, болып жатқан жанрлық реконструкцияларды түсінуге де мүмкіндік туғызады. Ю.М.Лотманның мәдениеттанушылық тұжырымдамасы семиотекалық және семиотекадан тыс реалдылықтың өзара тәуелділігін тапты. Мәдениеттердің жүйені ұдайы қайта құруға қабілеттілігі жанрлық қайта құрылулардың түсіндірмелерінің бірі болып табылады, өйткені жанр - “гетерогендік” (Ю.М.Лотман) мәдениеттің құрамдас бөлімдерінің бірі, ал қандай да бір мәдениеттің тарихи қалыптасқан фазасы міндетті түрде көркемдік құндылықтар жүйесінің қайта кодталуымен қоса жүреді. Мұндай процестер, мысалы, әдебиет тарихындағы ең үйлесімді жанр сонетті өзектендірген Қайта құру дәуірінің қалыптасу кезеңінде; қатаң иерархиялық жанрлар жүйесін жасаған классицизмде; жанрлық парадигмаларды жалғастырған, шығармашылық субъективизмді мойындауға негізделген романтизм дәуірі мен «күміс ғасырда» байқалды.

Осы мәдениеттанушылық позициядан постмодернистік жете ақпараттану жағдайындағы жанрлық қозғалыстарды жанрдың өзіне жаңа мәндер мен мағыналарды өткізуші - медиатор міндетін атқаруды жалғастыруымен түсіндіруге болады. Семиотекадан тыс шындық жанрдың ішкі шекараларын шайып, нәтижесінде жанрлар қалыпты айқындығын жоғалтатын жанрдың төзімділігін «сынайды». Қалыптасушы жаңа тарихилық жағдайында өмір сүріп жатқан замандас санасы «үлкен» және «кіші тарихилық» контекстердің (М.М.Бахтиннің термині) оқиғаларына бірыңғай әсерленуге әкеледі - мұндай сана *белгілі жанрлық дүниебейнелерінің жаңа метажанрлық құрылымдарда интеграциялануында* жұмыс істейді. Мультимәдениет жағдайында жанр шекаралары классикалық айқындығы мен бірөлшемділігін жоғалтады. Бір мәтін екіншісінен табылатын және мағыналар шағылысуынан үшіншісі туатын осы кең көлемді әдеби-полистилистикалық кеңістікте жанрлық дефиниция айқындығы мен ұқсас көркем репродукциялардың енді болуы мүмкін емес.

Әдебиет тарихын жүйелеудің жаңа тәсілін енгізу туралы В.Н.Топоров идеясы зерттеушінің орыс әдебиетінің бүкіл тарихын жүз жыл ұзақтығымен циклдерге қайта бөліп, жүзжылдықтар аралығы - «түйіндерді» («узлы») зерттеуіне түрткі болды. В.Н.Топоровтың пікірінше, тап осы өтпелі кезеңдерде олардың максимальды тұрақсыздығынан өзінің алдындағы сана мен жағдайға қайта құру жүреді. Бұл кезеңдер, «...өзінің алдындағы мен одан кейінгінің, микроструктура мен макроструктураның, өзегі мен шеткісінің ара қатынасы неғұрлым қозғалғыш әрі диагностикаға икемді...» [25, б.6-7].

Дәуірлер аралығы долбарлықпен өзінің орнына саяси, экономикалық, мәдени, діни-рухани сана стереотиптерін алып жүреді. Жүз емес, мыңжылдықтар тоғысатын, біздер бастан кешіп отырған кезең өзінің ерекше мазмұнымен танылуда. Аралық шындығы адамзат қоғамындағы болып жатқан тектоникалық өзгерістер туралы ақпараттарға толы. Саяси катаклизмдер, бітіп болмайтын соғыстар, табиғаттың стихиялық апаттары, жаһандану қаупі, мәдени төңкерістер өз таңбасын қалдырды: адамның әдеттегі санасы мен дүние сезінуінде сілкініс жасады. Күнделікті

Апокалипсис жағдайына тап болу тәжірибесі және адамзаттың бүкіл тарихи өткенін шолып, ұғынуға талпыныс замандастарымызды өмірлік маңызды мәселелерді қайта бағалау жолына бағыттайды. Жанр - дүние бейнесі туралы өзгерген түсініктерді құрылыммен бейнелеуге қабілетті категориялардың бірі. Жанрлық сананы белсенділендіру танымал жанрлық дүниебейнесінің реконструкциясына әкелмей қоймайтын болмыстың кеңістігі мен уақыты туралы жаңа түсініктерді іздестіру процестерін есте қалдырады. Мәнді жанрлық қозғалыстар өткен өзгеріс дәуірлерінде де болған. Мәселен, XVII ғасырдың соңы – XVIII ғасырдың басындағы дәуір көне орыс әдебиетін жаңа славяндықтан ажыратты; XVIII ғасырдың соңы – XIX ғасырдың басы рационалистік классификацияға жанрдан тыс шығармашылық идеясын баламалы түрде қарсы қойып, классицизм поэзиясының көптеген жанрлық-канондық формаларынан бас тартты; XIX - XX ғасыр аралығындағы модернист ақындар өз шығармашылықтарының кеңістігінде бұрынғы өткен мәдениеттің жанрлық дүниетану тәжірибелерін айқындады және өз шығармашылық ізденістерінің жанрлық-көркемдік эквивалентін - жоғары жанрлық тұтастық ретінде өлеңдер кітабын жазды. Жанрлық басымдықтардың қайта түлеу процесі бір сәттік болған емес және болып та жатқан жоқ. Оған болашақтағы эстетикалық жүйенің жаппай қайта құрылуына дайындайтын эволюциялық-үдемелі, кейбір кезге дейін бүркемелі және шашыраңқы әдеби құбылыстар мен процестер алдын-ала сезілуде. Осыған сәйкес, аралық дәуірдің әрқашан жанрлық төңкерістер кезеңдеріне сәйкес келетіндігі туралы жоғарыда айтылған байқаулар қисынды қалып болып табылмайды. Ол көрсетілген уақыт аралығына негізделген: мұндай түйінді уақыт бөлігі жүзжылдық ішінде - мысалы, романтикалық поэманың гүлденген кезеңінде (1820-1840 жж.) немесе 1960 жылдары - болуы да мүмкін.

Г.С.Кнабенің тұжырымдамасында мәдениеттің имманентті заңдылықтары ашылған. Мәдениет болмысының әмбебап реттегіші ретінде Г.С.Кнабе «жоғарғы» және «төменгі» болып үйлесімділікпен бөлінетін мәдениеттің екі бірлігі туралы тезис ұсынады. «Үлкен әріппен жазылатын» мәдениет «...дәстүрде орнықтыруға, респектабельділікке, оны жасайтын қайраткерлердің кәсібилігіне, таңдаулылыққа тартады...» [26,б.17-18]. Алайда, Г.С.Кнабенің атап көрсеткеніндей, «мәдениеттің терең инстинкті» қашан да «...өзінің аса тұйықтылығынан шығуға және «көшедегі адамдардың» қайғысы мен қуанышын бөлісуге, ...жанында өтіп жатқан қарапайым, елеусіз әрі ұйымдаспаған өмірге араласуға ұмтылу» [26,б.17] болды. Бұл антагонизм уақыт өткен сайын шиеленісе түседі. Жоғары мәдениет пен «төменгі» өмірдің арасындағы кедергіні бұзу идеясы жоғарыда сипатталған «біліктің жылжу» дәуірінде жасалған әдеби мәтіндерінде оқылады. «Қоғамдық сананың әмбебап сипаттамасы» деп зерттеуші «...мәдениет пен ұйымдастырылған дүниеқалпынан тек жақсылықты ғана емес, сондай-ақ таршылықты, көптің мүддесі үшін әркімді мәжбүрлеуді де көруді және соған сәйкес, *мәдениеттің өзін-өзі жоққа шығаратын бастауы*

ретінде қарама-қайшылықтың қажеттілігін, маңыздылығын сезінуді...» [26, б.23] атайды.

Өзін-өзі терістеудің механизмімен ағымдағы тарихи-әдеби кезеңнің өзгешелігін де түсіндіруге болады. XX ғасырдың соңғы кезеңі адамзаттың әлеуметтік-мәдени дамуының өтпелі процесімен есте қалды, ал оның мақсаты - реальды диалогтық кеңістік жасау болатын. Өнер әмбебап диалог іздестіруді өмір мен көркемдік сананы ұйымдастырудың эстетикалық қуатын толық пайдаланудан бастайды, демек жанрға иек артады. Жанрға ажыратушылық принцип пен шекті белгілеу ролі жүктелген, шындық қатаң белгіленген жанрлық шеңберде бейнеленген классикалық эстетикадан ерекшелігі, романтизм мен «күміс ғасыр» әдебиеті жанр категориясын нигилистікпен қабылдады, осылайша модернистердің адам өмірінің мәнін түсіну қажеттігі алдында әлсіздігін кодсыздандырды, келер ұрпақтың ізденіс бағытын мүлде басқа бағытқа аударды. Постмодернизм дәуірі қалыпты жанрлық ойлау мен жанрлық канондарға декаденттік немқұрайлықпен қарау тәжірибелерін біріктіреді, сөйтіп классикалық әдебиет те, модернистік әдебиет те білмеген болмысты ұғынудың полифониялық көпөлшемділігіне жетті.

Жоғарыда айтылған мәдениеттанушылық теориялар бір-бірімен, сондай-ақ М.М.Бахтин, А.Байтұрсынов, т.б. зерттеушілердің позицияларымен үндесетінін байқау қиын емес: әр тұжырымдамада жанрдың қайта түлеу проблемасы семиотикалық жағынан да, әдеби шындық жағынан да ықпалға ұшырайтын жанрлық дүниебейнесі категориясы арқылы қарастырылады.

Жанрдың әдеби факторы сөз өнерінің ішкі процестерінен туындайтын жанрлық ойлауды сауықтыру үрдісін іске асырады. Қазіргі поэтикалық процестердің бірегей құбылысы - «поэтикалық дүние» шекарасы туралы түсінікті өзгертіп, жанрлық дәстүрлер мен канондардың қайта түлеуінің бастаушысы болған *«философтар поэзиясы»* болып табылады. Әңгіме философиялық лирика туралы емес, біздің заманымыздың белгілі философтары - Сергея Колчигин, Индира Зарипова, Жанат Баймұхаметовтердің поэтикалық ізденістері туралы болып отыр. Қазақстандық философтардың ізденістері әлемдік мәдени тәжірибелердің алдыңғы сапында келеді. Философияның Абсолюттік салаға ұмтылысы - ерекше ғана емес, әлемдік көлемдегі барынша сирек құбылыс. Егер Францияның ғылыми ортасында белгілі философ Лаку-Лабарттың «ақылға қонбайтын» поэтикалық тілмен бірден философқа жабық екі сала - поэзия мен өмірбаян игерілетін «Фраза» деп аталатын соңғы кітабы ерекше жаңғырық тудырса, біз мұндай түрдегі жаңалық 1990 жылдардың екінші жартысынан бастап өздерін жаңа сапада байқатқан қазақстандық философтарға да жат емес екенін айта аламыз.

Философтар поэзиясының ерекшелігі сол, ол философияның өзінен гөрі танымның барынша нәзік құралы роліне талпынып, ғылыми ізденістерді қисынды жалғастырады. Ғылым мен өнердің арасындағы шекараның бұлайша шайылуы философияның ілім институты ретіндегі

дәрменсіздігінен емес. Біздің заманымыздың жағдайында философияға ғылым ретінде философиялық ойлау актілерінің негізінде қаланған абстракциялау, өзіндік объективтендіру принципі тиімді емес. Реальды шындықтан алшақтау идеясы **ескірді**, таным процесіндегі *даралық қатыстың көріну* талабы лирикада - адамның өзінің ішкі өміріне қызығушылығынан қалыптасқан әдебиет тегінде іске асырылады.

Автор өз өмірлік шығармашылығының екі жартысын - философ-аналитиктің пайымдау еңбектері мен көркемдікпен өрілген ақын эмоциясын - жинақтайтын И.Зарипованың поэтикалық публицистикалық мақалаларының шығуы - философияны ғылым емес, тұрмыстық дүниетану типі деп танитын тұлғаның философиялық көзқарастары үйлесімділігінің айқын дәлелі.

Құжаттық нақты, мемуарлық-күнделікті, тіпті автобиографиялық бастау лирикалық әсерленушілікпен және ұдайы қатаң діни-философиялық өзін-өзі талдау бағытымен біріккенде оқырманның бетпе-бет қызғылықты реакциясын тудырады - осылайша өз өмірінің әрбір сәтін алғаусыз еске түсіріп, философиялық баға беруге талпындырады. Және мұндай интенция - «философтар поэзиясының» бейімдеуші ролін орындауды бастаған мақсаты, автор мен оқырман санасы бір тұрмыстық ойдың екі бөлігі сияқты, барлық ой субъектілерін адам адамды - табынушы емес, бауыр емес, «Мен» деп білетін антропологиялық құндылықтардың жаңа жүйесіне қосады.

«Философтар поэзиясының» пайда болуы *лириканың адам іс-әрекетінің басқа салаларын экспанциялауының* айқын көрінісі болып отыр. Поэзия өз мүмкіндіктерінің алымдылығын көрсетуде. Біз жоғарыда Қазақстан поэзиясының философиядан талантты әрі ойшыл (екеуі бір-бірінен ажырағысыз) тұлғаларды «тарта білгенін» аңғарсақ, осындай жағдаятты өнердің басқа түрлерінен де көруге болады. Мәселен, қазақстандық суретші-монументалист Юрий Функоринко көптеген поэтикалық эксперименттердің авторы ретінде кеңінен танымал, ал ақын Қайрат Бекбергеновтың талантты дизайнер екенін, ағашқы өрнек салу Евгений Курдаковтың (марқұм) негізгі мамандығы болғандығын, Любовь Медведеваның көркем графикамен айналысқанын, ал Андрей Корчевский мен Татьяна Васильченконың поэзияға кәсіби физик мамандығынан «келгенін» біреу білсе, біреу білмейді.

Біздің мәдени дамуымыздың қызғылықты факторы ретінде киноматография мен поэзияның шығармашылық күштері бірлігінің нығаюын айтуға болады. Алматылық массмедиялық ортада жақсы танымал Бақытжан Қанапиянов өнердің осы екі түрін үйлестіріп жүрген Қазақстандағы бірден-бір адам болды. 1960 жылдардағы «жаңа поэзияның» танымал бастаушысы Олжас Сүлейменовті режиссерлік даңқ іздеп тапты. Қазіргі заманның ақыны Бақыт Қайырбеков те көптеген құжаттық киноленталардың режиссері болып табылады. Кәсіби сценарист әрі режиссер Хакім Бөлібеков өзінің поэтикалық жинақтарындағы автоаннотацияларында поэзияны өз өміріндегі ең маңызды іс деп санайды.

Либреттист, сценарист және Ақын Дүйсенбек Нақыповтың тағдыры да өнер адамына жан-жақты талант берген тағдырдың сыйындай көрінеді.

Бұқаралық мәдениеттің пайда болуы, сондай-ақ *дилетанттық синдромы* дейтінде көрінетін жанрлық поэтикалық процестің динамикасы мен мазмұнына да ықпал етті. Өткен ғасырдың соңындағы Сөз өнерін меңгерудің элитарлық-интенсивті процесін экстенсивті-тұрмыстық өлең шығару тенденциясы ығыстыра түсті. Өздерінің айтуға деген талаптарын поэтикалық шығармашылық заңдары туралы түсінікпен сәйкестендіре алмайтын ақындар шоғырының әдебиетке келуі тек кәсібилік деңгейін ғана емес, басылып шыққан материалдардың көркемдігін де түсіріп жіберді. Осы зерттеудің шеңберінде бізді керісінше, қаншалықты парадоксті болса да, аталған құбылыстың жағымды жағы қызықтырады: тұрмыстық өлеңшығарушылықты даралық-тұлғалық сананың деңгейін өсіретін, қазіргі мәдениеттің құрамдас бөлігі ретінде қарауымыз керек,

Әдетте, бұқаралық мәдениетті өзектендіретін дәуірлер дәстүрді «автоматтандырады», яки машықтандырады. Кәсіби емес ақынның (бұл анықтама қаншалықты шартты болса да) ойлауы, ең алдымен, кең танымал поэтикалық категорияларға, оның ішінде жанрлық анықтамаларға сүйенеді. Дилетант ақынның дәстүрге «кірігу» талпынысына кейбір өзгешелік сипаттар тән. Ең алдымен, философиялық-филологиялық ізденістермен «жүктелмеген» шығармашылық, «бүлінбеген», көптеген құбылыстарға балалық-таза көзқарастағы, мәтінді жасаушыны да, оқырманды да осы кезге дейінгі мәдениет жинақтаған көркемдік-идеялық сүзгімен жазып-оқып шығудан босататын поэзия қайта оралады. Акмеистік оңайлату жағындағы мұндай қадам жанрлық ойлауды оқушылық-үлгілік «сауықтыруға» ықпал етеді. Екіншіден, бұқаралық поэтикалық дилетантизм лириканы әдебиет тегі ретінде жаңғыртудың стратегиясын табады. Өйткені, дилетантизм дәстүрлі тұрғыдан айтқанда «дұрыс емес», «кәсіби емес», «сәтсіз» дейтіндей жаңа жүйе тудырады. Осындай теңгерілмеген түрде дәстүрді қабылдау кездейсоқ-оппортундық ойлаудың әдеби процесінің дамуы мен жаңару сипатына түбегейлі әсер етеді. Мысалы, 1820-1830 жж. построантикалық дәуірде пушкиндік поэтикалық жетістіктердің басымдығын қабылдамаған әрі философиялық және метафизикалық ізденістердің әдебиеттен тыс саласына және «тұлға поэзиясына» сүйенген, Н.Станкевичтің үйірмесінен өсіп шыққан мәскеу поэтикалық мектебі қалыптасты. ХХІ ғасырдың басындағы поэзиядағы дилетантизм нұсқалары философтар поэзиясының алдында тұрды; оларға бір мәтіннің шеңберінде лирикалық эмоция мен әдебиеттен тыс оқиғаларға, тарихи сюжеттерге, құжаттарға қызығушылықты жинақтауға талаптану; көз жетерлік қиырында «ұлы классик», ал екінші шетінде әлі танымалдық ала қоймаған (сондықтан аса елеулі емес) қазіргі ақын тұратын қазақ-қазақстандық «беделділердің» дәстүрлерін жаратпау және поэтикалық контексті тәртіпке салушы жүйе ретінде қабылдаудан бас тарту тән.

Ағымдағы поэтикалық процестерге сипаттама бере отырып, Қазақстандағы мәдени жағдаяттың «Батыс-Шығыс» басымдықты-баламалы

ойлау үрдісінен жалтарып, өзіндік жол таңдағанын ескермеуге болмайды. Себептер жиынтығы (ұлттық-генетикалық сананың өсуі, әлемдік саясат орталықтарынан алшақтық, бұрынғы одақтас республика мәртебесі, қазақстандықтарды ұзақ уақыт шырғаған посткеңестік менталитет және ақырында, тұлғаның тұтас алғандағы әлемнің жағдайы үшін «жаңа жауапкершілігі») *Қазақстанда үшінші мыңжылдықтың басында трансмәдени кеңістіктің жасалуына* мүмкіндік туғызды. Қазақстан поэзиясына отандық мәдениетке жанама түрде (Ресей арқылы) және кейін, 1990 жылдардың екінші жартысында келген шектен шыққан постмодернизм тән емес. Қазақстандық поэзия, мәселен, 1990 жылдары Ресей поэзиясын ыдыратқан топтарға бөлінуден аулақ болды. Отандық поэтикалық процесс қарым-қатынас жасаудың барлық формаларын (кітаптық-вербальдық және вертуальдық, ауызша және жазбаша, тұлғааралық және ұжымдық) қабылдап, тек «автор - оқырман» коммуникативтік диалогын бекітіп қана қойған жоқ, сол сияқты астаналық және провинциальдық поэзияның арасындағы бөліну шекарасын ыдыратты. Экономикалық-саяси сипаттағы оқиғалармен де, көптеген жаһандану акцияларымен де жеделдетілген әлемдік мәдениет кеңістігіне белсенділікпен ену түрлі жастағы, тілдік мәдениеті мен эстетикалық көзқарастарына қарамастан, ақындардың көркемдік эксперименттеріне ықпал етті. Бұрын қабылдамай болмайды деп саналатын қайсыбір дәстүрден бас тарту, еуропалық әдебиетке шектен тыс еліктеу - қазіргі суреткер санасының анықтаушы жағы болып отыр. XX ғасырдың соңындағы Қазақстан ақынының мәдени-полицентристік, «жайбарақат» назары кез-келген шекара мен қарсылықтардан және ортақ орындардан өтіп, тоқтаусыз қозғалыс жасау туралы уақыт идеясын ашып береді.

Біздің ойымызша, бұрынғы одақтас республикалардың территорияларында мұндай «трансмәдени» поэзияның тууы кездейсоқ емес. Қазақстанның геосаяси провинциальдылығы бұл жағдайда мәдени қайта құрулардың бағытын ең жағымды түрде анықтайды. Иосиф Бродский былай деп жазды: «...Поскольку цивилизации конечны, в жизни каждой из них наступает момент, когда центр больше не держит. В такие времена не войско, а язык спасает их от распада... Скрепляющую работу в подобные эпохи выполняют провинциалы, люди окраин. Вопреки распространенному мнению, мир не кончается на окраине – как раз там он раскрывается. И на язык это влияет не меньше, чем на зрение...» [27, б.120].

XXI ғасырдың басындағы Қазақстандағы поэтикалық процесс кейбір факторлардың әсерінен «теңесе түссе», максималистік тенденциялардың әсерінен аулақтаса, онда осындай қайта түлеу себептерінің бірі *провинциональдық поэзияның көркем-эстетикалық дүние көрінісінің балама типі ретіндегі әсері* болып табылады. Соңғы онжылдықтардағы поэтикалық оқиғаларды бақылап жүрген филолог «бірінші қатардағы» ақындар ретінде Қазақстандық поэзиядағы «жаңа тарихи ойлаудың» негізін салушылардың бірі Юрий Грунинді (Жезқазған қаласы); метафизикалық тұрғыдағы құндылықтарды насихаттап жүрген және осылайша уақыттың ең бір негізгі идеясын қастерлеуші Евгений Курдаков пен Любовь Медведеваны

(Өскемен қаласы); поэзия мәтініне ғажап батыл эксперименттер жасаған Елена Зейфертті (Қарағанды қаласы) атары сөзсіз. «Украина – мир, где привязанность человека к наличествуящему ослаблена... Принцип репрессии уступает здесь место принципу свободы: окраина устраняет иерархию вещей... Пребывание на ОКРАИНЕ, в области пограничья позволяет поэту преодолеть парадигмы близлежащей (национальной) традиции и ощутить себя одной из ветвей общеевропейского древа культуры...» (А.Аствацатуров [28,б.137]). Қазіргі орыс сыншысы мәдениетке қатысты провинциализм феноменін осылайша парадоксті түрде түсіндіреді. Және сондықтан жаңа эстетикалық бірліктегі *поэзияның өзін жинақтау* процесінің провинциядан басталуы да таң қалдырмайды. Көркемдік топтасудың осындай үлгісі Өзбекстаннан тыс жерлерге де белгілі «ферғана поэзия мектебі» болып табылады.

Поэзияның жаңа кемелдену деңгейіне өтуі *жаңа текстологиялық сананың қалыптасуына* да байланысты. Сөзге жасалған эксперименттердің қызықты үлгілерін «СОРОС-Казахстан-дебют», «Явь и сны. Новая поэзия Казахстана» конкурстық өлең жинақтарынан, «Аполлинарий» әдеби-көркем журналының беттерінен, «Магия твердых форм и свободы» электронды сайтынан және жекелеген авторлардың өлеңдер жинақтарынан табуға болады. Көркемдіктің жаңа құралдарына ақындар М.Исенов, Тути, Кс.Рогожникова, Д.Абдрахманов, Ю.Леонов, К.Фарай, Р.Леонова, А.Корчевский, М.Варов, К.Омар, О.Передеро, С.Росс, И.Полуяхтов, Н.Садыков, М.Әдібаев т.б, белсенді түрде байқау-сынақ жүргізуде. Туындаушы поэтиканың негізінде Мәтін мен Болмысқа деген жаңғырған сезім жатыр. Бүгінгі күннің поэзиясында дүниенің постмодернистік көріністеріндегі көпқұрамдылық көз алдымызда өзінің қажеттілігін жоғалтуда. Поэзия тұтастықтың жаңа ізденістері кезеңіне аяқ басты, онда автордың «жоғары самғауы» енді оның сонет канонына «сыйымдылығы» қабілетімен немесе верлибрикалық поэтикада өлең құрастыру машығын танытуымен өлшенбейді. *Қатаң ұйымдасқан көркемдік тұтастық ретінде мәтін жасау мақсатын Басқа поэтиканың ізденісі анықтайды.* Жаңа графикалық, орфографиялық, просодиялық, синтаксистік нормалар ендіру бірте-бірте оқырман санасын шошытуын қойып, енді ғана пайда болып, меңгеріліп жатқан қайсыбір жаңа көркемдік шындық ретінде қабылданады. «Жаңа ізденіс» (осылай атауды мойнымызға алсақ) ақындарының өлеңдерінде айтушылық-ырғақтық бастау да, мәтіннің визуальды-графикалық рәсімделуі де бірінші орынға шығады. Поэтикалық сөйлеуді ұйымдастырудың жаңа принциптеріне сәйкес жасалған мәтіндер қазіргі әдебиеттанудың ғылыми-теориялық базасының поэзия тәжірибесіне сәйкеспеу деңгейін ашады. Бүгінде *рефлекстеуші поэзия* деген пайда болды, ол Мәтін-Дүние таным процесінде оның барлық элементтерін жаңаша қайта пайымдайды. Жаңа поэзияның тұрпатын осылай болжауға болады, оның мақсаты - дүниенің жағдайын тұлғаның жаңарған тұжырымдамасы арқылы ұғыну.

Жанрлық дәстүрлердің бұзылуы, жанрлық түрлер мен поэтиканың жаппай деформациялануы, полижанрлық құрылым құру тенденциясы, жанрлық дүниебейнесінің контекстік жанрлық бірлікке интеграциялануы, даралық-авторлық дефиниция, авторлық аудиторияның «демократиялануы», тілдік төңкеріс, түрлі лексикалық қабаттарының рәсімделуі арқылы тілдік мүмкіндіктердің молаюы, сөйлеудің басқа формаларының (грамматикалық, орфографиялық, синтаксистік, стилистикалық) енуі, астана мен аймақтардың поэтикалық жаңғыруларының араласуы (ферғана поэтикалық мектебінің феномені) - қазіргі әдеби процестің осы және басқа да белгілері әдебиеттің (нақты айтсақ - поэзияның) жаңа эстетикалық кернеу аймағына қосылуының айғағы болып табылады.

І тарау бойынша өзіндік бақылауға арналған сұрақтар

1. Қандай әдебиеттану мектептері жанр проблемасын көтерді?
2. «Өзек» (“ядро”), “жады”, “дүние бейнесі”, “жанрды сақтаушы” ұғымдарының өзара байланыстылығын түсіндіріңіз.
3. Жанрдың дүние бейнесінің нақты тарихи-әдеби кезеңде қалыптасуының (қайта жасалуының) себебі неде?
4. Романтизм дәуірі шығармашылықтың жанрлық принципінен бас тартты деген пікірмен сіз келісесіз бе?
5. Неліктен жанр жадын ХХ-ХХІ ғасырлар аралығындағы поэзиядағы тұрақтылық пен жаңару факторы деп атайды?
6. Мәтін құрудың қандай деңгейлері жанр компоненттері деп аталады?
7. Атаудың әмбебап жанрлық уәждеме ретіндегі ролі қандай?

Өзіндік жұмыс тапсырмалары

1. ХХ ғасырдағы түрлі әдебиеттану мектептерінің ғалымдары берген жанр анықтамалыран жазыңыз және салыстырыңыз. Сіздің ойыңызша, жанр туралы қандай тұжырым қазіргі әдеби процеске сәйкес келеді?
2. Формальды мектеп әдебиеттанушыларының жанр туралы еңбектерін талдаңыздар. Олардың жанрлық теориясының қандай аспектілері морфологиялық бағыттағы зерттеушілердің еңбектерінде талап етілді?
3. Тарихи амалды ұстанатын ғалымдар түр категориясы мен жанрлық мазмұнды қалай байланыстырады?
4. А.Байтұрсыновтың «Әдебиет танытқыш» еңбегін талдаңыздар. А.Байтұрсыновтың жанр проблемасын ұғынуының өзіндік ерекшелігі қандай?
5. В.Прониннің [29] электрондық оқулығының негізгі ережелерін оқыңыздар. Автордың қандай ережелерін, сіздің ойыңызша, жаңалыққа жатқызуға болады? Қандай жерлері күдік туғызады?
6. Ғасырлар тоғысындағы Қазақстан поэзиясындағы жанрлардың трансформациялану факторларын өз беттеріңмен белгілеп,

түсіндіріңіз (оның ішінде жанрдың әдебиеттен тыс және әдеби факторлары)

7. Ассоциативтік компонентті талдауда «затекст», «интекст», «сверхтекст», «подтекст» ұғымдарын пайдалануға бола ма? Неге? Мысалдар келтіріңіз.
8. Сіз қалай ойлайсыз, «жоғары филология» қазіргі поэзия жанрының даму жолдарын алдын-ала анықтай ала ма?

II ТАРАУ БОЙЫНША ӘДЕБИЕТТЕР:

1. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. - Москва: Высшая школа, 1972. - С. 156.
2. Бахтин М.М. Тетралогия. - Москва: Лабиринт, 1998. - С.110-298.
3. Кожин В.В. Жанр литературный // Краткая литературная энциклопедия. - Москва, 1964. - Т.2. - Ст. 914.
4. Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. - Ленинград, 1974. - С.189.
5. Стеблева И.В. Введение // Теория жанров литературы Востока. - Москва, 1985. - С.8.
6. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. - Москва: Советский писатель, 1964.– Кн. II.– 41 с.
7. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. - Москва: Астрель, 2003. - 575 с.
8. Проблемы литературных жанров. - Томск, 1990. – 217 с.
9. Страшнов С.Л. Творческая эволюция А.Т. Твардовского (в аспекте поэтических жанров): Автореф. ... д-ра филол. наук: 10.01.02. - Москва: МГУ, 1992. - 32 с.
10. Волков И.Ф. Теория литературы. - Москва: Владос, 1995. - 256 с.
11. Джуанышбеков Н.О. Словарь литературоведческих терминов. - Алматы, 2002. - 149 с. Хализев В.Е. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 1999.- 400 с.
12. Шанбай Т.К. Мысал жанрының стилі мен тілі (А. Байтұрсынов «Қырық мысал»): Филол. ғыл. канд. ... автореф.: 10.01.08. – Алматы: М. Әуезовтың атындағы Әдебиет және өнер ин-ты, 1993. – 21 б.
13. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - Москва: Советский писатель, 1972. - 574 с.
14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - Москва: Искусство, 1979. - 424 с.
15. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. - Москва: Художественная литература, 1963. – 270 с.
16. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 - 70 гг. – Свердловск: Уральское книжное изд-во, 1982. - 256 с.

- 17.Тамарченко Н.Д. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 2004. - Т.1. – 301с.
- 18.Магия твердых форм и свободы. - Алматы: Мусaget, 2002. – 104 с.
- 19.Зейферт Е., Ключенко Н. Детский взгляд Караганды. - Караганда, 2004. - 128 с.
- 20.Руднев В.П. Прочь от реальности. - Москва: Аграф, 2000. - 432 с.
- 21.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник Московского университета. Сер.9: Филология. – 1995. - №1. - С. 97-124.
- 22.Лихачев Д.С. Будущее литературы как предмет изучения // Новый мир. – 1969. - №9. - С. 180-183
- 23.Борев Ю.Б. Искусство и формула бытия человечества // Филологические науки. – 2004. - №6. - С. 14 – 23.
- 24.Топоров В.Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII – XX веков: Тезисы докладов науч. конф. - Таллин, 1985. - С.5-7.
- 25.Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. - Москва, 1993. - 258 с.
- 26.Бродский И. Шум прибора // Сочинения И. Бродского. – СПб: Пушкинский фонд, 1999. - Т.V. - С. 120 – 129.
- 27.Аствацатуров А. Метафизика предместья // Новое литературное обозрение. – 2003. - №62 (4). - С. 132-139.
- 28.Пронин В.А. Теория литературных жанров // <http://www.hi-edu.ru/ebooks/TeorLitGenres/tlg022>

2-ТАРАУ. XX-XXI ҒАСЫРЛАР ТОҒЫСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН ПОЭЗИЯСЫНДАҒЫ СОНЕТ ЖАНРЫ

2.1 Сонет жанрының тарихи-мәдени заңдылықтары мен тұжырымдамасы. Дәстүр бойынша, сонет деп философиялық немесе махаббат тақырыбына жазылған, екі катрен мен екі тарцеттен тұратын, алғашқы сегіз өлең екі ұйқастық жұппен, ал келесі алтауы - екі-үш ұйқас жұбымен біріктірілген өлеңді атау орныққан. Сонетті қатаң өлең түрі ретінде қарастыратын көзқарасты зерттеушілер Г.Н.Поспелов, Н.А.Гуляев, Қ.Жұмалиев, З.Қабдолов, И.В.Михайлов, Л.Манзуркин, А.Нысаналин ұстанады. В.Д.Сквозников, И.Шайтанов, И.Ф.Волковтардың сонетке берген бағалары олармен біршама таласты болып келеді. Мысалы, В.Д.Сквозников егер оны тудыратын мазмұн жоғалатын болса, поэтикалық құрылымды жанр деп есептемегендіктен, қазіргі сонетке жанрлық мәртебе беруден бас тартады. И.Шайтанов тек еуропадан шыққан сонеттердің ғана жанрлық мазмұнын мойындайды: “Именно восторг уподобления, обернувшийся речевой установкой, сообщает в европейской поэзии строфической форме сонета статус жанровой формы. Это происходит не везде и не всегда. ...в России сонет так и остался не более, чем строфической формой... Метафоризм не был пережит в России как ренессансное открытие, не продиктовал речевой установки сонету и, следовательно, не сделался жанрообразующим фактором...” [1, б.103]. И.Ф.Волков сонетті жанрлық мазмұн мен жанрлық форманың қатаң бірлігі болатын жанр ретінде дифференциялайды, ал кейінгі толғамдарында сонет жанрының эволюциясы туралы: «...одан кейін сонеттің жанрлық формасы көркемдік мазмұнның әр түрлі типтерімен синтезделуге ұшырады» [2, б.140], - деп ескертеді.

Л.Гроссман, С.Д.Титаренко, И.Бехер, В.Е.Хализев, Е.Л.Донской, В.А.Пронин, В.Ф.Рогов, В.Перельмутер, А.Т.Садыковтардың ізімен біз де сонетті тек күрделі түр (форма) ғана емес, сондай-ақ ол ерекшелігін зерттеушілер «диалектика» және «драматизм» категорияларымен белгілеген дара мазмұны болатын «интеллектуальды» поэтикалық жанр деп санауға бейімбіз. Он төрт жолды болатынынан басқа, сонет мазмұны ой дамуының өсіп отыруы және басылып қалмауы заңдылығына бағынуы керек. И.Бехер: «...сонетке драмалық ағын және драманың экспозиция, конфликт, перипетия сияқты заңдары тән» [3, б.410], - дейді. Мазмұнның аталған сапалары сонеттік ойлаудың өзектенуінің алғышарттарын табуға мүмкіндік береді. Сонет жанрының Ренессанс дәуірінің гүлдену кезеңінде, ал орыс және отандық әдебиетте XIX-XX ғасырлар аралығы мен XX ғасырдың соңында өмір сүріп отырғандығы кездейсоқ емес. Мазмұнының «интеллектуальдылығы» мен «драмалылығынан», сонет адамзат сенім культінен, тұрмыстың дағды бойынша әрекетіне бағынудан аулақтап, ақыл-ойға жүгінген кезінде қайта түлейді. Бұл жағдайда сонеттің өзектенуі жанрлық белгілер кешенінің қайта жасақталуымен қатар жүреді. Бұл шығармашылықпен сомдалған әрбір сонет классикалық сонеттің түрі мен

мазмұнын қайта пайымдап, реконструкциялау үшін жанрлық канондардан аулақ кетуге тырысады деген сөз.

Сонеттің генезисі әлі толық анықталып болған жоқ. Әдебиеттануда сонет әу баста провансальдық лирикада жеке шумақ болған және трубадурлар кансонының құрамдас бөлігі болып кірген деген жорамал бар. Сонеттің отаны - Италия (нақты айтсақ - Сицилия) деген көзқарас кең тараған. Алғашқы сонеттердің авторы болып Джакомо де Лентино (XIII ғасыр) саналады. Сонеттің өзектенуі А.Данте, Ф.Петрарки, П.Ронсара, Ж.дю Белле, Лопе де Веги, Камозенса, У.Шекспирлердің шығармашылық эксперименттерінен басталды. Кейіннен сонетке танымал прозаиктер мен драматургтер Дж. Боккаччо, М.Де Сервантес, М.Монтень, Ж.-Б.Мольер назар аударды. Олардың шығармашылығында сонет жанр ретінде аяқталған түр алды. Сонет теориялық пайымдауға тек ХҮІІ ғасырда ғана түсті. Классицизм дәуірі сонетті канондық жанр ретінде талап етті. Классикалық әдебиет қайраткерлерінің рационализмі сонетті бір уақытта теориялық әрі көркем-поэтикалық тұрғыда игеруге себеп болды. Сонетке осындай екі бағыттағы қызығушылықты әр елдің әдебиетшілері танытты. Классицизмнің манифисі «Поэтикалық өнерде» сонеттің жазылу ережесін «зандастырған» Никола Буало «дұрыс» сонеттердің үлгілерін көрсетті; оның ұйғарымы ұзақ уақыт бойы сонеттік өлең шығарудың нормасы ретінде қабылданды. Бұл кезде М.Опиц «Неміс поэзиясы туралы кітабында» сонеттің француздық формасын насихаттады және тұрғылас ақындардың сонетке қызығушылығын туғызу үшін өзі аталған жанрдың үлгілерін жазды. Жүз жылдан кейін, 1730 жылдары сонет Ресейде пайда болды. Классицист ақын В.К.Тредиаковский сонеттің алғашқы анықтамасын беруге талпыныс жасады және француз ақыны де Барроның сонеттерінің көркем аудармасының нұсқасын ұсынды.

Романтизм дәуірі сонеттің дүниебейнесін жаңаша өзектендірді. Романтиктердің сонеттің қатаң формасына құмарлығы ақындардың көркемдік шеберліктерін «сынайтын» сонеттің жоғары эстетикалық талаптарына байланысты болды. Сонеттік мазмұндық аспектісі (дүниебейнесі) де өнердің романтикалық тұжырымдамасын қанағаттандырды. Сонет жанрындағы автор мен лирикалық кейіпкердің барынша жақындығы романтикалық поэзиядағы осыған ұқсас интенцияға сәйкес келеді. Сонеттің болмысты оның түрлі көріністерінде метафоралық-эмбебап түрде пайымдауға ұмтылысы романтиктердің түсінігінде лирикалық ақын образын микрокосм сақтаушы ретінде орнығады. Әрине, романтикалық «бүлікшілер» шоғырындағы ақындардың бүлдіру мен орнату тенденцияларының өзара қайталануына құрылған сонеттің дәстүрге қарама-қайшылықты қарым-қатынасына қызықпауы мүмкін емес еді. Шығармашылықтың даралық-авторлық еркіндігі мен ішкі өзіндік тәртібі арақатынасының сипаты туралы, поэтикалық өнердің заңдылықтары туралы бұл кезде Батыс Еуропаның У.Вордсворт, А.Шлегель, Г.Гейне, П.Шелли, А.Мицкевич, В.Гюго, Ш.Сент-Бёв сияқты романтик ақындары талқылады. Бұдан кейінгі сонеттің Европадағы танымалдығы ХХ ғасырдың ақындары Р.М.Рильке, Ш.Бодлер, А.Рембо, У.Х.Оден, Хосе Мари де Эредиа, И.Р.

Бехер, Б. Брехт есімдерімен байланысты. Батыс германдық сонетпен салыстырғанда орыс сонеті жанрлық және поэтикалық канондарды сақтаудан гөрі деформациялауға бейімірек болды. Ресейде жаңа сонеттер ХҮІІІ ғасырда В.Тредиаковский мен А.П.Сумароков шығармашылығында пайда болды. А.П.Сумароковтың сонеттері ақынның классикалық жанрдың эстетикалық ережелерінің қатаң рационализмін жеңіп шығуға талаптанғанын көрсетеді. Сумароковтың сонеттеріндегі тақырыптық «ауытқулар» («Сонет, нарочно сочиненный дурным складом»), өлең өлшеміндегі, стилистикадағы жаңалықтар (екпіндердің ауысуы, инверсиялардың көптігі) - осының дәлелі. Алғашқы сонеттік контекстерді жазу тәжірибелері А.П.Сумароковқа тесілі екенін атап өтуіміз қажет. Екі сонеттен іріктеп алып («О, существа состав, без образа смешанный...», «Не трать, красавица, ты времени напрасно...») тақырып бірлігін, образдар жүйесін, «лирикалық сюжетті» біріктірді, бірақ мұндай сонеттер мәнмәтінін, Л.И.Бердников істегендей, «цикл» деп атауға ерте болатын.

ХХ ғасырдың басында сонет жанрына В.Жуковский, П.Катенин, Н.Щербина, А.Дельвиг атсалысты. Бұл ақындардың соңғысы классикалық орыс сонетінің негізін салушы болып танылды. Жанрдың жоғарғы үлгісін жасауға бағытталған Дельвигтің алты сонеті қазіргі уақытқа дейін түр мен мазмұн жағынан өзектілігін жоғалтқан жоқ. А.Мицкевичтің 1826 жылы жазылған «Крымские сонеты» алғашқы циклі тақырыптық іріктеуі және «сонеттер тәжімен» («венки сонетов») ерекшеленетін контекстің принципті жаңа түрін көрсетті.

Сонеттік түрдің қатаң канондығын А.Пушкин қабылдай алмады, ол ақынның үш сонетінің поэтикасынан аңғарылады. «Мадоне» (1830) және «Поэту» (1830) өлеңдерінде белдеулік ұйқастың классикалық типі мен катрендерді ұйқастыру принципі сақталмады, ал «Сонетте» (1830) 5 етістікті ұйқас бар, бұл да сонеттің классикалық үлгісін бұзғандық болып саналады.

1880 жылдарға дейін ақындар сонетке сирек барды, көбінесе жанрдың поэтикасы мен мазмұнын сатиралық тұрғыдан қайта құрды (В.Курочкин, А.Соболевский, М.Лонгинов, К.Павлова, А.Фет, Я.Полонский). Сонет жанры ХІХ – ХХ ғасырлар аралығындағы поэзияда гүлдену дәуірін басынан кешірді. Бұл кезеңде сонеттің түрлі модификациялары пайда болды: сонет-акростих жазылды (қараңыз: Г.Иванов, С.Парноктың ұқсас атаулы сонеттері); «сонеттер тәжі» формасы жаңғырды (мысалы, М.Волошиннің «Сорона astralis», И.Сельвинскийдің «Юность»); жекелеген сонеттер диптих немесе триптих болып қиястырылды (З.Гиппиус, «Два сонета», «Три сонета»); «көңіл-күйлік сонет» деген түрі пайда болды (И.Анненский, «Солнечный сонет», «Первый фортепьянный сонет», Н.Ушаков, «Варварский сонет», Л.Вилькина, «Мещанский сонет»); көркемдік мәнер құралдары жетіле түсті (мысалы, И.Анненскийдің «Перебой ритма» сонетінде лексикалық анжамбеман жетекші көркемдік тәсіл болды) классикалық Я5-ке Я5 балама өлең өлшемі қарсы қойылды (И.Анненский, «Второй мучительный сонет» (1909), «Перебой ритма»); сюжеттік-тақырыптық (А.Эфрос, «Эротические сонеты»), «поэматектес» (Вяч. Иванов, «Спор»), циклдік

сипаттағы (Вяч. Иванов, «Римские сонеты»; М.Волошин, «Киммерийские сумерки»).

Егер 1920 жылға дейін сонет канондық тұйықтығын жойған болса, кеңестік дәуір бұл жанрға қызығушылық танытпады. Сонет жанрына назар аудару шектеулі-жаңашылдық сипатта көрінеді: сонет немесе «сонеттер тәжі» «күміс ғасыр» поэзиясы қалдырған жаңғыру инерциясымен дамыды. Ақындар көбінесе «сонеттер тәжінің» канондық түріне қызығушылық танытты. Мысалы, аталған кезеңде В.Гнедичтің «Поэту», П.Антоколскийдің «Музе моей», В.Соснордың «Песнь лунная», С.Поликарповтың «Река времени», Н.Лиснянскаяның «В госпитале лицевого ранения».

Сонет ерекше танымалдыққа ХХ ғасырдың соңында ие болды. Бұл кезеңдегі поэзияның ерекше белгісі тек сонеттің өзектенуі ғана емес, сондай-ақ сонетке әдеби дәстүрдің объектісі және субъектісі ретінде қарауға негізделген «сонеттік сананың» тууы болды. Мысалы, И.Бродскийдің шығармашылығында орын алған «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» формасы сонетке және «сонеттер тәжіне» балама болса, жиырма жылдан кейін сабақтастық ретінде Т.Кибировтың «Двадцать сонетов к Саше Запоевой», Э.Крылованың «Двадцать сонетов с Васильевского острова», М.Степанованың «20 сонетов к М» және сонет болмаса да Г.Сапгирдің «20 хрустальных Генрихов» шығармалары жазылғанын айтуға болады.

Сонет – дүниебейнесі дүниетанымның барлық белгілі элементтерінің диалектикалық бірлігі идеясына негізделген жанр. Сонеттің жанр философиясы идиллиялық тепе-теңдік үшін мәңгі күрес идеясын көркемдікпен жүзеге асырады. Әдетте сонеттің мәнін жанр ретінде таңбалайтын жанр мен мазмұн үйлесімі, шынын айтқанда, терең иллюзия, оқырмандық «көз алданышы». Көрер көзге жетілмеген шумақтық деңгейі (катрендердің рабайсыз «денесін» терцеттердің аса қысқа «аяқтары» ұстап тұрады), мазмұндық тұрғыдағы қайшылықтардың молдығымен сонет жаңғырудың көркем-эстетикалық феноменін елестетеді: ол шумақ, тармақ, мазмұн материясының түсініктегі шындығын Болмыстың бұлдыр үйлесіміне бір ғана түйісу мүмкіндігімен жеңіп шығады. Әдетте сонеттің тәртіпке салынған дүниебейнесінің ерекшелігімен байланысты эмоциялық тиянақтылық, поэтикалық ой мен образ, шынында, өзіне екіұдайлық сипаттағы ақпарат жинайды. Сонетте «синтез» деп аталатын аяқтаушы ой актісі ойды Болмыс-мәтіннің философиялық-көркем кеңістігін шексіз нөлге қайтаратын бастапқы поэтикалық жағдаятқа қайтып әкеледі және лирикалық кейіпкердің талдау жолымен дүниенің кемелденуіне жетуге қауқырсыз екеніне көңіл аударады. Соңғы терцеттегі ойдың метафоралық айқын берілу мақсатының бірі осылай іске асады: жанрлық дүниебейнесінің бұл типі сонеттің формальдық-көркем «жетілмеуін» түзетуге бағытталады және сонымен бірге іске асқан «образ апатын» белгілейді.

Осылайша, сонет түсінігіне бұл жанрдың *архетипі кемелденудің инфернальды табиғаты туралы ақпаратты қабылдаған жанр* екенін қосу қажет. Егер сонет философиясын мифология кілтімен талдап-түсіндіретін болсақ, онда лириканың бұл жанры дионистік-аполлонистік бастаудың мәңгі

карама-қарсылығы туралы мифтің «басқа» көркем-эстетикалық шешімін танытатынын пайымдауға болады.

Ренессанс дәуірінде қалыптасқан жалпы тұрмыстық байланыстар мен адамның гуманистік миссиясына деген сенім Қайта өрлеу дәуірінің белгісіндей болып сонеттің дүние бейнесінде сақталған. Сонеттің жанр ретіндегі ерекшелігі жанр жасаушы категориялардың функциональдық сипатынан көрінеді. Басқа жанрлардан айырмашылығы, сонет жанрдың барлық құрауыштарының дамуын синхрондамайды. *Сонеттің қайта түлеуінің негізгі шарты өзінің мүмкін болатын нормалық шегі бар сонеттің жанр өзегін бүлінуден сақтап қалу болып табылады.* Өзінің пайда болуының алғашқы күндерінен бастап сонеттің даму тарихы формальды-поэтикалық канондардың бүлінуімен тығыз байланыста болды, нәтижесінде «еркін» сонеттер, «ағымдағы», «жартылай ашық», «жабық», «симметриялық», «бейнелі», «құйрықты», «бассыз», «төңкерілген», «кері», «кодты сонет», «сонет-акростих» сияқты тармақты жіктеулері пайда болды. «...С первых своих шагов в русской поэзии сонет то толкал поэтов видоизменять, «взрывать» форму изнутри, то, напротив, вводит все новые и новые дополнительные ограничения, доводит сопротивление материала до предела...» (В.Н. Перельмутер [4, б.213]). Сонеттің формалистікті сақтауға немесе бүлдіруге «эстетикалық итермелеу» қасиетін И.Бехер де байқайды. Әлем әдебиеті тарихында сонеттің үлгісі ретінде жанрлық канондардан еш ауытқымаған сирек эксперименттер болды (мұндай мәтіндерге Петрарка, А.Дельвиг, А.Ронсар сонеттерін жатқызуға болады). Көпшілігінде сонетті реконструкциялау поэтикалық «бүлдіру инстинктімен» уәжделеді, яғни ақын бір немесе бірнеше жанражыратушы категорияларды сақтаудан саналы түрде аулақтап, өз жанрының мәнді қасиетін - оның дүние көрінісін сақтап қалады.

Сонеттің жанр жасаушы белгілерінің «жинағы» қазіргі әдебиеттануда әлдебір елестік-виртуальдық этолон сияқты. Егер басқа жанрларда жанр моделі мен оның көркем орындалған нұсқасының арасындағы қарым-қатынас «жалпы-даралық» қатынасының заңдылықтарына сәйкес келсе, қазіргі поэзиядағы сонет құру шеберлігінің деңгейі оның дәстүрге сәйкестік деңгейімен емес, тіпті нормалық шекте іске асырылмайтын жағдаятта да өзінің дүниебейнесін конструкциялауды жалғастыратын сонет ассимиляциясының сапасымен өлшенеді. Көріп отырғанымыздай, сонеттің жанр жасаушылық табиғаты «есік топсасы» принципін іске асырады. Жанр өзегінің мәні туралы ереже аксиологиялық-шүбәсіз қабылданады, бұл жағдайда «өзгермелілік» қызметін абсолюттік қалыптылығы оларды жеңудің себебі болып бағаланатын жанр жасаушы компоненттер орындауы мүмкін.

Сонеттегі лирикалық баяндаушы субъект - үйлесімді дүниетану қабілетіне ие әсерленгіш тұлға, интеллектуал, философ. Қазіргі сонетте тұрмыстың лирикалық кейіпкер араласпайтын саласы жоқ. Лирикалық кейіпкердің тақырыпты «талғамайтындығын» оның болмыстың кез-келген аспектісін (философиялық, пейзаждық, махаббат, саяси, тұрмыстық, т.б.) талдап қарастыруға қабілеттілігімен түсіндіруге болады. Сонетті көбінесе лириканың автобиографиялық жанры деп те атайды, өйткені бұл жанрда

автор мен лирикалық кейіпкердің етене жақындасуы айрықша сезіледі. Сонеттік автобиографизм құжаттық нақтылыққа негізделмейді, ақынның әсерленуін эстетикалық тұрғыда іске асыру түрінде туындайды. Сонеттің субъектісі айналадағы дүниенің микромоделін жасай отырып, оны өз маңына жинақтайды, осылайша өзіндік көзқарасын, ой-пікірін қалағанынша жариялай алады.

«Дұрыс» сонеттердің *ассоциативтік ұйымдасуы* сыртқы болмыс пен бейнеленуші субъектінің ішкі әлемінің моделденуі үшін қажет. Сонеттің жанр ретіндегі ерекшелігі - ол шағын формада дүниенің осы екі құрамдас бейнесін өзектендіре алады. Көркемдік бейнелеудің мұндай толықтығына поэтикалық ойдың жоғары жинақтылығы мен мейлінше жүйелілігі арқасында қол жеткізіледі. Метафоралар мен метафоралық эпитеттер тізбегімен жасалған ішкі ассоциативтік қатар мәтіннің соңында бейнелілікті күшейтіп, финальдық өткірленген образдармен беттескенде «елеусіз» қалып отырады. Бірқалыпты-ағымдық метафоралық пен оның үзілмелі-секірмелі аяқталуының бірігуі сонет субъектісінің «еркін» әрекетінің әсерінен болмақ. Ол жекелік-тұлғалық көзқарас пен объективті қалыптасқан заңдылықтардың сәйкессіздікпен үйлесуін паш етеді.

«Дұрыс» сонеттің поэтикасы мәтіннен тыс шындықтың тікелей қалтарыстарын ашып көрсетуді міндетіне алмайды: сонеттің өзіндік дүние бейнесін түсінуде оның тым жинақылығының сырын осыдан аңғаруға болады. Алайда қазіргі поэтикалық тәжірибе сонеттің тарихи өткен жолы туралы жеткілікті ақпарат жинақтады және солардың қайта жаңғырған сонеттер мәтінінде де сақталу тенденциясы бар. «Сонеттік ойлау» интенциясын дәстүрге беріктікті және «еліктеудің» (постмодернистік әдебиеттану контексінде «еліктеу» ұғымын «пародиялау» деп ауыстырған жөн) мәтін-үлгісін көрсететін сонет атаулары, сондай-ақ тақырыпшалар мен цитаталардың алуан түрлері (мәтіндік, өлең шумағы, графикалық, ұйқастық) дәлелдесе керек.

Сонет жанрының маңызды сақтаушысы оның *кеңістіктік-уақыттық ұйымдасуы* болып табылады. Сонет хронотопы дүниені оның құрамдас элементтерінің абсолюттік диалектикалық өзара келесімінде қайта құрады. Л.Гроссманнның сонетті поэмамен теңестіріп қарауы сондықтан болса керек. Сонетке де лирикалық субъективизм мен эпикалық баяндау толықтығының әмбебап бірлігін жаңғыртуға талпыныс тән болғандықтан, ол сонет жанрын дүние бейнесін жаңғыртуының көлемділігіне қарай «шағын поэма», «нақты поэма» деп атайды.

Көптеген зерттеушілер көркемдік кеңістік пен уақыттың диалектикалық ұйымдасуына негізделген сонеттің «интеллектуальдық» табиғатын атап көрсетеді. Сонеттегі поэтикалық образ «гегельдік үштаған» арқылы өтеді. Қозғалыстың бұл векторын сонеттің соңы келесісінің басталуы мен финальдық бөлігінің коды болып келетін ажыратылған «шеңбер» түрінде көрсетуге болады. «Образ апаты» деп аталатын соңғы терцеттегі метафоралық шарықтау шегі сонет коллизиясын шешеді және оны жаңа деңгейге шығарады, осылайша мәтіннің көркем кеңістігін ажыратады. Сонет

жанрының кеңістіктік-уақыттық категориясы қазіргі заман ақындарының ең бір «еркін» эксперименттерінде сақталғанын мойындау керек. Хронотоп сонеттік дүние бейнесінің «ұстап тұрушы конструкциясы» ретінде, тіпті жанр жасалымының басқа деңгейлері бұзылған жағдайда да, жанр философиясы туралы ақпарат береді. Сонет жанрының маңызды компоненті сөздің метафоралық, салыстырушылық мәнін өзектендіретін оның *интонациялық-сөздік ұйымдасуы* болып табылады. Сонеттегі бір ғана кеңістіктік-уақыттық спираль орамы арқылы жасалған тақырыптың қойылуы мен диалектикалық айналымы метафоралық эпитеттермен таңбаланады. Әдетте, образдық-тақырыптық дамудың жаңа деңгейіне шығумен кездесетін сонет финалы дара-поэтикалық образдылығымен, ерекше бейнелілігімен ерекшеленеді. Метафоралық тың теңеулерге бай тіл өмірдің барлық көріністеріне өзінің аса төзімділігін пайымдататын сонет субъектісінің дүниетану типі туралы ақпарат береді.

Дәстүрлі классикалық сонет жанрының қалыптық көрсеткіштерінің бірі ретінде оның байсалды сипатын, көтеріңкі интонациясын, жоғары стилін айту лазым. Қазіргі сонет бұл канондарды көп өзгеріске ұшыратып, дәстүрді қайта қараудың тәжірибесін көрсетіп отыр.

Сонеттің түрлік (формалық) ұйымдасуы XX ғасырдың соңындағы Қазақстан ақындарының көпшілігінің қызығушылығын туғызды. Әрбір эксперимент жасаушы ақын сонеттің канондық көрсеткіштерінің формальды «қалыбы» туралы нақты мәліметтерді біледі. «Дұрыс» сонеттің поэтикасы мына ережелерді ұстанады:

1. Сонеттік шумақ ұйқастардың орналасуымен анықталады. Ұйқастың итальяндық-француздық кезектілігі abab abab cdc dcd немесе abba abba ccd eed түрінде, «ағылшын» сонеті мүлде басқаша ұйқастық-тармақтық үлгіде (abab cdcd efef dd) жасалады. Катрендер мен тарцеттерде ұйқас сандары бірдей болмауы керек. Бірінші бөлімнің ауырлығы мен бір саздылығын тарцеттердегі ұйқастың әртүрлілігі орнын толтыруы керек. Сәйкесінше, бірінші және соңғы ұйқас екпін типіне қарай бірдей болмауы керек.
2. Сонет композициясы тұрақты болады: бірінші төрт жолда тақырып көрсетіледі, екінші катренде ол дамытылады, бірінші тарцетте тақырыптың көмескіленуі байқалады, екіншісінде - шешімі айтылады. Сонеттің әр тармағы аяқталған синтаксистік тұтастық ретінде рәсімделуі керек: егер тарцеттер біртұтас фраза құраса, катрендер мазмұнды болып, синтаксистің нақты шектелген ойды білдіреді.
3. Канондық сонеттердің өлшемі - Я5.
4. Сонет ұйқастық және фразалық деңгейдегі қайталаудың қандай да түрлерінен аулақ болуы керек.

Қазіргі сонетте бұл ережелердің өзектенуінің нақты көрініс таппауының бірнеше формалары тән, бұл бір жағынан, дәстүр мен жанрлық категорияның мәнін жою мақсатынан болса, екінші жағынан, мұндай «жете қабылдамаудың» кері нәтижесі де көрінеді: атап айтсақ, сонеттің даформациялану саласын көрсетеді және сонеттің жаңғыруының мұндай

көркемдік-эстетикалық себептері туралы ойлануға мәжбүрлейді. Сонет поэтикасының қайта құрылуы түрлі бағыттарда жүзеге асуда және жанрдың жан-жақты жаңғыруының бір көзі болып табылады.

2.2 XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы қазақстандық сонеттегі жанржасам принциптері. Қазақстандық поэзияда сонеттің бейімделу кезеңі XX ғасырға тап келді. Сонет жанрына Қ.Аманжолов, М.Мақатаев, Е.Әукебаев, Ш.Мамбетов, Қ.Салықов, Б.Кірісбайұлы, Ғ.Қайырбеков, И.Потахина, В.Антонов, Б.Қанапиянов, Н.Чернова, Т.Васильченко, Е.Курдаков, Х.Ерғалиев, Л.Медведева, И.Оразбаев тағы басқа да ақындар қалам сілтеді. Ресейде де сонетке деген қызығушылықтың оянуы 1960-1970 жылдары болған еді. Сонет жанры мыңжылдықтың соңына қарай ерекше танымал болды. Әдеби дамудың аталған кезеңінде сонет жанрының, «сонеттер шоғырының», сонеттер циклінің, тағы да басқа сонеттік контекстердың үлгілері жазылды.

Сонет жанрының қайта түлеуі шығармашылықтың алуан түрінде мүмкін болды: төлтума поэтикалық туындыларда, көркем аудармаларда, хат жазбаларында, еліктеулерде. Мысалы, филологтар А.Л.Жовтис пен В.С.Баевскийдің сонет түрінде жазылған хаттары олар қайтыс болғаннан кейін оқырмандардың көзайымына айналды. Абайдың «Ғақлияларын» өлеңге айналдыру үшін сонет жанрының мүмкіндіктерін пайдалануда Б.Қанапиянов шығармашылығы еліктеудің қызғылықты үлгілерін көрсетті. Ақындар Х.Ерғалиев пен Е.Әукебаев Шекспир сонеттерін қазақ тіліне аударуда тәржіманың жоғары көркемдік үлгілерін таныту арқылы әдебиетімізге елеулі үлес әкелді. Тағы бір көрнекті ақынымыз Ғ.Қайырбеков А.Мицкевичтің «Қырым сонеттері» мен басқа да сонеттік эксперименттерін қазақ тіліне аударды.

Сонет жанрына поэтикалық шеберліктері қалыптасқан ақындар (И.Потахина, Е.Әукебаев, В.Антонов, Х.Ерғалиев, Б.Қанапиянов, Л.Медведева, Н.Чернова, Т.Васильченко, А.Шмидт, В.Шустер, А.Соловьев) мен постмодернистік деп аталатын формация ақындары (Е.Барабанщиков, Е.Жұмағұлов, А.Тәжи, А.Проскуряков, А.Н.Варский, Т.Турскова) қалам тартты.

Қазіргі поэзияда сонет жекелеген өлеңдер түрінде де, сол секілді түрлі мәнмәтіндерде де жандана түсуде:

- «тәж» мәнмәтінінде (К.Салықов, «Сырғалы сонеттер», «Сонеттен тізген сәукеле»; Е.Зейферт, «Полынный веночек (сонетов) Максимилиану Волошину»; В.Антонов, «Лета», «Звездолет», «Парус»; Л.Шашкова, «Повторение пройденного»; Е.Әукебаев, «Өмір туралы ойлар»; М.Енмцов, «Кольцо надежды»),
- циклдер (Л.Медведева, «Огородные сонеты»),
- жинақ тараулары (Е.Әукебаевтың «Таңдамалысының» көркемдік тұжырымдары 31 сонеттің басын біріктіретін «Күмбірлейді көңілім» тарауы арқылы беріледі),

- кітаптар (А.Соловьевтің «Боже, дай мне кровавые слезы...» сонеті «Волшебной книги» кітабы мәтіндерінің иерархиясында талдап түсіндіріледі),
- басқа жанрларда (Б.Қанапияновтың «Екі сонеті» векзаметр жанры шегінде жасалған),
- көпжанрлық мәнмәтінде (А.Жовтистің «Сонеты В.Баевскому» шығармасы поэтикалық арнау, цикл, жол күнделігі мен сонеттердің жанрлық заңдылықтарының түйісуінде жазылған).

Сонеттің циклдік мәнмәтіндерінің жаңа формаларының пайда болуымен ерекшеленетін ресейлік поэзиядан айырмашылығы, отандық сөз өнерінің көркемдік экспериментінің айдынында канондық «тәж» формасы мен сонеттің мазмұнын өзінше трансформациялауға мүмкіндік берген «сонеттер тәжі» пайда болды. Әдеби дамуымыздың көрсетілген мерзімінде *сонеттердің мәнмәтіндік бірігуінің алуан түрлерінің пайда болуы ақиқат қажет оқиға* болып табылатын алғашқы заңдылық айқындалды. Кең көлемдегі сонеттік ойлаудың өзектенуі қазіргі ақындардың «сонеттер тәжіне» және сонеттің мәнмәтіндік бірліктерінің түрлі тектеріне назар аударуларына түрткі болды.

Постмодернистік мәдениет жағдайында барлық әдеби жанрлардың нормаларын постмодернистік дискурстың ықпалымен қайта пайымдау орын алады. Сонеттік жанр дамуының екінші заңдылығы болып *классикалық сонеттің («сонеттер тәжінің» де) трансформациялану процесі бір мезгілде екі бағытта жүретіндігі: бір жағынан, классикалық үлгідегі сонеттің поэтикалық нормаларын «әлсіретуге» бұрынғыша белсенділікпен ұмтылушылық және оған қарсы бағытталған сонеттің мазмұндылығы мен формалық-көркемдік өзектендірілуін қайта құрудың әрекетті мақсаты* болып табылады.

Қазақстандық сонеттің жаңғыру процесі зерттелетін мәтіннің барлық деңгейінде - атауында, композициясы мен сюжетінде, уәждік (мотив) жүйесінде, тақырыбында, идеясында, лексика-семантикалық, ұйқастық, өлшемдік-ырғақтық ұйымдасуында көрінеді.

Сонет атауының көпқызметтілігі. Сонеттің ең басты канондарының бірі болып оның жанрлық анықтамасының атаулық өзектендірілуі болып табылады. Қазіргі поэзияда аталған дәстүр сақталатын мәтін үлгілері бар. Атауындағы жанрдың «саран» тақырыбы формальдық-поэтикалық деңгейдегі канонды түбегейлі бұзатын поэтикалық эксперименттерге тән. Мұндай шығармаларға К.Осиевтің «Сонетін», Е.Зейферттің “Никто. Сонетін”, В.Шустердің “Сонетін”, Х.Ерғалиевтің “Сонеттерін ” жатқызуға болады. Көтеріңкі пафос пен соған ұқсас стилистиканы паш ететін атауларда дәстүрдің сақталуы да көрінеді: А.Соловьев, “Сонет о мире”; А.Проскуряков, “Размышления о жизни”; Г.Еремеев, “Звездный сонет”. Алайда сақталған атаулық канон аталған мәтіндердегі жанрлық деформациялардың сапасы мен көлеміне қайшы келіп жатады. Мәселен, А.Проскуряковтың “Размышления о жизни” сонеті «керісінше сонет» нұсқасы болып саналады, өйткені бұл

сонеттің диалектикалық дамуы үйлесімді-жарастық ой айқындығын емес, бірақ өмірдің шексіздігі идеясын жоққа шығаруды бейнелейді.

XX-XXI ғасырлар тоғысындағы поэтикалық мәнмәтіндердегі эстетикалық маңызды атаулар дәстүрлі мүмкіндіктерден ауытқуды көрсететін атаулар болып отыр. Сонеттік атаулар қызметі мүлдем басқаша, амбиваленттік аспектіде жаңғыруда: сонет атауы дәстүр туралы ақпаратты оны бұза отырып сақтайды, және керісінше, сонымен бір уақытта сонеттің жанрлық бастапқы қалпын көрсете отырып, атаулық канонды тіпті пародиялық дыбысталуға дейін жеткізеді. Мысалы, қазіргі сонеттің атауларында сюжеттік құрылым принципі туралы (А.Жовтис, “Кавказский сонет”, “Корейский сонет”, “Украинский сонет”; Скитальц, “Из подражаний французской лирике XVIII века”); көңіл-күйдің өзгеше тақырыбы мен атауы туралы (Б.Канапьянов, “Сомнам-булический сонет”; А.Шмидт, “Сентиментальный сонет уходящему лету”; Л.Медведева, “Огородные сонеты”; Е.Барабанщиков, “Домашний сонет”; Е.Жумагулов, “Вечерний сонет”, “Сонет гостеприимства”); сонеттің адресаты туралы (А.Жовтис, “Сонеты В.С.Баевскому”; Т.Васильченко, “Сонет Фэнни”); басым образдылық туралы (Е.Жумагулов, “Сонет стула”); каноннан стильдік ауытқу туралы (А.Тәжи, “Калейдо-с-копец”); сонеттік түрдің бұзылуы туралы (Е.Курдаков, “Обратный сонет”; Т.Васильченко, “Неоконченный сонет”; Л.Медведева, “Перевернутый сонет”); сонеттердің сандық көрсеткіштері туралы (Е.Дымов, “Сонет №3”; Б.Қанапиянов, “Два сонета”) ақпараттар ұсынылады. Қазіргі кезең поэзиясында бірнеше жанрлардың араласуы туралы ақпарат беретін атаулар аз кездеседі (В.Шнейдер, “Сонетный романс”).

XX ғасырдың соңындағы поэтикалық тәжірибеде реттік сан есімдермен аталатын сонет атаулары көптеп кездеседі. Кейде аударма сонеттердің сандық атаулары олардың түпнұсқаларымен сәйкес келеді (мысалы, Х.Ерғалиевтің сонеттерінде әрбір мәтіннің сандық атаулары Шекспир сонеттерінің реттік номеріне сәйкес келеді: «43», «52»). Енді бірде сандық көрсеткіш (мысалы, Е.Дамов, «Сонет №3») ақын шығармашылығының контексті секілді, мәтіннен тыс шындық туралы ақпарат береді. Сөйтіп, атауларға алынған сандар көркемдік эксперименттердің нақты санын көрсетеді, сондай-ақ сонеттің көптігі туралы сағымға орайтын ойындық тәсіл ретінде қарауға да болады.

Бір қызығы, қазіргі сонет атаулары жанрлық сабақтастық белгілерін көрсете алмайды (ресейлік поэзияда, мысалы, сонет атаулары мәтіннен тыс қатарда «өзгенің» шығармашылығы мен өміріне бағышталып тұрады: И.Бродский, “Двадцать сонетов к Марии Стюарт”; Т.Кибилов, “Двадцать сонетов к Саше Запоевой”; Э.Крылов, “Двадцать сонетов с Васильевского острова”). Отандық поэзияда мәтіндердің мұндай түріне А.Жовтистің “Сонеты В.С.Баевскому шығармасын жатқызуға болады. А.Жовтистің шығармашылық мұрағатынан табылған екі филолог ғалымның жазысқан хаттарының сапасы мен мазмұнынан олардың «арнау» сонеттерінің арасындағы жанрлық-диалогтік қатынасты аңғаруға болады. Е.Әукебаевтың

бірқатар сонеттерінің атаулары да олардың «сонетші» ақындарға арналғанын білдіреді. Олардың «О, менің інілерім», «О, менің құрдастарым» деген атаулары мен оған жалғасып келетін образдық қатарлар М.Қайырбаев, М.Әлімбаев, Т.Жароков, Ә.Тәжібаев, Қ.Қайсенов сонеттерімен жанрлық сабақтастықты аңғартады. Қазақстандық авторларда сонет атауларының басым көпшілігі мазмұнның идеялық-көркемдік ерекшеліктерін ұғындыру ниетін ұстанады, өйткені номинаттық образдар алдымен субъектілік-авторлық қисынды жаңғыртуға бағытталады.

XX ғасырдың поэзиясы, сондай-ақ, «сонет» жанрлық анықтамасының номинаттық өзектендіруінен бас тартудың қызғылықты тенденциясын ұстанды. Сонет атауларына талдау жасау атаулардың деканонизациялануының бірнеше типін ашуға мүмкіндік береді. Кейбір сонеттік эксперименттерде сонет атаулары болғанымен, оқырмандарды сонеттік дүние бейнесін қабылдауға бағыттайтын дәстүрлі тақырыпшалар болмайды (мысалы, С.Росс, “Протогенесис”; Чернецкий, “Ох, уж эти лукавые очи”, “Посредственность”; ЛАМ, “Осень №2”; А.Тажи, «Калейдо-с-копец»). Енді бір жағдайларда жанр анықтамасы басқа бір жанр атауымен ауыстырылады. Мысалы, С.Ростың “Requiem’e” сонетінде жанрлық мазмұн музыкалық және әдеби жанрлардың синтезі ретіндегі реквием белгілерін сонеттік дүние бейнесінің шекарасында қайта құрастырумен ерекшеленетін метажанр деңгейіне көтеріледі. Мұндай эпатаждық эксперименттер поэтикалық интернетсайыстарға қатысушы жас авторлар аудиториясына тән екенін аңғару қиын емес.

Сонеттің жанрлық емес лирикалық баяндауға «ұқсастық» интенциясы ешқандай атау берілмеген және алғашқы жолы бойынша аталатын поэтикалық эксперименттерден аңғарылады: А.Жовтис, “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...”; Б.Қанапиянов, “Не знаю, как я жил до нынешнего дня...”, “Не изменить судьбы, увы...”, “О, мой народ, послушай речь поэта...”, “Передо мной всевышнего аяты...”; Д.Алешин, “Когда уходит от перрона поезд...”; М.Гарцев, “Безукоризненный рисунок...”; Т.Турскова, “Тишина. Тишина. Тишина. Тишина...”; А.Соловьев, “Боже, дай мне кровавые слезы...”; ЛАМ, “А было все тихо...”; А.Н.Варский, “Первый взгляд – я погиб...”, тағы басқалар.

Жоғарыда көрсетілген он төрт жолды өлеңдердің дүние бейнесі сонет диалектикасымен сомдалған. Сонеттің номинаттық дәстүрін бұзу бағытындағы қадамдар мәдениеттанушылық фактордың ықпалына байланысты. Мәтінді деконструкциялауға постмодернистік талпыныс оқырмандарды жанрлық түпкі бастауды білуге ойындық ізденіс арқылы оятатын сонет жанрын барынша «жүзеге асыру» түрінде көрінеді.

Жанрдың субъектілік ұйымдасуы. Сонеттік дүние бейнесін жасау процесінде диалектикалық ойлау мен үйлесімді дүниетанымға қабілетті лирикалық субъект маңызды рол атқарады. Сонеттің лирикалық кейіпкері үшін эстетикалық пайымдау нысаны болмыстық мәңгілік мәселелер болып табылады. Е.Курдаков, Л.Медведева, А.Соловьев, Т.Турскова, С.Росс, А.Проскуряков, Valydemar’a сонеттерінің субъектілері өмірдің қайып

келмейтіндігі, өлімнің болмай қоймайтындығы, естелік, жалғыздық туралы мәңгілік мәселелерді қозғайды. Дәстүрлі сонет репертуарына тән махаббат тақырыбы А.Соловьев, Дм. Алешин, Е.Зейферт, А.Н.Варский, С.Росс, К.Осиев, Чернецкий сонеттерінің сюжеттерінен көрінеді.

А.Жовтис сонеттеріндегі лирикалық кейіпкер мәдени-саяси мәні бар оқиғаларға тез мән беруімен ерекшеленеді. Кеңес адамдарының саяси құқысыздығы, 1930 және 1990 жылдардағы биліктің басымен кетуі, репрессияның қанқұйлы зардаптарын зерделеу А.Жовтис сонеттерінің орталық тақырыбы болып келеді. Дүниетанымдық позицияны эстетикалық тұрғыдан бейнелеу қазіргі заман адамының диалогтық-ашық ой-танымының мінбері болып табылады, ол өзін және «Басқаны» тұрмыстық процестерге ақылмен талдау жасау рухында тәрбиелеуді ұстанады. А.Жовтис «Кавказском сонет» шығармасында қоғамдық-саяси сипаттағы бірсәттік құндылықтарға Сұлулықтың қол жетпес мәңгілік образ-символы - «ақ шашты Кавказды» қарсы қояды. А.Жовтистің жырларының мақсаттарының бірі - ұрпақтар образын жасау болып табылады. Өзінің және замана ақыл-ойын теңестірудің құралы жинақталған «бізге» эстетикалық акцент беру, «мен» есімдігін қолданудан бас тарту, ХХ ғасыр ақыны В.Маяковскийдің да, сол сияқты А.Пушкиннің де мұрағаттарындағы материалдардан цитаталарды белсенділікпен пайдалану:

Твердил поэт, среди поэтов лучший,
И повторяли мы за ним не раз,
Что в нашей буче, боевой, кипучей,
Всё любо нам. Всего ж милей – спецназ...[5, с.92],

сондай-ақ сонеттің адресаты ашық көрсетілетін эпиграф: “Братьям-писателям, в судьбе которых, как известно, “что-то лежит роковое”. Рухани-саяси тақырып лирикалық кейіпкердің аястракциялық ойға берілуіне мүмкіндік бермейді, қайта «жаңа» сонеттің саналық белгісі біртұтас Мәтінді фактілер туралы ақпараттарды сонеттің көркемдік образдарымен біріктіру болып табылады. Мәселен, А.Жовтистің “Корейский сонеті” оқырманды осы сонетті тудырған жайларға, атап айтқанда Пхеньянға шығармашылық сапармен бару сюжетіне «алып баратын» эпиграфпен басталады. Ал осы ақынның Л.И.Тимофеевке арналған “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...” сонетінің «кездесу орнының» топонимикасын көрсетеді:

И мы пришли сюда, на Поварскую...[5, с.95]

және мұндай поэтикалық бауырластықтың нақты уақыты туралы ақпарат береді:

Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло
С того блаженно-рокового дня...[5, с.95].

Қазіргі сонеттің репертуарында поэзия тақырыбы, поэзияның мәні, шығармашылықтың ішкі поэтикалық заңдылықтары туралы мәселені пайымдау өзгеріссіз қалып отыр. Мұндай сонеттерде лирикалық кейіпкер шығармашылық тұжырымдамасын паш ете отырып, өзін ақын образымен теңестіреді (қараңыз: В.Тыцких, “Прерванный сонет”; А.Жовтис, “Сегодня,

друг, пятнадцать лет минуло...”; Х.Ерғалиев, №68,81 сонеттер, т.б.).
Мысалы:

Моя Муза перешла на прозу,
Надоели ей мои печали...

(В. Шустер, “Сонет” [6, с.68]).

Сонет - субъективтік баяндаудың мейлінше заттандырылуы түріндегі жанр. Лирикалық кейіпкер «Менінің» күшті позицияға, сонеттің бағалау орталығына шығуы бұл жанрдың бір мезгілдегі өмірбаяндығын әрі асқан лиризмін танытады. Қазіргі сонеттің субъектісі бұрынғыша авторлық көзқарасты білдіруші болып табылады, ол «дұрыс» сонеттің бұл қасиетін «ұмытпауымен» қатар, сонетті құрудың басқа принциптерін ескерместен, оны күшейте түседі. Е.Зигферттің сонетінің бастапқы жолдарында «Мен» образы бес еселеніп көрсетіледі:

Я Пимен твой. Я скульптор твоей тени.

Я чистильщик камзола твоего.

Я та, что есть на свете без сомнений... [7, с.44].

Бұл мәтінде «Меннің» антропонимикалық метафора арқылы күшейтілуі сонеттің лексикалық нормаларынан бас тарту қажеттілігінен туындаған, нәтижесінде мәтін сонетті құрудың жаңа көркемдік әдісі ретінде қайталамалы фразалық-синтаксистік конструкцияға қол жеткізеді, бұл образдың диалектикалық дамуын неғұрлым көрнекті етуге мүмкіндік береді:

Я Пимен твой...

А ты Давид...

Но я не Феникс.

...“Никто!” [7, с.44-45].

А.Соловьевтің “Из меня ушел самолет...” сонетінің орталық образы лирикалық кейіпкердің «екі Мені» болып табылады. Сонеттің диалектикалық дамуы бір мезгілдегі «ескі» және жаңаның өзара қарым-қатынасының эволюциясында өрістейді.

Скитальцтің “Из подражаний французской лирике XVIII века” сонетінің лирикалық сюжеті бас әріптермен ерекшеленетін «Сіз», «Сіздің» образдарының сырттай кірістірілу қисынын белгілейді:

Ваш пёс глядит Вам преданнов глаза...

Под Вашими перстами в упоенье...

И Вы – смешенье прелести и лени... [8],

оған үшінші катренде «меннің» образы баламалы түрде беріледі:

Я, натянув себе собачью шкуру...

Сонет субъектісінің белсенділігі тек ойша жасалған ауыстыру (“Я вместо собаки”) жағдайында ғана емес, көңілділік жағдайды жаңғыртуға ішкі дайындықты білдіру кекесінінің ұлғаюынан да көрінеді.

А.Тәжи “Калейдо-с-копце” сонетінде сюжеттің субъектілік орталықтануы соңындағы «Мен - ұршықпын» метафораланған образымен ашылады:

Держу себя за руки. Я – веретено.

Мир собираю в пазл вдохновеньем. [8]

Қазіргі сонеттегі субъектінің саналық қасиеті оның парасаттылығы мен филологиялық білімдарлығынан көрінеді. Мұндай кең қамтылған білімнің үлгісі ретінде Е.Зейферттің “Никто” сонетін атауға болады, онда лирикалық планда баяндаудың ауқымдылығы автордың Пимен, Давид, Ра құдайы, Феникс, Жанны д'Арк, Одиссей эпикалық образдарын кең көлемде өзектендіруін талап еткен. Бұл мәтіндегі филологиялық білімнің шекарасы, біріншіден, өнердің басқа түрлері (скульптура) мен тарих туралы ақпараттармен ұштасып, екіншіден, уақыт пен кеңістіктің шарттылығын орап өтетіндігін аңғару қиын емес.

Х.Ерғалиевтің «Ақ қағаз бен қара сия, қауырсың...» сонетінің лирикалық кейіпкері өз шығармашылығында этикалық-эстетикалық тепе-теңдік принципін ұстануға міндетті ақынның кәсіби деңгейіне жоғары талаптар қояды. Ақынның моральдық және шығармашылық мәні туралы түсінікті бірдей бойына сіңірген бірегей Тұлға ретінде Абай аталады.

Филологиялық білімдарлық сонет субъектісіне лирикалық әсерлену мен қайғы-қасіретті әлемдік адамзат тарихы деңгейіне дейін көтеруге мүмкіндік береді. Мысалы, А.Соловьевтің “Из меня ушел самолет...” сонетінде:

С дамой сердца бесцеремонно
Обращается Дон Кихот...

Я дарю себя Дульцинее... [9, с.26].

Көркемдік кеңістікті мұндай түйістіру әдістерін өз сонеттерінде А.Н.Варский, Чернецкий, тағы басқалар қолданады.

Сонеттегі лирикалық кейіпкер образын модельдеу тәсіліне цитатаны да жатқызуға болады. Сонеттің лирикалық баяндауына қолданылған «бөтен» мәтін оған ойдан шығарылмаған көз жеткізу мен кең көлемділік әкеледі. Классик ақындарды «жасырын» цитаталау ғалым филолог, сонеттің көркемдік әлемін өз ғылыми мүддесі саласына, азаматтық позициясына ұтымды пайдаланған А.Жовтистің барлық дерлік сонеттерінде (барлығы 12) кездеседі. “Кавказ сонетінде” В.Маяковскийдің “Хорошо!” поэмасынан таныс (“...в нашей буче, боевой, кипучей...”) жолдар арқылы А.Жовтис ХХ ғасырдың саяси процестеріне өзінің сыншылдық қатынасын мәлімдейді. «Кавказский сонеттің» ирониялық мәнмәтініне ендірілген цитаталар образдар мен тақырыптарды түсіндіруге белгілі дәрежеде қуат береді. «Ақындар арасындағы таңдаулы» ақынмен ынтымақтаса отырып, ащы ирониямен мысқылдайды:

В нашей буче, боевой, кипучей

Всё любо нам. Всего ж милей – спецназ... [5, с.92],

ал пушкиндік «жалт-жұлт еткен» сөз образдары (“всего ж милей”, “не в шутку”) «басқаша» өң береді:

Но в дни, когда бездарный шут Янаев

Ходил в вождах не в шутку, но всерьёз... [5, с.92].

Цитаталық материалдарға жүгіну лирикалық кейіпкердің өз ісіне берілген, жоғары эрудициялы, рухани жағынан бай, өткен ақындардың дүниетанымдары мен пікірлеріне сын көзімен қарайтын және қазіргі заман

оқырмандарының алдында өз жауапкершілігін терең сезінетін тұлға екенін көрсетеді.

XX-XXI ғасырлар тоғысындағы қазақстандық сонеттер субъектілерінің полемикалық ой құрылымы, сондай-ақ, нақты адресатқа қарата айтылуда да:

Бұрынғыдай оқылмайсың сен бүгін,
Көңіл көзі ұмытқандай сендігін.
Бір кітапты алған десең ат беріп,
Бұл күндері сол сөзіңе сенді кім?

(Х.Ерғалиев, “Ақ қағаз бен қара сия...” [10, с.408]),

Сегодня тебя не читают, как прежде,
Тебя забывает душа человека.
Кто в наши дни поверит тому,
Что за одну книгу ты отдал жеребца?

(здесь и далее поэтический перевод наш -Ж.Т.),

мәтіннің сұрақ-жауаптық құрылымында да:

Крушина, калина, рябина?

- Попробуй, у сердца узнай!..

(Л.Медведева, “Перевернутый сонет” [11, с.104]),

тілдің эмоциональдық-ділмәрлік құрылымында да:

...Но сбьтсья ли поспешному загаду

И стасья ли душевному родству?

(Г.Еремеев, «Звездный сонет» [12, с.20],

...Это только отражение?

Иль живой души волнение?

Разве это не ненастье –

Непознаье ласки счастья?

(Valydemar, “Отраженье” [8].

жүзеге асырылып отырады.

Қазіргі сонет субъектісінің маңызды сипаты оның жаратушы тәңірге жағымды қарым-қатынасы болып табылады. Сонеттің өміршең диалектикасы авторларды метафизикалық тәжірибелерді реконструкциялауға итермелейді. Таураттағы қайта тірілу “синусоидасын” XX-XXI ғасырлар тоғысындағы қазақстандық көптеген авторлар өздерінің діни көзқарастырын білдіру үшін пайдалануда. Л.Медведев “Огородные сонеты” сонетінде «шындықтың қасірет шегу арқылы келетінін» образды-астарлы түрде баяндайды.

Екіұдайлық айқындықтағы «емдік у», «тамаша ащы тағдыр» образдары қасірет шегуші субъектінің рухани жандану сәтін көркем бейнелейді. А.Соловьевтің “Боже, дай мне кровавые слезы...” сонетінде зерттеліп отырған жанрға тән емес Жаратқанға этикалық-парадоксальдық үн қату бар:

Боже, дай мне кровавые слезы

За мое непощенье грехов твоих...[9, с.25].

С.Россың “Протогенесисінде” кеңістікті ажырату диалектикасы, көркем образдылықтың жаңа көкжиектері лирикалық кейіпкердің «аты жоқ және әйгіленген» құдайға «жол тартуымен» салыстырылып оқылады:

«қауқарсыздықты», «пайдасыздықты», «шығар жолдың болмауын» ұғынудан құдаймен кездесуге болатын «жолдар» мен «жолайрықтарды» іздестіруге бағыт алынады.

Х.Ерғалиевтің “Бірде шуақ, бірде түнек пендеміз...” сонетінде Аллах туралы ойлау ақын және поэзия тақырыбымен өте үйлесімді жарастық тапқан, мұнда ақын образы құдайдың құдыретімен өзара тығыз байланыста түсіндіріледі:

...Ақын да бір Алланыздың елшісі.

...И поэта можно считать посланником Аллаха.

[10, с.408]

Сонет авторының дүниетанымындағы таңдаулылықты, көрсетудің бір тәсілі сонет атауы мен мәтінге түпнұқалық түрде шетел тілінің сөздерін енгізу (С.Росс, “Requiem”), сөзді семантикалық-тірек мағыналарға мүшелеп көрсету (А.Тажи, “Калейдо-с-копец”) болып табылады. Соңғысының сипаты қазіргі шындықтың сәтсіздігін (“калейд-оскоплены мира”, “по-клоны”) ойындық түрде пайымдаушы және оны жеңудің филологиялық әдістерін ашушы сонет субъектісінің постмодернистік санасын әйгілейді:

...Читаю мысли вслух

На у-лице из миро-зданий...

...Кручу трубу – испытываю вновь

У-мир-о-творенье...[8].

Бұл сонеттің кейіпкерінің дәстүрлі сөздерден табатын жаңа мағыналары сөздердің пайда болуы туралы қалыпты түсініктермен байланысты емес, бірақ рухани басымдықтарды іздестірудегі өз бетімен әрекеттенудің деңгейі туралы ақпарат береді.

XX ғасырдың соңы мен XXI ғасыр басындағы сонеттердегі кеңістік пен уақыт. Қазіргі сонеттердегі көркемдік кеңістік пен уақыттың ұйымдасуы сонеттік дүниебейнесінің қалыптасуына белсене қатысатын жанрлық категория болып табылады. Бірыңғай-дәстүрлі және эпатаждық-авангардтық сипаттағы эксперименттерде хронотоптың жанрлық-модельдеуші басымдығы сақталуда. С.Росс «Протогенесисінде» субъектінің өз құдайына барар Жолын сюжетті реконструкциялайды.

...чтоб повстречаться снова Там с Тобой...

Мой безымянный и нареченный бог...[8].

Сенімге ие болу кеңістік пен уақыттың өзгермелі парадигмасымен қатар жүреді. Сөз образдарымен жағымсыз тұрғыда бағаланған іс-әрекеттің уақытсыздығын, мағынасыздығын сезіну (“насилие”, “бесполезно”, “бессилие”, “безысходно”, “не изменить”, “безумие”) түс көру түрінде, енжар күйде бейнеленеді:

...В томлении... В безумии... В бреду...

Как будто призрак, снова я бреду,

В туманной дымке...[8]

Лирикалық кейіпкер жерден көрінетін көкжиектен алшақ тұрған (на перекрестке двух городских дорог”) және тігінен өрлеп, құдаймен тілдесуге құзар шыңның басындағы кеңістікке шығады.

Адам ғұмыры қайшылықтарының шиеленісінен туындайтын бос қиялға берілу идеясы, үйлесімділіктің уақытшалығы ЛАМ'-ның «Восьмой день недели...» сонетінде номинаттық жинақтық образ арқылы өзектендіріледі. Күнтізбеде көрсетілмеген «аптаның сегізінші күні» болмысты физикалық және көтеріңкі-рухани арнаға тоғыстыратын субъективті-авторлық көңіл-күй жағдайының образды түрдегі нақты көрінісі болып табылады. “Восьмой день недели...” сонетінің жағымсыз образдардан (“не вечер, не дождь”, “луна не зарделась”), іске аспаған әрекеттерден (“моргнуть не успела”) және күдік-күмәннан (“призрачный дождь”) жинақталғанын атап айту керек. Жалғасып жатқан тұрмыстың өткіншілігін сезіну алғашқы тармақтағы «аптаның сегізінші күні» деген фактілеуден оның таусылғандығын (“умчавшийся прочь”) танытатын констатациялауға дейінгі сонеттің сюжетінде де, сондай-ақ шеңберлік ұйқастық композициясынан да (бірінші және он үшінші өлеңдер «апта» деген сөз образымен аяқталады) көрінеді.

А.Проскуряковтің “Размышлениях о жизни” сонетінде жанрлық дүниебейнесі ақпарат берудің түрлі нұсқаларындағы образдардың байланыстырушы қозғалысымен беріледі: 1) кеңістіктік (шексіздіктің баламасы «ауа, су, от» образдарынан “складок мятого белья” образына дейін); уақыттық («туу - өлу - қайта тірілу» сюжеті “Рождался день, а с ним и я...”, “Он умирал, а с ним и я...”, “Вновь воскресал, а с ним и я...” сөз тіркестерінің синтаксистік параллелизмінен берілген); 3) эмоциональды (дүниеге «дөрекі» қараудан «жылау» мен өлімге» дейін); 4) науқандық (сонеттің поэтикалық ой қозғалысы “паутин” “дробью осеннего дождя” жаздық образдармен ауыстырылып белгіленген). Лирикалық кейіпкер сыртқы дүниенің өзгермелілігінен жалғыз тұрақты категория - «Менді» табады. Сонет ырқымен дамиды «меннің» санасы өзіне мызғымас тұрақтылықтың мәртебесін алуға міндетті. Алайда сюжеттің ақырғы айналымы:

И жизнь – лишь приближенья дня...

Дня, что воскрес... Но без меня [8], -

деп, сонеттік дүние бейнесінің құрылысын «төңкеріп тастайды». Поэтикалық экспериментте хронотопты ұйымдастыру принциптерінің бірі саналы түрде өзгертілген: сонеттің соңғы өлеңдері, жаңа образдылық түзе отырып, сонеттің кеңістіктік-уақыттық көрінісін ашпайды, қайта тарылта түседі.

ЛАМ-ның «А было всё тихо...» сонеті қарсылықты жалғаулық арқылы басталады: тақырыпқа сыпайылықпен енудің әдеби осылайша еленбей қалады, ширыққан жағдайдың күтілуі сезіледі, әлдебір қайшылықтың нысанын түйсінуге болады. үнсіздік образы бірінші катренде ұлғайып (от “снежинки” до “вихря”), ал екінші төрттағанда түс ала бастайды (“...стал светлей оттого, / Что снег был белее стогов”). Екінші катренде қарама-қайшылықтың жақындасуы күшейтілген «но» жалғауы арқылы, «день - вечер» образдық қарама-қарсылық мәнінде көрсетіледі. Қысқы тыныштықтың «грома», «звона», «говора» дыбыстарымен күтпеген жерден бұзылуы «и» жалғауымен бекітіле түседі. «И» жалғаулығының

функциональдық қызметінің мәнмәтіндік мағынасымен ажырауы қайшылықтарды бітімге келтіретін сонеттік дүниебейнесін өзектендіруге «қызмет етеді». Сонеттің көркемдік әлемін ажыратуға бағытталған мойындау да осылай түсіндіріледі:

...А на
Еловой разлапистой ветке
О чем-то молчала луна [8].

Үнсіздік образына қайта оралу синтаксистік қайшылықтарды тыюмен бекер белгіленіп отырған жоқ: «а» («бірақ») деген кедергі бұл жолы соншалықты ашық емес, абсолюттік доминантқа талап болмаған жерде сонет жанрының философиясы сақталғандығы көрінеді.

Сонеттің дәстүрлі сюжеттік-композициялық құрылысы поэтикалық образдың ассоциативтік күй таңдағыш қозғалысымен ара қатынаста болады. XX - XXI ғасырлар сонеттері кей жағдайда бұл түсінікке бағынбайды. Мысалы, С.Росстың «Requiem'a» сонетінің сюжетінде баллада жанрының элементтері кездеседі:

...Зловещий черный инок...

У монастырской мрачнокаменной стены
Он показался. Угрюмый. Отрешенный.
И ядовитые цветы в руках видны.
Танцуют тени под сводом капюшона...

...И на ступенях поутру найдут:
Замерзший прах в молитвенную позу,
Следы ворон... И две пепельные розы! [8]

ЛАМ-ның «Осень №2» сонеті сонеттік поэтикалық образдың қисындық дамуы сақталған «өткір» сюжетке құрылған, бірақ әсерленуші нысан ретінде елестік, түске кіретін «әдеттен тыс» шындық алынады:

...Что-то случилось...
...Я никогда не забуду тот сон...
...С гор спускался призрачный вечер... Табиғат-

тұрмыстың құпия заңдылықтарын ұғыну нәтижесі сонеттің философиялық-көркем мәтіні болып табылады, оның дерексіз категориясы сонеттің дүние бейнесінің талаптарын қанағаттандырмайтын солғын ой иллюзиясын тудырады, ал поэтикалық ой дамуы сонеттің әрекет диалектикасын ашады: “Что-то случилось” деген бақылаудан “Песня осталась” дейтін мойындауға дейінгі және мәңгілік өмірдің философиялық-бітімгершілік түсінігін танытады:

И догорали зажженные свечи,
Слов отголоски, ночи синева...

Қазіргі сонеттегі шиыршық тәрізді ой дамуын лексикалық-синтаксистік қайталау мағынасынан көруге болады. сонеттің бірінші және соңғы өлеңдерінде композициялық қарама-қарсы қойылған. Мысалы, Е.Дымов, “Сонет №3”:

1. Сказавший “нет” в уме имеет “да”...
13. Сказавший “да” в уме имеет “нет”,
14. Хотя б на языке крутилось “нет, но...” [13]

немесе: Г.Еремеев, “Звездный сонет”:

1. Рассыпал август яблоки по саду
2. И первую поблекшую листву...
13. Роняет август, проходя по саду,
14. И яблоки, и жухлую листву... [12, с.20].

XX - XXI ғасырлар аралығында жасалған қазақстандық сонеттерде «жұмыр» көркемдік кеңістік пен уақыт қисынын әдетте соңғы терцеттің образдылығы танытады. Жаңа көріністі жасау тәсілдері де түрліше болады: көркемдік кеңістіктің шексіз тұтастықпен ұштасуы:

И отразит болотная вода
Небесный свет, и упадет звезда,
И в поединке жизнь и смерть сойдутся
(К. Осиев, «Сонет» [8]),

өзге кеңістіктік-уақыттық басымдықты табу:

...снова я бреду...

Чтоб повстречаться снова Там с Тобой.
(С. Росс, «Протогенесис» [8]),

стиль мен интонация тізімін өзгерту:

...И каждое мгновение лелея, -
Быть может, от восторга околою
(Скиталец, «Из подражания французской
лирике XVIII века» [8]),

карама-қарсы көзқарас, өзге шешім ендіру:

...Я никогда не спрашивал. А зря
Не спрашивал, по правде говоря.
(В. Шнейдер, «Сонетный романс» [8]).

Қазіргі сонеттердің сюжеті мен тақырыптарының диалектикалық дамуы синтаксистік-белгілік деңгейге көтерілген. “А”, “но”, “и” шылауларының берілуі өлеңдердің басталуының қарқынды позициясына серпін беріп, поэтикалық ойдың бір тізімнен екінші тізімге ауысатын мағыналық «түйісуін» ашуға көмектеседі. Әдетте диалектикалық мазмұн екінші катренде қарсылықты жалғаулықтар, ал терцеттерде байланыстырушы мағынадағы шылаулар қолданылатын сонеттерде ашылады (қараңыз: Е.Дымов, В.Тыцкий, Т.Турскова, А.Жовтис сонеттері). Поэтикалық ой дамуының канондық емес нұсқалары шылаулардың күрделенген парадигмаларында келтірілген. Мысалы, И.Потахиннің «Сонетінде», бір қарағанда, “бешеной фортуна”, “войн”, “бурь” және музыка ұғымдарымен берілген антиномдық ой дамытылады. Әрбір катренде және соңғы терцетте жол басына музыканың абсолюттік артықшылығы мен мәңгілігін бекітетін қарсылықты жалғаулықтар берілген:

...А музыка – она была и есть...

...Но нас спасает тонкий звук вершин...

...Но девочка, танцующая рок... [14, с.23],

Бұл жалғаулықтар мәңгіліктің образы ретінде музыканың кеңістік пен уақыт категорияларына оппозициясын өзектендіреді, дүниелік бейнесін де (“...есть барабаны, клавиши и струны...”), сол секілді түңілушілік көріністерін де ашады:

...холодна органная лазурь,

Что ей до наших всхлипов современных?

Ақырында, соңғы шылау өзінің жастығымен әрі сұлулыққа ынтазарлығымен адамзаттың терістігі мен уақыттың шартты шекарасын жеңе білген (“Уже берет у Моцарта урок”) «рок билеп жүрген қызды» мәңгілік құндылықтардың абстракциялық жүйесіне «қосады».

Қазіргі сонет синтаксистік-көрнекі түрде дәуірлік қайшылықтардың күрделенуі туралы, шиеленіскен қарым-қатынастардың өршу жүйесі туралы ойды жүзеге асыруда. Қарсылықты-жалғаулықты мағыналы шылаулардың көмегіне А.Шмидт, Д.Алешин, А.Соловьев, В. Шустер, Г. Еремеев жиі жүгінеді. К.Осиев, М. Гарцев, Скитальц т.б. қазіргі ақындардың сонеттерінде жалғаулық мағынадағы шылаулар өзінің мағыналық-екіұдайлық табиғатын ашады.

Сонеттердің интонациялық-сөздік және ассоциативтік құрылымы.

1980-2000 жылдардағы сонеттердегі авторлық көзқарасты нақты көрсету әдістері сонеттің лексикалық-стильдік монизмі туралы канонның бұзылуы болып табылады. Стильдің бірыңғайлығы бір уақытта классикалық сонеттің жоғары лексикасы мен төменгі-тұрмыстық, вульгарлық, терминологиялық және басқа тілдік салаларының қолданылуын көрсетеді.

Мысалы, А.Шмидтің «Сентиментальный сонет уходящему лету» сонетінде бір жағынан, жоғары ділмарлық (“О, как без зла оно ярилось...”), көтеріңкі лексика (“дерев”, “дарило милость”, “крылами”, “горести”), сондай-ақ ауызекі сөйлеу конструкциялары (“лето бито картой треф”, “всё меж веток просочилось” “просочиться, как вода сквозь пальцы” секілді тұрақты фразеологиялық айналымдарға ұқсас) қатар өріледі.

Антиномдық образдар, мағыналар, стильдер қозғалысы Л.Медведеваның «Перевернутый сонетінде» де көрінеді. Көркемдік тартыс «мерекелік» лексика (“сияющей”, “чудесно”, “празднично чист”, “смех”) мен “боль”, “горечь” сөз образдарының қарама-қарсы қозғалысынан пайда болады. А.Соловьевтің “Боже, дай мне кровавые слезы...” сонетінің лирикалық кейіпкерінің қасиетті құндылықтарға талас туғызуы екі мағыналық қатардың параллель дамуымен бедерленеді: олардың бірі философиялық-діни образдылыққа (“боже”, “кровавые слезы”, “грехи”, “добро”), екіншісі қазіргі заттық сананы ауызекі сөйлеу (“флирт”), төменгі-сөйлеу (“флирт”), төменгі-бағалаушылық (“кошунствует с долей курьеза”), терминологиялық (“ковка”, “аппликация”, “инфаркт”) лексикамен жүзеге асырады. Бұл мәнмәтіннің семантикасы “женщин в розовых кофтах” (мұнда кофта әйелдік бастаудың қасиетін бүркемелейтін бұ дүниелік пасықтықтың атрибутикасы ретінде бағаланады) образының, сондай-ақ “я боюсь

прикоснуться к березе...”, “...сердце на грани инфаркта / разрывает седьмое ребро...” [9, с.25] жағдаяттарының оксюморондығын ашады.

А.Жовтистің сонеттерінде эстетикалық катарсис кәсіби-филологиялық және поэтикалық лексика қолданумен ерекшеленеді. Адамзаттың түрлі кезеңдерінде әйгіленген саясаттың тұрлаусыздығы поэзияның үйлесімімен әшкереленеді. Тақырыптық топтардың параллель дамуы қарама-қарсы мағыналардың көмегімен көрсетіледі: бір жағынан, “спецназ”, “фюрер”, “хунтарь”, “путч”, ал екінші жағынан, - “поэт”, “Камена”, “стих” т.б. сөздер арқылы. Мұндай мағыналық түзіліс жалқы есімдердің келтірілуімен ұсынылады, поэмадан алынған цитаталардың танылатын, бірақ атап көрсетілмеген В.Маяковский ізімен “бездарный шут Янаев” қарама-қарсы қойылады; идеологиялық табыну нысанын таңдаудағы алдамшы басымдық беру (“Не Сталина пою, а Ким Ир Сена...” [5, с.93]) Камены образымен, ал Голелей мен Коперниктің даналығы Л.И.Тимофеевтің «күнәсінің» алдында күңгірттене түседі:

И Леонид Иванович, взыскуя

О вере, нас встречал, непогрешим... [5, с.93].

Сонеттің жанрлық дүние көрінісін шендестіру Valydemar’а-ның «Черное - Белое» мәтіні атауының құрылымында көрінеді. Мұндай сонеттік дүниебейне ерекшелігі Х.Ерғалиевтің сонетінің доктор мен ақынның сөз қақтығысына негізделген сюжетінде де кездеседі. Х.Ерғалиевтің 102-сонеті мен К.Осиевтің «Сонетінде» жанр құрылымында образдық балама – жұптық мағыналы лексемалар (“сүт пен өлен”, “егіз”, “брат-близнец”, “два огонька”, “жизнь и смерть”) алынады

А.Соловьевтің “Сонет о мире” шығармасында бірігу идеясы, өмірдің барлық құбылыстарының өзара қалпына келгіштігі түрлі лексика-семантикалық реңдегі сөздердің контекстік бірігуі арқылы беріледі: жоғары поэтикалық (“дыханием стихов”, “стрекоз золотые рисунки”), саяси образдық (“голубь белый”), төменгі-ауызекі тіл (“голубь белый”), халықтық-поэтикалық (“воля вольная”, “горе горькое”), қарапайым тілдік (“воля вольная”, “горе горькое”), әскери (“минные поля земли”) лексикалар қолданылған.

Сонеттің жиі бұзылатын канондарының бірі сөздердің қайталануына салынатын тыйым болып табылады. Мысалы, ЛАМ-ның «А было всё тихо...» сонетінде көркемдік эмоция «тихо», “тишина”, “молчание” сөздерінің қайталануы, сондай-ақ жай-қалыпты көрсететін лексемалар (“замороженный лес”, “гас незаметно”, “тонули в молчании вихри” и др.) арқылы жасалады. А.Н.Варскийдің сонетінің “Первый взгляд – я погиб...” тезисі катрендердің шеңберлі композициясымен күшейтілген, мұнда «погиб» ұйқастық компоненті маңызды орын алады. Салыстырып көрелік:

Первый взгляд – я погиб...

және:

Я от рук любимых погиб [8].

Б.Қанапиянов “Сомнамбулический сонетінде” мәтіндік үзінділердің сюжеттік уәждемемен қайталануы атаудың мағынасын ашады: ғашық

жанның “сомнамбуликалық” жағдайы оның Ғашығының бейнесін шексіз жырлауына құқық береді:

Где дышат Патриаршие пруды
Вечерним светом отраженных окон,
Там над скамейкой, где сидела ты...

.....

И повторится все: сидела ты,
Дышали Патриаршие пруды
Вечерним светом погруженных окон... [15, с.79].

XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы қазақстандық сонеттің бір белгісі - оның жанр жасаушы категорияларының «біркелкі емес» диффузиясы болып табылады. Қазргі сонеттердің трансформациясы көркем мәтіннің барлық деңгейінде жүзеге асырылады, бірақ солай бола тұра, деканонизация орталығына тек жанрдың бір немесе екі компоненті ғана ұшырайды. Т.Турсковойдың аты жоқ сонетінде («Тишина. Тишина. Тишина. Тишина») өзгерту эстетикасы аталған жанрдың лексикалық нормаларын қайта құруға негізделеді, атап айтқанда, лексикалық-синтаксистік қайталау жанрлық-ұйымдастырушылық қызмет атқарады. «Тишина» сөзін төрт рет қайталаумен интонация берілген, субъектінің сырттай бақылаушылық позициясы көрсетіледі, мәтіннің жетекші фонопартитурасы ерекшеленеді:

Словно белые стены ущелий – дома.

Это снежное царство из странного сна,

Это просто зима. Это только зима... [8].

Әрбір катрен мен соңғы терцеттің аяғында “Это просто зима. Это только зима” деген фразалық бөліктің қайталануы бұл сонеттің мәнмәтінінде тәртіпке келтіру өлшемі, субъектінің айырылып қалып, сосын қайта табысатын әсерлерінің тірек нүктесі – тепе-теңдіктің қызметен атқарып тұр. Жанр жасаудың лексикалық қайта жасалу деңгейінде сонеттің философиясы ашылады.

В.Шнейдердің “Сонетный романсында” қайталау басқаша қызметімен көрінеді. Сонет атауында мәтінді жанрлық қабылдаудың екі доминанты көрсетілген, олардың бірінің жанрлық мазмұны дүние көрінісінің (“сонет”) құрылымдық компоненті ретінде қайталауды қажет етпейді, ал екіншісі әндік рефренмен (“романс”) ұйымдасады. “Сонетный романста” фразалық-синтаксистік қайталау, бір жағынан, интонацияны, тақырыпты, махаббат романсының сюжетін береді:

Я никогда не спрашивал: “А ты?”...

Я никогда не спрашивал: “А он?”...

Я никогда не спрашивал: “А я?”...

Я никогда не спрашивал... [8].

Кейбір толық айтпай кету, негізгі сезімнің «құпиялығы» қайталау парадигмасында романс жанрына тән оқиғалық қатарды, коллизияны көрсетеді. Алайда «махаббат үшбұрышының» қарым-қатынасы туралы баяндау сонеттік дүниебейне заңдылықтарына бағындырылған. Ашық көрсетілген “Он - Она” қарым-қатынасына лирикалық субъектінің шетін

позициясы қарсы қойылады, ол сонеттің соңында өзінің махаббат «мәртебесін» асыра бағалайды:

Я никогда не спрашивал. А зря
Не спрашивал, по правде говоря...

Жаңа кезеңдегі қазақстандық ақындардың сонеттерінде қайталау тұлғаны тану кезеңдерін тұрмыстық бүтіндік диалектикасы туралы біртұтас баяндаумен біріктіретін ақыл-ойдың қарқынды жұмысын белгілейді. Мысалы:

Читаю мысли. Читаю мысли вслух
На у-лице из миро-зданий...
(А.Тәжи, “Калейдо-с-копец” [8]),
И жизнь – лишь приближение дня...
Дня, что воскрес... Но без меня.
(А.Проскуряков, “Размышления о жизни” [8]).

XXI ғасырдың басындағы поэзия шығарманың тақырыбы айтып берудің бір түрінің лексикасымен (төменгі, қарапайым, вульгарлық) ашылатын сонет үлгілерін өмірге әкелді. Бұған дәлел ретінде Шекспирдің 66-сонетін пародиялық түрде қайта қорытқан Бунидің 6-сонетін атауға болады. Салыстырып көрелік. Бунинде:

Когда ж я сдохну! До того достало,
Что бабки оседают у жлобов,
Что стариков таскает по вокзалам,
Что “православный” значит “бей жидов”...
.....
Другой бы сдох к пятнадцати годам –
А я вам пережить меня не дам. [8]

Шекспирдің танымал сонетінің мәтінінде:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья.
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье...
.....
Всё мерзостно, что вижу я вокруг.
Но как тебя покинуть, милый друг?

Лексикалық баяндаудың бірыңғай түрі қарсы тұру сюжетін «жеңе» отырып, сонет философиясын заттандырады - Болмысты оның барлық көріністерімен бірлікте қабылдауға бағытталады.

Дұрыс сонеттің стилистикалық «тазалығына» табылған балама - жаппай ирониялық сюжет. Бұл түрдегі эксперименттердегі пародия нысаны дәстүрге стереотиптік қатынас болып табылады. Мұндай ақпарат Скитальцтің «Из подражаний французской лирике XVIII века» сонетінің атауында көрсетілген, онда «жоғары» махаббат поэзиясының образдылығы мен стилистикасы кейіпкер қабылдауының ирониялық модусында сыналады. Катрендердегі сюжеттің көркемдігі сонда, XVIII ғасырдағы француз лирикасының образдары «сұлулықты» шарттылықтан ажырату әдісімен

пародиялайды: автор барлық назарын көтеріңкі эмоцияға емес, нәрсенің заттық-көрнекті табиғатына бағыштайды (“...трется о точеные колени...”, “Под Вашими перстами ...Ошейника играет бирюза...”, “Ласкаете большие уши пса”). Субъектінің қызығушылығы сүйіктісінің образы мен заттық дүниені қабылдауға екі айырылғанда, оның үстіне кейіпкердің махаббат назары ер адамға емес, төбетке лайықталған жағдайда, махаббат лирикасының стандарттық кешені (“глядит ...преданно”, “персты”, “в упоенье”, “прелесть”) мен ділмарлық (“О, разрешите...”) өз маңызын жояды. Терцеттерде ақынның мысқилы автордың «ит терісін» өзінің сүйікті мәніне ауыстыруға эмпирикалық талпынысы арқылы өз шарықтау шегіне жетеді:

Я, натянув себе собачью шкуру,
Улягусь у камина на ковер ...

және күтпеген катарсисте шешімін табады:

И, каждое мгновение лелея,
Быть может, от восторга околею...

Қазіргі казахстандық сонетте стиль тазалығын көбінесе фразеологиялық оралымдар:

И громом средь ясного неба...

(ЛАМ, “А было всё тихо...” [8]),

мен мақалдар мен мәтелдер:

Помнишь, в ладонях синица сидела...

(ЛАМ, “Осень №2” [8]),

Как грешники идут в священный Рим...

(А.Жовтис, “Сегодня, друг, пятнадцать лет
минуло...” [5, с.95])

бұзып отырады.

Қазіргі эксперименттердегі айтылу индивидуализмі өзінің ең жоғарғы көрінісіне жетті: ХХ-ХХІ ғасырлар аралығындағы сонет қалыпқа түскен лексикадан (оның ішінде жоғары поэтикалық та) «кетті», оларды жоғары дәстүрді пародиялау немесе пікір айту нысаны мақсатында ғана пайдалануда:

С дамой сердца бесцеремонно

Обращается Дон Кихот...

(А.Соловьев, “Из меня ушел самолет...”),

Разрубите узлы обещанья,

Отпустите на волю рыбку!

(А.Н.Варский, “Первый взгляд – я погиб...”),

И хунтарям, решившим дело в путче,

Сплели бы мы венок из пышных фраз...

(А.Жовтис, «Кавказский сонет»).

«Ашық финал» принципі сонетте соңғы терцеттің образды-метафоралық «айналымында» ғана жүзеге аспайды. Оған қызмет ететіндер, сондай-ақ, көрсетілген идеяға түйістіретін риторикалық конструкциялар:

Но как не поверить

Мне в призрачный дождь,

В восьмой день недели,

Умчавшийся прочь?

(ЛАМ, «Восьмой день недели...»),

синтаксистік конструкциялардың қайталанулары:

Не то меня гнетет, что и с тобою

Остался я, как прежде, одинок.

Не тем я удручен, что в горький срок

Всё будет решено само собою,

Не тем, не тем...

(Е.Курдаков, “Обратный сонет”),

көтеріңкі эмоциясы қажетінше лирикалық кейіпкерді рухани-аналитикалық көрегендікке «жеткізетін» лепті сөздер бөлігі:

...В этом суть человечья!

(Valydemar, «Черное - Белое»).

Қазіргі сонеттердің формальдық құрылымы. Қазіргі өлең құру тәжірибесі сонеттің формальды көрсеткішінің жанр жасаушылық ролі туралы түсінікке түзету енгізді. Сонеттің көлемінің, тармақтық және ұйқастық ұйымдасуының елеулі түрдегі тұрақты категориялары болмайды, бірақ сонет жанрының өзара қайтымды (бұзушы-жасаушы) моделін реконструкцияға жұмыстанатын «өзгермелі» жанр жасаушы ретінде қызмет етеді. Зерттеліп отырған жанрдың барлық компоненттері елеулі деформацияға ұшыраған жағдайда, формальды көрсеткіш канонға сәйкес келеді, осылайша сонетке ізделініп отырған классикалық көлем мен форманы «қайтарады» және керісінше тақырып, дүниебейненің даму сипаты таныс-дәстүрлі болатын поэтикалық эксперименттерде форма максимальды энтропияға ұшырайды: сөйтіп қазіргі сонет жанрдың қажетті «ыдырау» иллюзиясын сақтап қана қоймай, ұлғайта түседі.

Талданып отырған сонет нұсқаларының тек бірнеше мәтін үлгілері ғана автордың формальды-тармақтық канонды деформациялау дәстүріне «біркелкі» қатынасын көрсетеді. (И.Потахина, “Сонет”; Л.Медведева, “Перевернутый сонет”; Х.Ерғалиев сонеттері; Е.Зейферт, «Никто»; А.Соловьев, “Сонет о мире”; А.Проскуряков, “Размышление о жизни”).

Сонеттің формальдық құрылымы, автор «жабық» сонет жасаған жағдайда, жанрдың сыртқы «танылатын» белгілерінің бірі боп табылады. Мысалы, А.Соловьевтің «Волшебная книга» мәнмәтінің идеясы өз мәнімен кітаптың құрамына енген жекелеген жанрлардың дүниебейнелерін мейлінше бағындыра алған. Бұл мәнмәтіндегі сонеттер жанрының номинативтік «құпиялануының», сонымен бір мезгілде жанрдың сыртқы-танылатын көрсеткіші ретінде сонет формасының тазалығын сақтауға талпыныстың себебін осымен түсіндіруге болады.

Қазіргі сонетті зерттеу нәтижелері сонетке жасалған ең шетін эксперименттің өзі жанр туралы формальды-дәстүрлі түсінік шеңберінде жүзеге асырылатындығын көрсетіп отыр. Мәселен, И.Сельвинский («Сонет», 1927) мен В.Ходасевичтің («Похороны», 1928) эксперименттерінің деңгейіне шыққан Е.Жұмағұловтың «Сонет гостеприимства», «Сонет стула», «Вечерный сонеттерінің» эпатажына зер салалық. Оларда сонет құрылысы

принциптерінің өзектендірілуі түрлі дәрежеде жасалады, атап айтқанда: автор тармақтық канонды, ұйқастық композицияны, сонеттік дүниебейнесінің даму диалектикасын сақтай отырып, «көлденең» мәтін көлемін ең аз мөлшерге әкеледі, сөйтіп лексикалық ережелерді сақтау қажеттілігінен «бойын аулақ салады». Егер Е.Жұмағұлов сонеттерінде өлеңнің «өлшем бірлігі» буын болатын болса, сәйкесінше, сөз қайталауға тыйым салу өз мәнін жоғалтады, сондай-ақ «жоғары» тақырып пен көрнекі стиль дәстүрі де бұзылады. Мысалы:

Вечерний сонет

Су-
ка
ску-
ка.

На-
до
за-
дом-

на-
пе-
ред -

за-
бе-
рет! [8].

Қазіргі сонеттің ерекше қасиеті формальды-жанрлық деконструкциялардың номинативтік көрсетілуі мен оның сонет мазмұнында уәжделуі болып табылады. В.Тыцкийдің «Прерванный сонеті» атауының сол сонет тақырыбымен өзара әрекеттесуі қызғылықты идеялық-мазмұндық коллизияны ашады. Орыс поэзиясында «үзілген» (“прерванность”) семантика оқырманды тармақтық-аяқталмаған сонетті қабылдауға дайындайтын бұл текті сонеттерді қабылдаудың белгілі бір дәстүрі қалыптасқан. Н.Голенищева-Кутузовтың “Покинем, милая, шумящий круг столицы...” (1884), В.Соловьевтің “Вся в лазури сегодня явилась...” (1875), Ф.Сологубтың “В весенний день мальчишка злой...” (1887), В.Ходасевичтің “Нет, не шотландской королевой...” (1937), т.б. сонеттері осылай құрылған.

В.Тыцкийдің «Прерванный сонетінің» атауы, ең алдымен, мәтіннің сюжеттік құрылымының идеясын көрсетіп тұр. Лирикалық кейіпкердің өзі жасаған сонеттің жетімсіздігінің себебі туралы ойлануын сырттан келген ақпарат үзіп жібереді және ол шығарма сюжетінде көркем пайымдалады:

А вся нехватка – в малости одной.

В слезе, быть может. Или в капле крови.

Иль...

Горький стон раздался за стеной.
И вздрогнула душа, мой бред ночной
Беспомощно прервав на полуслове [16].

Автордың сонеттің дәстүрлі-тармақтық композициясын сақтауға деген талпынысы ырғақтық ұйымдасуы мәтіндегі бос орынды толтырып, терцеттердің шеткі жолдарын “Прерванный сонет” бастан-аяқ жазылған Я5 өлшеміне біріктіруінен көрінеді. «Үзілген» тармақтық композиция мен ырғақтық тұтас айтылудың «қарама-қарсы» қозғалысынан пайда болатын коллизия сонеттің драмалық мәнін көрсетіп қана қоймайды, сол сияқты лирикалық кейіпкердің соңғы көз ашуын көркем-эстетикалық рәсімдеудегі барынша сәтті қадам болып табылады: “И вздрогнула душа...”. Сөз өнерін “беспомощный бред” ретінде қабылдау сонет субъектісі мен автордың баяндаудың сөздік емес құралдарына жүгінуімен уәжделеді.

Т.Васильченконың “Неоконченный сонетінің” субъектісі формальды каноннан ауытқуды мазмұнды түрде негіздейді:

И не было в душе вселенского разлада
И ревности земной... [17, с.51].

Бұл сонеттің дүние көрінісі бүкіл қоршаған орта (“дошатая ограда”) жадыратып, жан рахатына бөлесе де, абсолюттік жайлылықты бейнелеуге арналған. Драмалық перипетие өз маңызын (бұл тенденция “и” шылауының қайталануы арқылы бірігу идеясын өзектендіретін поэтикалық синтаксис деңгейінде заттанады) жоғалтады. Лирикалық кейіпкердің эмоциялық-эстетикалық асқақтығы оның заттық дүниеден тамұқтық образдар мен бақтың иісіне (“сада полночной прохлады”), дыбыстарға (“И кто-то пел с небес...”) аулактануынан көрінеді. Көркем кеңістіктің өзгеру динамикасы тек тұйықтықтан шексіздікке өту ғана емес, керісінше жерден көкке қарай қозғалыс эволюциясынан туындайды: “И кто-то пел с небес: мир дому твоему!”. Осылайша бұл сонеттің «аяқталмау» себебі аталған жанрдың дүние көрінісінің ішінара қажет етілуі болып табылады.

Е.Курдаковтың “Обратный сонеті” керісінше кезектілікпен терцеттер мен катрендерді тізбектеу арқылы сонеттің тармақтық және ұйқастық композиция типін сақтаған, мәтінді ұйымдастырудың нақ осы деңгейі сонеттік дүниебейнесі дамуының өзіндік ерекшелігін аша алады. Е.Курдаковтың сонеті екі ой ағымын бейнелейді. “Обратный сонетке” көрсетілген мәтіндік кезектілікте талдау жасау формальдық көрсеткіштерден тыс қатынастағы сонет диалектикасын анықтайды. Бұлайша оқып-зерделеу лирикалық кейіпкер ойлауының өзіндік бағалаудың негативінен (“Не то..., не тем...”) қашқақтай білетін интеллектуальдық-полемикалық типін алдыңғы планға шығарады, пайымдауға анықтық пен образдылық әкеледі:

Боюсь ...
Всплывет всё то, чего давно уж нет.
Но прошлое... оно необратимо,
Как этот перевернутый сонет.

[18, с.30]

Жанр диалектикасы мәтіннің соңынан оқылуы мүмкін: “прошлое...необратимо” (соңғы катрен) тезисін соңғының алдындағы төрттаған бекерге шығарады: “Когда-нибудь ... всплывет всё то, чего давно уж нет”. Образ-синтез сонеттің басына шығарылған:

Не то меня гнетет, что и с тобою
Остался я, как прежде, одинок

Соңғы ой мазмұнының парадокстылығы тек оның өзінен бұрын пісіп-жетілген кезеңдерімен байланыстырғанда ғана ашылатындығын атап өту лазым: бір фразада лирикалық кейіпкердің жалғыздығының себебі ретінде әйел образы аталады және қабылданбайды.

Екі бағыттағы ой ағымының осыған ұқсас үлгісі Л.Медведеваның “Перевернутый сонетінен” де көрінеді. Мәтінді «жоғарыдан төмен қарай» және «төменнен жоғары қарай» оқу субъектінің дүниетанымдық позициясын, соған сәйкес “всполохи боли” және “щедрое душевное раздолье” – дүниені тану мен өзін танудың екі өзара сабақтас актісін ашуға мүмкіндік береді. Адамзаттық тәжірибенің осы құрамдас бөлігінің бірі де «себебі» мен «салдары» (“теза” немесе “синтез”) бола алмайды, олар тұлғаның даналығын тең модельдейді.

Есте қаларлығы, қолда бар түрлі эксперименттерде сонеттің формальды ұйымдасуында дәстүрлі тармақтық құрылымнан мүлдем бас тарту әрекеті сирек кездеседі. Е.Ивановтың “Красавицей чудесной навеки покорен...”, Чернецкийдің “Ох уж эти лукавые очи...” мәтіндерінде катрендермен баяндалған он алты жолдық форма сонеттің дүниебейнесіне сәйкес жанрлық ақпарат бермейді. Legatus’а-ның «Снежные крошки» бестағанының формасы да автордың мәлімдегендей жанрлық эксперимент нысанына сәйкеспейді.

М.Гарцевтің “Безукоризненный рисунок...” формальдық эксперименті барынша сәтті шыққан. Сонеттің ұйқастық ұйымдасуында “Безукоризненный рисунок” (сонет кестесін қараңыз: АБВБВ БВВб гГД жЖД) тармақтары сонеттің қатаң канондық тармағына сыйыспауы «артықтық» көрсетеді:

Бірінші өлең мен келесі мәтіннің арасында пайда болатын образды-ассоциативті қатынас атау қасиетінің бағалаушылық және атаушылық мәнін ашуға мүмкіндік береді.

Тармақтың «өсуі» сонеттің дәстүрлі-берік құрылымын үйлесімділіктің жетілген, «мінсіз» образын сомдауға қарай дамытады. Жанрдың мұндай шетін «ашықтығы» сонет сюжеті туралы дәстүрлі түсінік араласып келетін эксперименттерге қажет: М.Гарцевтің сонетіндегі лирикалық әсерленудің тақырыбы эмоция емес, балладалық сюжет болып келеді:

...лебедь дивной красоты
пльвет величественно просто.
Прозрачны воды и чисты.
В них лишнего не видно лоска.
и черный силуэт неброский
в пике с предельной высоты.

Вот он над лебедем завис
и камнем устремился вниз...
Печальных белых крыльев всплеск.
И стон, и крови алый блеск,
и лебедя предсмертный клёкот... [8].

Дәстүрлі образды-метафоралық аяқталудың болмауы бұл мәтінді балладалық фрагментке жақындатады және сонеттік дүниебейненің болу фактісіне күмән тудырады. Бұл жағдайда жанрлық ақпаратты табиғат драмасындағы өмір үшін мәңгілік күрестің, «мінсіз суретін» (“безукоризненный рисунок”, “неброский”, “черный” – “дивный”, “величественный”, “простой”) қарама-қарсылығын көруді табандылықпен ұсынатын бірінші өлең ұстап тұрады. Сонеттің жанрлық тұрғысы өлім трагедиясы туралы «көлденең» мәтіндік ақпарат пен жалғаулық мәндегі шылаулардың артуы арқылы көрінетін жекелеген мәндердің қайта бірігуінің «вертикальды» поэтикасының арақатыстық сипатында жүзеге асырылады.

Астрофикалық құрылымдағы сонеттер (астрофикалық өлең - тармақтарға мүшеленбейтін, тармақтардың түрліше қабысуын жинақтайтын өлең) әдетте өмірлік процестердің бөлінбейтіні, тұрмыстық құбылыстардың өзара байланыстары туралы ойды өзектендіреді. Мысалы, В.Шустердің «Сонетінің» тақырыбы – ақынның шығармашылық басымдықтарының диалектикалық өзгерімпаздығы - субъект санасының адамның жас ерекшеліктері өзгерістерінің болмай қоймайтынын мойындауы:

Юность кончилась – приходит проза,
Крепкая, с широкими плечами.
...Соглашаюсь: проза неизбежна...
Попытаюсь драму сочинить [6, с.68].

В.Шустердің экспериментінде сонетті тармақтарға бөлуде тыныс белгілерінің мағына тудырушы белгілерімен көрсетілетін мәтінді психологиялық үзілістер арқылы өз бетімен мүшелуе баламасы табылған:

На мою покорнейшую просьбу
Возвратиться – головой качает,
Раньше – неприлежный ученик,
Соглашаюсь: проза неизбежна... [6, с.68]

Авторлық ой ағымының қазіргі сонеттегі парадокстілігі түрлі белгілермен көрінеді. Поэтикалық құрылымның бұл формасы мәтінді оқырманның қабылдауын өзектендіреді, мағыналық акцент түсіруге мүмкіндік береді:

Я Жанна д'Арк, уснувшая от жажды
Любви...

(Е.Зейферт, «Никто»),

Сквозь призму пережитого и через
Десятилетия...

(А.Жовтис, «Корейский сонет»),

Я никогда не спрашивал. А зря
Не спрашивал...

(В. Шнейдер, «Сонетный романс»).

Сонеттің ұйқастық және өлшемдік ұйымдасуы. Қазіргі қазақстандық сонетте ұйқастық композицияның алуан түрлі нұсқалары бар. Сонет құрылымының дәстүрлі «ағылшындық», «итальяндық», «француздық» типтерімен қатар, басқа да ұйқастық қатынастар, сонеттің ең бір канондық формальдық көрсеткіштерін бұза отырып қабылдануда:

АБАБ ВБВБ ГдГдГд (LAMA, «Осень №2»),

АБАА АААА ббв ГГв (А.Соловьев, «Боже, дай мне кровавые слезы...»),

АББа аВВа гГдГд (LAMA, «А было всё тихо...»),

АБАБ АБАБ Аб Аб Аб (LAMA, «Восьмой день недели...»),

аааа аааа ааа ааа (Т. Турскова, «Тишина. Тишина. Тишина. Тишина»),

АаББ вГвГ вГ вГ жж (С. Росс, «Requiem»),

АБАБВГВГДеДеЖз (Е. Барабанщиков, «Домашний сонет»),

АБАБАБАБАббААА (Г. Еремеев. «Звездный сонет»),

ААБ'Б' В'В'ГГ ДДДД ЕЕ (Valydemar, «Черное – Белое») т.б.

Қазіргі сонеттің ұйқасы лексикалық, мәтіндік, семантикалық байлығымен ерекшеленеді. Сонеттің әр нұсқасы сонеттің көркемдік идеясына ұйқастық композицияның қалай «жұмыс істейтінін» көрсетеді. Мысалы, Е.Дымовтың «№3 сонетінде» «жок» пен «иә» қарсы тұру диалектикасы ұйқастық деңгейге шығарылады: мүлдем жоққа шығарудың жағымсыздығы туралы ойды жетелейтін катрендердің («Не долетит в итоге никогда», «...по земле... ему не пробежаться») шеңбер түріндегі ұйқастық ұйымдасуы (аББа БааБ) терцеттерде лирикалық кейіпкердің өзгеруші дүниетанымын белгілей отырып, айрықтық (вГв ГвГ) түрге ауысады:

И эта диалектика планет –

Суть проявление тяги межпланетной.

А.Шмидттің «Сентиментальный сонет уходящему лету» сонетінің тақырыбымен бұл мәтіннің ұйқастық компонентімен ашылатын мәңгілік жаз идеясы «бәстеседі». Абба Абба Авв ГГв кестесіндегі қызғылықты мағына тудырушы әсер қайталама ұйқастармен өрілетін катрендер мен терцеттердің «шекарасында» пайда болады. «Ярилось», «просочилось», «случилось», «билось» секілді белсенді етістікті ұйқастармен түзілген сөйлеудің бір тармақтық буыннан екіншісіне өтуі оқырманның үмітін жазды табиғат пен жанның мәңгілік күйі ретінде қабылдауға жетелейді. Соңғы терцеттегі ұйқастық үміттің ақталмауы ойдың метафоралық шарықтауын формальды-поэтикалық деңгейде «рәсімдейді».

Г.Еремеев «Звездный сонетінің» астрофикалығы оның ұйқастық компонентінің екі ғана ұйқастан тұратын бірыңғайлығымен өзара байланысты. Бірігу мәніндегі көп құрамды конструкциялардың басымдығы, сөйлемнің бірыңғай мүшелерінің молдығы мәтіннің тармақтық және ұйқастық ұйымдасуымен үйлесімде жартылай, нақтылы-жартылай қияли пайымдау процесіне тартып әкететін түс көру елесінің әсерін танытады.

Сонет құрастыруда үлкен тәжірибелері бар Х.Ерғалиев, Е.Әукебаев, Қ.Аманжоловтар ұйқастық композицияның қызғылықты инвариантын

жасады, оларда құндылықтардың драмалық қарсы тұруы ұйқасудың редифті типінің *aaBa* түрінде түзледі, мұнда *B* – ұйқаспайтын компонент. Сөйтіп қазақстандық сонет құрастырылатын жанрдың дүние көрінісін бұзып емес, өзектендіре отырып, европалық және шығыстық формальдық-поэтикалық дәстүрді синтездейді. Х.Ерғалиевтің әрбір сонеті сонеттің ұйқастық ұйымдасуының балама типін жасайды. Мысалы: *aaBa aaaa vVAв гг* (№43 сонет), *aaaa ббвб гггг дд* (№52 сонет), *ааба ввгв ддед жж* (№81 сонет), т.б.

Эксперименттік сонеттер көбінесе ассонанстық ұйқастық үндестікке көңіл аударады. Мысалы, LAM-ның “Восьмой день недели...” сонеті екі типті ассонанстық ұйқасы бар дәстүрлі емес ұйқастық композицияға құрылған. Бұл мәтінде ұйқасты қайталау мен етістікті ұйқастық компонент ендіру секілді бұзушылық та кездеседі.

Алмаспайтын ассонанстық ұйқас А.Соловьевтің “Боже, дай мне кровавые слезы...” сонетінде екі катренді біріктіреді және осылайша жанр философиясының жариялануын өз деңгейіне «тартады»: катрендердің ассонанстық моноұйқасы мен терцеттердің ұйқастық әртүрлілігінің айырылысында сонеттің жанр жасаушы «коллизиясы» іске асырылады (“слезы – кофтах – метаморфозы – кто-то – курьеза – ковка - береза” катрендердегі және “конфликта – флирта - добро – акта – инфаркта - ребро” терцеттердегі ұйқастар тізбегін салыстырайық).

Т.Турскийдің “Тишина. Тишина. Тишина. Тишина” сонетіндегі қысқы түнді сырттай тамашалау процесінде көрінетін қыстың ғажап күйінің жағдайын дыбыстық қатары созылыққы қозғалысты сезіндіретін моноұйқас заттандырады (“тишина – дома – сна – зима – окна – тьма – луна - ...”). “Зима” сөз образының ұйқастық үш қайталануы сонет тақырыбын мәтінді қабылдаудың «вертикалында» ерекшелейді.

Valydemar’a-ның “Черное - белое” сонетінде «қара» мен «ақтың» күресін пайымдау мазмұндық та, ұйқастық та деңгейде жүреді. Бірінші және екінші катренде берілген қарама-қарсылық семантикасындағы бірлесу (“безжалостно - радостно”, “унизит - возвысит”) немесе тарылу (“разделяют - сокращают”, “вытрясет - вынесет”) жұптық рифм тізбегін үшінші төрттағанда жағымды жаңғыру мағынасындағы (“застилает – озаряет – увлекает - поднимает”) бірыңғай етістікті ұйқас ауыстырады. “Вечно - человечья” мағыналық ұйқастық жұбы оптимизм диалектикасын паш ете отырып, сонетті тұйықтайды.

Қазіргі сонет жалқы есімдерді (погиб – Намиб, Утра – Ра, Дон-Кихот – самолет, Дульцинее – сирени, Кымгансана – Осанна, Камена – Ким Ир Сена), жаргонизм мен кодталмаған лексиканы (шестисотых – сексота, говна – паханам, жлобов – жидов), аббревиатураны (судьбе – КГБ, Сибири – ОВИРе, США – ВэПэШа, СССР – Искандер), буындық анжамбеманды (Ве-/чер / чер-/вей...) қатыстыра отырып, ұйқасты барынша белсенді меңгереді.

Қазіргі ақындар сонет жанры үшін дәстүрлі Я5-пен қатар Я4 (М.Гарцев, «Безукоризненный рисунок...»), Я3 (Е.Иванов, «Красавицей чудесной навеки покорен...»), ЯВ (К.Осиев, «Сонет»), Х4 (Valydemar, «Отражение»), Х5 (В. Шустер, «Сонет»), АмЗ (LAMa, «А было всё тихо...»),

Ам2 (ЛАМа, «Восьмой день недели...»), ДВ (А.Н.Варский, «Первый взгляд – я погиб...»), Д4 (ЛАМа, «Осень №2»; Valydemar, “Черное - Белое”), АЗ (А.Соловьев, «Боже, дай мне кровавые слезы...») өлшемдеріне де эксперимент жасады. С.Росстың «Requiem», А.Соловьевтің “Из меня ушел самолет...” сонеттері дольниктік өлеңмен жазылған. Х.Ерғалиев сонеттерінің негізгі тұрақты өлең өлшемдері он бір буынды болып келеді.

Сонеттің парасаттылық, салмақтылығы Т.Турскованың сонеттерінде бірегей өлшемдік сипат алды. “Тишина. Тишина. Тишина. Тишина...” сонетінің мәтіні ырғақты кідірісті Я4 өлшемімен жазылған. Бұл сонеттің тармақтық кілті синтаксистің-аяқталған жұп санды (2, 4) сөйлеу бөлігінен тұрады:

Тишина. Тишина. Тишина. Тишина.
Это просто зима. Это только зима.

А.Тәжидің «Калейдос-копец» сонетінде субъектінің “мозаику фрагментов мира-копий” жинақтаудағы постмодернистік талпынысы финалында бірін-бірі жоққа шығаратын екі «қорытындыға» әкеледі:

Кручу трубу – испытываю вновь
У-мир-о-творенье...

және

Калейд-оскоплены миры
В конце игры.

Канондық тармақтық пен ұйқастық композицияны сақтаған ЯВ өлшемімен жазылған сонет лирикалық кейіпкердің жағымды көңіл-күйінің әсерінен 12-жолда өлшемдік жаңылысқа тап болады. “У-мир-о-творенье” жолы аталған көңіл-күйдің мәнін білдіргендіктен, ямбалық ырғаққа сыймайды.

2.3 Қазіргі Қазақстан поэзиясындағы сонеттер тәжі. Өзегінде канондық күйінде 15 сонетті тізбектен тұратын, әуелгі 14 сонеті өзіндік шеңбермен байланысатын сонеттер тәжінің тұрақты формасы замандастарымыздың поэтикалық қызығушылығын туғызуда. Мұнда әр сонеттің соңғы жолы келесісінің бірінші жолында қайталанатын әрі 14-сонеттің соңғы жолы бірінші сонеттің бірінші өлеңінде бекітіледі. Сонеттердің қайталанатын жолдары тәжді аяқтайтын сонет-магистал мәтінін жасайды.

Сонеттер тәжі, сонеттің өзі секілді, Италияда туған. Сонеттер тәжінің канондары XVIII ғасырдың басында рәсімделді. Орыс поэзиясында алғашқы сонет 1889 жылы Ф.Е.Корш жасаған словен ақыны Ф.Прешерннің «Сонеттер тәжінің» аудармасы ретінде пайда болды. Тәж формасының қайта өркендеуі сонет жанрының өзектенуі кезеңімен тұспа-тұс келеді. Сөйтіп сонеттер тәжіне алғашқы жаппай қызығушылық XX – XXI аралығына тура келді. Бұл күрделі формаға белгілі сөз зергерлері (М.Волошин, Вяч. Иванов, К.Бальмонт, В.Брюсов, И.Сельвинский) мен аз танымал ақындар (Н.Оболенский, А.Архангельский, М.Тарловский, т.б.) қалам сілтеді.

Қазақстандық поэзияда шоғырдың өзектендірілуі мәдени сананы «дүр сілкіндіріп», жаңғыру мүмкіндіктерінің потенциалын танытқан 1960 – 1970

жылдары басталды. Сонеттер шоғыры формасының гүлдену кезеңі соңғы онжылдықтар болды.

Қазіргі «тәжді» зерттеу аталған тұрақты форманың белсенді көркемдік-эстетикалық реконструкцияға ұшырағанын көрсетіп отыр. Егер бұл кезеңдегі ресейлік поэзияда сонет жанры циклді сонеттер мәнмәтінінде өзектендірілсе, ал Қазақстан поэзиясы өзге формальды-жанрлық басымдықты тандады. Түбегейлі теріске шығарудан гөрі жинақтау эволюциясына барынша бейім мәдени-ұлттық менталитеттің ерекшелігі, әлемдік маңызды орталықтардан географиялық және саяси қашықтық дәстүрді жаңғырту тәсіліне ықпал етті. Сонеттер тәжіне назар аудару дәстүрді еліктеу категориясы ретіндегі түсінудің бір мағыналылығын көрсетті. Сонеттер тәжі формаларының қайта түлеу типі дәстүрді сақтау, сонымен бірге жеңу (трансформация) түріндегі екі қатарлы үйлесімді-тең қызығушылықтың әрекеттілігін дәлелдейді.

Қазіргі ақындардың дәстүрге қатынасы туралы ақпарат «тәждің» атауларынан байқалады. Қазіргі эксперименттер «тәж» атауының күрделі қызметін көрсетіп отыр. Сонеттік мәнмәтіннің формальды құрылымының типін көрсету әдетте канонның сақталғанын білдіреді (В.Антонов, «Лета. Венок сонетов»; Л.Шашкова, “Повторение пройденного. Венок сонетов”; Е.Әукебаев, «Өмір туралы ойлар. Сонеттер шоғыры»).

Қазіргі тәж атауы «сонеттер тәжі» анықтамасының терминологиялық мағынасын кеңейтудің қызғылықты тенденциясын аңғартады. Мысалы, Е.Зейферттің «Полынный венок (сонетов) Максимилиану Волошину» сонетінің атауында эмоциялық-бағалау мен формальды баяндау ниеті біріктіріледі. Негізгі мәтіннің құрамынан тыс «сонет» атауы оқырман қабылдауына «тәждің» тұрақты формасы мәртебесін «ұсынады». К.Салықов қазақтың ұлттық санасындағы метафора арқылы «Сонеттен тізген сәукеле» деп сонеттер тәж образдылықпен орап, балама терминмен атайды. М.Немцевтің «Кольцо надежды» тәжінің атауы тақырыпша деңгейінде және «шеңбер» (“кольцо”) сөз образы семантикасымен формальды құрылым типі туралы ақпарат береді. Ақын П.Белесов сонеттер тәжінің атауында мәнмәтін тақырыбы мен канонның бұзылу типін көрсету үшін “венок” және “венец” сөз образдарының мағыналық жақындығын пайдаланады – “Венец Ересиарха, Двадцать три пути сефирот. Венок сонетов”. Бұл күрделі құрамдағы атау «тәж» аталымының басымдық принципінен ауытқығандықты білдіріп тұр.

Мәнмәтіннің формальды құрылымы туралы ақпаратты «күпиялау» уақыт белгісі бола алады. Мұндай жағдайда сонет тәжінің формасы көрсетілмейді (Н.Чернов, “Август”) немесе басқаша ауыстырылады: мысалы, Ю.Функоринео мәнмәтіні “Час совы” сонетін “цикл стихов” деп атайды. Номинативті нормадан ауытқудың мұндай түрі төмендегіше уәжделеді: а) сонеттер тәжі формасының ақырына дейін жүзеге асырылмауы (Н.Черновтың “Август” шығармасы өзара «тәж» принципімен байланысқан 3 сонеттен тұрады); б) сонеттік мәнмәтіннің көпжанрлы құрылымда болуы (Ю.Функоринеоның “Час совы” шығармасы 20 сонеттен тұрады және поэтикалық цикл мәртебесіне талаптанады); в) көркемдік образдың жанрлық

сабақтастықтың неғұрлым көкейкесті және көлемді қатынасында тұруы (Ю.Функоринео мен Р.Оленинаның циклдарының сонеттер саны мен аллюзивтік мазмұны бұл эксперименттерді И.Бродскийдің “Двадцатью сонетімен”, Т.Кибировтің, Э.Крылованың, т.б. орыс ақындарының сонеттерімен салыстыруға мүмкіндік береді).

Қазіргі «сонеттер тәжі» форманы номинативті белгілеудің мәнмәтінге кіретін сонеттер санын білдіретін өзге баламасын тапты: И.Потахинаның “Девять горных сонетов”, П.Белесовтің “Венец Ересиарха, Двадцать три пути сефирот” сонеттері. Көріп отырғанымыздай, мұндай атауларда акцент мәнмәтіннің формальды-канондық құрылысын сақтаудан дәстүрдің деконструкциялану саласына ауысады.

Сонеттер тәжі формасының мәні мен оның идеялық-көркемдік тұтастығының ұйымдасу сипатын бағалай отырып, сонеттер тәжі – көлемді контекстің сонеттің жанрлық белгілерінің формальдық және мазмұндық деңгейінде алғаш шебер орындалған үлгісі екенін тұжырымдауға болады. Сонеттер тәжі, белгілі бір мағынада, тек тұрақты форма ғана емес, сондай-ақ құрылымының формальды-композициялық принципінде өзінің метажанрлық мәнін танытатын сонеттер контексті.

Өлеңдердің үш рет қайталануы (сонеттер мен магистральдың («түйісуінде») сонет философиясын көлемді-кеңейтілген түсіну деңгейіне шығаруды және тұжырымдалған финальдық жинақтауды мақсат етеді. Он бесінші, магистральдық сонет «тәждің» жоғарғы жанрлық табиғатын қалыптайды және сөйтіп «заңдастырады».

Сонеттер тәжінің формальды-композициялық құрылымының канонын бұзушы қазақстандық ақындардың эксперименттерінде сонет тәжінің формальдық және мазмұндық компоненттерінің өзара кірігу үйлесімін көрсету тенденциясы байқалады. Аталған мәтіндерде тәждің метажанрлық табиғатын таныту құралдарының арсеналы кеңейе түсуде. Дәстүрлі қайталау сюжет жасау қасиетін әлі де жиі көрсетуде: сонет «шекарасына» хронологиялық-шартты ақпараттарды тарту арқылы автор «санасыз түрде» оқиғаны эпикалық-реттілікпен баяндауға талаптанады. Мұндай интенция Т.Калашникованың “Зарисовки из жизни поэтов” «тәжінен» байқалады. Атауында мәлімделген композицияның фрагменттік типіне қарамастан, мәнмәтін сонеттің әрбір алғашқы жолы алдындағы мәтіннің бейнеқатарын айналдырып көрсететін оқиғалар тізбегін бейнелейді:

IX.

13. Фантазия пронзит стрелой стужу,
14. натягивая тетиву потуже.

X.

1. Натягивая тетиву потуже,
2. играет луком в пухленьких руках...
-
13. ... «Поэт стихами страстными палил,
14. себя же незаметно подстрелив».

XI.

1. Себя же незаметно подстрелив
2. И обнаружив рану только после...[8].

Е.Зейферттің “Полынный веночек (сонетов) Максимилиану Волошину”, М.Немцевтің “Кольцо надежды”, Бегемоттың “Пред ликом звезд”, Л.Шашкованың “Повторение пройденного” тәждеріндегі (саңылаулар) да осыған ұқсас. Мына бір сәт өзіне назар аудартады: канондық «тәж» созылмалы әрекетті еске түсіруге бағытталса, бірнеше нұсқалы «тәждер» мәнмәтінінде шекаралық жолдар бірін-бірі теріске шығаратын мағыналы болып келеді.

Қазіргі сонеттер тәжі сюжеттік құрылымның белгіленген әрі мазмұндық нақты айтылған айқындығын көрсетуге ұмтылады. Мысалы, А.Кочетковтың “Природа” [19] сонеттер тәжінің сюжетінің негізіне адамзат тарихы өткіншілігінің идеальды және тұрақты табиғатының қайшылықты жағдаяты алынған: “Тебе незрим бунтующий пожар, / Тебе невнятные возгласы народа...», «Вздымались жерла мертвые завода...», «Был долгий бой, и скрежет многих бед, / И мор, и глад, и в зареве побед / Народный гнев стал твёрдо у кормила...», «...ты поле битвы именуешь севом», “...огнем чумы опустошенный дом”, “...ярость толп над свергнутом Тельцом”.

Айта кетерлігі, «тәждің» форма каноны да ХХ ғасыр соңындағы сонеттегідей деформацияға ұшыраған. Дәстүрмен салыстырмалы түрде алғанда, «тәждің» ұйқастық-тармақтық канонының тұрақтылығы түрлі стильдік доминанттағы сөздердің метафоралық жақындасуымен, салалық, жалқы және жалпы есімдердің қолданылу жиілігімен стильдік тазалығын жоғалтады. Мысалы:

Рама выбросит в лес оскорбленную Ситу,
Апельсиновый стингер собьет Ханумана –
Это Плач, Калиюга, Конец Алфавита... [8]

немесе:

Манифестом закона гидролизных формул
В абсолютных ночах воспаленных артерий [8].

Сөз мағыналарының өрімі метафоралық образдылық әсерімен дүние танудың мейлінше индивидуальдық типінің реконструкциясына бағытталады, оқырманның интеллектуальдық деңгейін көтереді және сонетке эстетикалық асқақтық мәртебесін қайтарады. Сирек жағдайда сөздегі сонылыққа ұмтылушылық тілдегі талғамсыздыққа да ұрындырады (мысалы, А.Кочетковтың «Природа» сонеттер тәжіндегі: «необорная сила», «озолочаешь», «расцветчаешь круг земной», «странноприимный кров» т.б.).

Тәжді реминисценттік молайтулар мұндай толықтықты замандастарымыздың шығармашылықтың эстетикалық талғампаздығы әрі көтеріңкі формасы деп қабылдайтынын дәлелдейді. Сонеттер тәжі өзіне көптеген цитаталар мен аллюзияларды жинақтайды:

...крылатые, как лермонтовский слог... [20,с.114],
...тут вновь хотят дойти до самой сути... [20, с.116],
...близка уже “желанная заря”... [20, с.118],
...Море, помнишь, а? –

как здесь гостили цепкий Бенуа,
точены Брюсов, Бунин окаянный,

пришелец с «Башни» Вячеслав Иванов,
стихийная Марина, Белый А.,
миф Макса – Черубина Габриак...
И соляная каменная Анна... [7, с.23].

Қазіргі сонеттер тәжі жеткілікті түрде анжамбеманға да жүгінеді. Фразалық орын ауыстырудың полемикалық сананы ашып түсіндірудің тәсілі ретінде тармақтың шегінде аралас келу тенденциясы бар. Мысалы:

И только менуэта мертвый такт
Остановил по правилам скольженья
Дыхание... [21, с.27]

немесе:

В дельтах Терека вспыхнет печальная ива
Непалимой купиной. И жертвенной песней
Прозвучит над снегами рыдание сопла... [8].

В.Антоновтың “Зеркало” мәнмәтіні «тәждің» екі еселенуінің бірегей нұсқасын көрсетеді. Тәж формасы мәнмәтіннің түрлі деңгейінде айналық бейнелеу принципін жүзеге асырады. Бұл тәждің композициясының белгіленген басы мен соңы бар: “Пролог” пен “Эпилог” бір ғана сонеттің мәтінін айнадағыдай бейнелейді. Бірінші тәждің құрылымы осы мәнмәтіннің екінші бөлімінде қайталаанады және сәйкесінше, магистрал оның финальдық бөлімімен араласып келеді. Бірінші «тәжде» магистралға «түсініктеме беру» процесі оның жолдарына кезектілікпен назар аударумен емес, өзара қарсы байнелеу тәсілімен жүзеге асырылады: кодталған сонет жолдары 14, 1 (I) – 14, 13 (XIV) – 13, 12 (II) – 2, 3 (XIII) – 12, 11 (III) – 3, 4 (XII) кезектілігімен қайталаанады, т.б. (бірінші сан талданып отырған сонеттің бастапқы, ал екіншісі соңғы жолына сәйкес келеді). «Айнаның» екінші бөлімі магистралдық сонет жолдарын мына кесте бойынша «таратады»: 7, 8 (VIII) – 7, 6 (VII) – 8, 9 (IX) – 6, 5 (VI) – 9, 10 (X) – 5, 4 (V) – 10, 11 (XI) – 4, 3 (IV) т.б. Көрсетелген сонеттердің әрқайсысының сонеттің канондық тізбегіндегі сынған қисық бейнелерді бірте-бірте түзететін өз нумерациясы бар. Мысалы:

I.

1. Из зеркала, где все наоборот...
14. ...совсем порой как женщина другая.

XIV.

1. Совсем порой как женщина другая...
14. ...из зеркала представ передо мной.

II.

1. Совсем порой как женщина другая...
14. ...из зеркала представ передо мной... [20, с.137].

Қазіргі отандық поэзияда сонеттер тәжінің қатаң формальды құрылымын құрамына кіретін мәтіндердің санын өзгерту арқылы жеңуге ұмтылудың маңызды тенденциясы аңғарылады. Біздің ойымызша, мұндай

эксперименттік түзілімдерді нормалық ұғымдармен атаудың қажеттілігі болмайды: үш (Н.Чернова, «Август»), тоғыз (И.Потахина, «Девять горных сонетов»), жиырма (Ю.Функоринео, «Час совы») немесе жиырма үш (П.Белесов, «Венец Ересирха, Двадцать три пути сефирот») «тәждік» тізбектерді жинақтайтын мәнмәтіндер бұрынғы тұтастығы туралы ақпаратты ішінара ғана сақтағандықтан, «тәждік» деформацияланған сандаған құрылымдарының бірінің де композициясында магистралды сонет болмайтындықтан, сонеттің тұрақты формасымен сәйкестендіріле алмайды.

Мұндай «тәждік» нұсқалардың ерекшелік сипаты сонеттің формалдық компоненті емес, метажанрлық дүниебейнесі ұйымдастыру бастауының маңызды басымдығын табатын контекстік тұтастық жасау тәсілдерінен көрінеді. *Канондық емес сандаған көрсеткіштері бар «шоғырларды» сонетті циклдердің формалық ұйымдасуымен көрінетін аналогы ретінде қарастыруға болады.*

Сондай-ақ, сонеттік цикл секілді, канондық емес сонеттер тәжі де алғашқы құрауышты, яғни сонетті жанрлық дүние көріністерімен жинақтайды. Сандық-дифференцияланған тәждің көркемдік идеясы сонеттік дүниебейненің диалектикасымен арақатынаста дамиды. Мысалы, Н.Чернованың «Август» «тәждік» триптихы сонеттің дүниебейнесін образды-композициялық деңгейде жүзеге асырады. Бұл мәнмәтіннің шекаралық жолдары сонеттің диалектикасын ашады:

№ I. Прекрасен август нынче, как и встарь!.. [22, с.12]

№ II. Пускай не раз обманывало лето...

№ III. Ведь только жизнь прекрасна и права... [22, с.13],

Ал жекелеген сонеттердің сюжеті ақиқатты іздестіру мен табудың мифологиялық-кері метосюжетіне, «нынче, как и встарь» өзекті сюжетіне жинақталады.

И.Потухинаның «Девять горных сонетов» мәнмәтінінде сонет диалектикасы біршама шеберлікпен ұйымдасады. Сонет философиясы көркемдік тұтастықтың түрлі деңгейінде салыстырылып оқылады. Сонет драматизмі атауында көрсетіліп, ой субъектісінің табиғаттың «қозғалмайтын» суретіне, махаббаттың «қатерлі дертіне» («роковая запала» любви), «масаң әрі бұзық құдайға» («хмельный и непутевый Бог»), ғажайыпты күтуге ара қатынасы «среди ... горной непроглядной ночи» орнымен уәжделетін «сюжеттік» жағдаяттарда қайталанатын. Алтыншы сонет адамның «өзінің мағынасыз ойынын жүргізу» әрекетінің пайдасыздығын дәлелдейді.

Себя и зоревого притяженья

Нам не понять в трусливом далеке.

А там, на суетливом острове,

Мы испытали горечь поражения... [21, с.27].

Аталған сонеттің композициялық мәні құрылымның астрофикалық формасынан қолдау табады. Келесі сонеттер таныс антиномиялар мен құндылықтардың өзге де парадигмаларын енгізу арқылы «тепе-теңдік» тақырыбын дамытады.

Всё то, что помешать могло бы счастьем,
Заставило о будущем страдать...,
...Спешу навстречу истинному чуду –
где будет день подрубленных деревьев ...

Соңғы, тоғызыншы сонет жаңа, «табыстырушы» образ енгізу және контекст қалыптасуының қисынын ашу арқылы сюжетті қызғылықты аяқтайды:

Уже с горы слетает, словно птица,...
...свободный и величественный стих.

Жолдардағы көтеріңкі эмоция, ділмарлық, стилистикалық асқақтық олардың мәтіндегі таңбалық ерекшеленуін, соған орай мағыналық мәнін «ақтап шығады».

Да здравствует!
Да сгинет!
Да придет!
Благословляю!

И.Потахинаның «тәждік» конструкциясының ерекшелігі шығарманың басына ауыстырылған сонет-магистрал болып табылады. Сонеттің 14 жолынан мәнмәтін 2 – 10 өлеңді қажетсінеді. Автордың «тәж» құрудағы даралық еркін топонимикалық-шарттылық «көрегендік» жағдайымен уәждеуге болады. Мәнмәтін сюжетін сонеттік қайталаулар тұрқында пайымдалмай қалған және тоғызыншы сонеттегі субъектінің көз жеткізуін белгілейтін магистралдың бірінші жолы (“Так затаилась мгла у наших ног”) қалыптастырады.

П.Белесовтің “Венец Ересирарха, Двадцать три пути сефирот” сонеттер тәжі шоғырдың құрылымдық принциптерін ішінара пайдаланады. Тәждің қатаң формальдық композициясында дәстүрді бір мезгілде сақтайтын және бұзатын «венец» балама нұсқасы орын алған. П.Белесов мәтінінің формальдық-поэтикалық тұтастығы өзара «шекаралық» өлеңдермен байланысқан сонет жасаған, бірақ, сонеттер шоғырынан айырмашылығы бұл мәнмәтіндегі ой ағымы құрауыштық көлеммен шектелмейді. Мәнмәтінді аяқтау қажеттігін автор ғана анықтайды және бірінші сонеттің бірінші жолын қайталаумен белгіленеді. Лирикалық кейіпкер санасының өзгеру фактісін «Тәждің» бірінші және соңғы жолдарын түзетін мәнмәтін түсіндіреді:

1. В ярких искрах сквозь небо засвеченной пленки
Проникает мистический трап пирамиды...

және:

23. Нынче Жанна проснется в дымящихся платях,
Возносясь над землей в восходящем потоке,
В ярких искрах сквозь небо засвеченной пленки [8].

Автор «өлеңдер циклі» деп атаған Ю.Функоринеоның «Час совы» поэтикалық мәтіні өзара тәж принципімен байланысқан жиырма сонеттен тұрады. Магистралының болмауы және тәжге енетін сонеттер саны бұл көркем туындының бірден-бір мақсаты «тәжді» жаңғырту емес екенін көрсетеді. Ю.Функоринео циклінің көлемі мен құрамы пародиялау

обектілерін болжауға мүмкіндік береді: И.Бродский, «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»; Т.Кибиров, «Двадцать сонетов к Саше Заповоевой»; Э.Крылова, «Двадцать сонетов с Васильевского острова»; М.Степанова, «20 сонетов к М». Ресей поэзиясында 1990-жылдары көрінген «жиырма сонет» формасына бару дәстүрі отандық сөз өнерінде орын алған жоқ, алайда «Час совы» циклінде іске асырылған. Алдыңғы сонеттік мәнмәтіндер туралы ақпарат тек формальдық көрсеткіштерден ғана емес, сондай-ақ сюжеттік-тақырыптық, образдық, цитаталық-аллюзиялық материалдардан да аңғарылады. Жады, жоғалған және қайта табылған махаббат, өнер тақырыптары; жалғыздық, зарығу, «рух пен болмыс» арасындағы таңдау баламасы мотивтері; Пустота, Палач, «гордая душа», Бог, «белые мыши с добрыми глазами», гильотин, Путь образдары, «мой друг» тарапына бірнеше мәрте қарата айтылу – осы және басқа да себептер Ю.Функоринео мәтінін И.Бродский, Т.Кибиров, Э.Крылова, М. Степановалардың «Жиырма сонеттеріне» жақындата түседі. Назар аударарлығы, цикл мазмұны да оның формальдық ұйымдасуы сияқты жалықтырмайды, өзінің алдындағы дәстүрді қайта ой елегінен өткізеді, оның үстіне, сонеттер Данте, А.Пушкин, А.Блок, Н. Рубцов шығармашылықтарынан фрагменттерді белсенді түрде еске түсіреді.

Бұл мәнмәтіннің сюжеті лирикалық кейіпкердің Жолы туралы өз бетінше баяндайды. Сонетте рухани өмір тарихы түйсіну мен түңілудің қайталанатын жағдайларында кезектілікпен баяндалады: «Я тебя не встречу никогда...», «Помоги надежду мне вернуть...», «...хватит вспоминать», «Мне очень одиноко...», «Страсть к тебе пройдет когда-нибудь...», «Быть может, Вас иные звезды ждут, / А мне моя навязана дорога...», «Простите же печаль мою, мой друг...». Бір сонеттен екіншісіне көшіп отыратын, эпикалық баяндалатын сюжет, эмоциялық бір сәттік түйсінуді шоғырландыратын сонеттер тәжіне тән емес. Алайда, «ағымдық» баяндауды қалыптастыратын құралдардың бірі сонеттердің шекаралық жолдарында оқиғалардың себеп-салдарлық қисынын белгілеп отыратын «тәждік» композиция типі болып табылады. Сөйтіп, циклдік мәнмәтін өзінің дүниебейнесін мүмкіндігінше толық жүзеге асыру үшін және субъект ғұмырының бір кезеңін «қайта оралмайтын байланыс буыны ретінде» («как звено необратимой связи»), өзіндік «менін» іздеудің шексіз шеңбері ретінде бейнелеу үшін «тәж» формасын пайдаланады:

Я тебя не встречу никогда,
До конца не выдумаю – знаю... [23, с.90]

және:

Увы, мой друг, мы варвары во всем.
И до сих пор довольны колесом,
Мечтать всерьез не смевшие ни разу [23, с.93]).

XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы сонеттің дамуы аталған жанр генезисінде байқалатын сонеттің қалыптасу кезеңінен бастап және оның жанрлық өзегін күшейтуге бағытталған тенденция арнасында жүруде. Қазіргі сонеттің жанрлық құрауыштарын жаңғыртуға ұмтылысы

жанржасам механизмдерінің болуымен уәжделеді. Сонеттің ерекше өзектілігі оны дәуірлік көлемдегі жанр-медиатор деп атауға мүмкіндік береді, өйткені онда қазіргі ой-сананың неғұрлым етене қасиеттері бар: барынша ашықтық, тарихи жанасымдылық, эмоциялық талдау әрекетінің үйлесімімен танылатын оқиғаға философиялық қатынас, өткінші заттық дүниенің ретсіздігі мен тамұқтық идеалды бастауды асыра бағалау. Сонеттің лирикалық кейіпкерінің эмоциялық ашықтығы сонеттің тарихи-саяси оқиғаларды (қараңыз: А.Жовтис, Б.Қанапиянов, Бунин сонеттері), діни сипаттағы тақырыптарды (А.Соловьев, Л.Медведева, Е.Курдаков, Т.Васильченко сонеттері), махаббат машақаттарын қабылдауға бейімділігінен болады.

XX – XXI ғасырлар сонеті оның дүние көрінісі замандастардың дүниені қабылдауын мейлінше толық қанағаттандыратындықтан, метажанр мәртебесіне жақын келеді. Дүниенің жанрлық көрінісінің құлдырау мен өзін жинақтау шегіндегі бір сәттік болмысы постмодернистік мәдениеттің «Дүние – Хаос» («Мир как Хаос») дискурсына, постмодернизмнің бұрынғы құндылықтарды жаппай бұзу арқылы жаңа ақиқат табу интенциясына сәйкес келеді. Замандас ақындардың жеке шығармашылығында сонеттің болуы жанрлық эксперименттердің нормасына айналды: әр ақын өзінің лирикалық әсерлену тәжірибесіне сүйеніп және осы жанрдың табиғатына терең бойлау арқылы сонеттің өзінше нұсқасын жасайды. Қазіргі таңда эксперименттің нақты екі көрнекті типі бар. Сонеттің сыртқы және мазмұндық нормаларын бұзу негізінде «жоғары буын» ақындары еңбектенуде: В.Антонов, Б.Қанапиянов, А.Соловьев, Т.Васильченко, Л.Медведева, Р.Оленина, сондай-ақ Е.Зейферт, А.Проскуряков. Олардың тәжірибелерінде формальды және образдық-тақырыптық, кеңістікті-уақыттық, лексикалық-тілдік деформациялар орын алады. 1990-жылдардың дағдарысынан туған қазақстандық «жас гвардиялар» авангардтық «тоқтамсыздық» әсерін тудырғанмен, бірақ аталған жанрдың өзегі – оның дүние көрінісін сақтай отырып, сонет жанрының бір немесе бірнеше деңгейін абсолюттендіруге, шегіне жеткізуге бейім. Сонет саласын эпатажды түрде эксперименттеуші жаңа формацияның ақындарының қатарына П.Белесов, Е.Жұмағұлов, Е.Барабанчиков, Т.Турсков, М.Гарцев, С.Росс, Скитальц, Буни, т.б. жатқызуға болады.

Жаңа ғасыр көгіндегі сонеттің жанрлық конструкциясы түрлі масштабта болып келеді. Сонеттің поэтикалық талап етілу дәрежесі қазіргі поэзияның сонет дүниебейнесінде жасампаздық және бүлдіргіш күштердің өзара алмасып отыруы туралы негізгі болмыс заңдылығын түсінуге дейін «пісіп-жетілген» жоғары деңгейін көрсетеді. Сонет философиясы өзге жанрлық дүние көріністеріне кірігудің жоғары дәрежесіне бейім, сөйтіп өзінің өте маңызды қасиетін көрсетеді: послание, арнау, жол жазбалары, циклдік немесе кітаптық мәнмәтіндер жанрлық дүниебейнелерін модельдеуге қатысу арқылы сонет жаңа жанрға өзгертпейді, қайта керісінше, оларға барынша маңызды, философиялық жаңғырық беріп, жанрдан тыс мәртебеге ие болады.

Сонеттің формалық жаңашылдыққа ұмтылысы күрделі жанрлық-синтетикалық циклдік құрылымдардан көрінеді (сонеттік циклдер туралы бесінші тарауда толығырақ айтылады): сонеттің жанрлық белгілері циклдің жанрлығын жаңғыртуға мүмкіндік берді; өз кезегінде, циклдік мәнмәтін сонеттің құрылымдық және мазмұндық белгілерін өзектендірді. Бір сонеттің мазмұндық даму қисыны циклдік мәнмәтін деңгейінде құрылым жасау заңдылығы сипатын алады, нәтижесінде циклдің жанрлық белгілерінің «өсуі» жанрлық алғашқы құрауыштар есебінен жүреді.

Сонеттер тәжіне жасалған эксперименттер сондай-ақ сонеттің тіпті формальдық-канондық жасалымда жоғары жанр мәртебесін алу интенциясын жүзеге асырады. Авторлық қабылдауда сонеттер тәжі тұрақты форма қызметін тоқтатса да, көбінесе мазмұн негізіне сонеттің дүние көрінісін қабылдайды. Сондай-ақ, сонеттер циклі сияқты, қазіргі «тәж» мәнмәтіні сонеттік дүниебейнемен жинақталады және сөйтіп сонеттің жоғары жанр мәртебесін танытады. Біздің ойымызша, сонеттің жанрлық дүниебейнесінде «тәждің» тұрақты формасының «өсіп жетілу» құбылысы сонеттік циклдің жанр жасалымымен тек ішінара ғана өзара байланысты. Сонет сандарының жаңа сапалық қатынасқа өтуі циклде де, «тәжді» де байқалады. Алайда сонеттік циклдік бірлікте көрсетілген заңдылық басымдықтағы, ал «тәжде» алғашқы көркемдік материалдан істелген бірден-бір жанрлық дүниебейне ретінде болады. Егер қазіргі «тәждің» мәнмәтіні сонеттің жанрлық ұйымдасуы принципіне бағына отырып, форманың тұйықтығын жеңе алса, онда сонеттік циклді мәнмәтін өзінің түсіндірушілік шексіздігін жанрлық әмбебаптық – сонеттің жетекші дүниебейнесімен «ауыздықтайды». «Тәждік» және циклдік мәнмәтіндер әр жақтан бір мақсатқа қарай бағытталады – сонеттің жанрлық қажеттілік аумағын кеңейтуге ұмтылады. Мұндай қатынаста алғанда сонеттер тәжін сонеттер цикліне балама деп айтуға болады. Егер ХХ ғасыр соңындағы қазақстандық поэзия сонеттің жанрлық мәртебесін «тәж» формасын трансформациялау арқылы нығайтса, ал ресейлік ақындар өздерінің шығармашылық эксперименттерінің өзегіне циклдің көпжанрлы мәнмәтінін босаң формальдық көрсеткіштермен пайдалануда екенін ескерген жөн. Баяндалған байқауларымыз қазіргі сонеттер тәжіне циклдің немесе лироэпикалық поэманың қасиеттерін үлестіруге және «сонеттік цикл» мен сонеттер тәжі» ұғымдарын мүшелеуге бейім В.Прониннің көзқарасымен мүлдем үйлеспейді. (цитата келтірейік: “Однако, сонетный цикл не подразумевает в обязательном порядке венки, широко употребляемые и свободные соединения сонетов в циклы (например, “Сонеты к Орфею” Р.-М.Рильке, “Двадцать сонетов к Марии Стюарт” И.Бродского, “Крымские сонеты” А.Мицкевича”).

Сонеттердің тармақтық композициясын күрделендіруге, ұйқастық конструкциясы мен өлшемдік кестесін түрлендіруге талпынысымен қазіргі ақындар классикалық жанрдың тек кейбір формальдық көрсеткіштерінің ғана түрін өзгертуде, соның арқасында сонет және оның нұсқалық құрылымдары сонымен қатар дәстүрді де қатар алып келеді және ғасырлар тоғысындағы поэтикалық шындықты лайықты айқындайды.

Тұтастай алғанда, идеялық-тақырыптық, образды-мотивациялық, кеңістіктік-уақыттық және композициялық кешендер, сюжеттік құрылымның нақтылығы, сонеттік циклдің, «тәждің» т.б. синтетикалық сонеттік құрылымдардың көлемін ұлғайту интенциясы дүниені эпикалық жаңғырту мақсатын куәландырады. Эпикалық аспект маңызының өсуін көлемді реминисценцияларға жүгіну фактілері де дәлелдейді. Мысалы, П.Белесовтің «Венец Ересирха, Двадцать три пути сефирот» мәтінінің атауы оқырманның назарын таураттық контекске және И.Бродскийдің «Жиырма сонетіне» аударарды, ал «Никто» номинативтің сөз образы реминисценцияларға бай Е.Зейферт сонетінің мәтінінің орталық қазығы болып табылады.

II тарау бойынша өзіндік бақылауға арналған сұрақтар:

1. Ресейлік және отандық әдебиет зерттеушілерінен кімдер сонет жанрының тұжырымдамасын жасады?
2. Әдебиет теоретиктерінен кімдер сонетті тұрақты жанрлық форма деген көзқарасты ұстанады? Ғалымдар қандай дәлелдер келтіреді?
3. Сонет өзгеріске ұшыраған формалды-поэтикалық деңгейде жанр мәртебесінде бола ала ма?
4. Сонеттің дүние көрінісінің тарихи дағдарысты кезеңде қайта өркендеу себебін түсіндіріңіз.
5. Сонеттің лексикалық-сөздік ұйымдасуына тарихи-мәдени болмыс жағдайының өзгерістерінің қалай әсер ететініне мысал келтіріңіз.
6. Қазіргі сонеттің трансформациялану процесіне кеңістіктік-уақыттық категория қалай араласады? Мысал келтіріңіз.
7. «Дұрыс» сонеттің ассоциативтік ұйымдасу талаптары қандай? Мысал келтіріңіз.
8. Жанрдың жаңғыру факторлары сонеттің субъектілік ұйымдасуына әсер ете ме? Түрлі кезең ақындарының шығармашылығынан мысал келтіріңіз.
9. Қазіргі сонетте формальдық және ұйқастық құрауыштар өзгеруде ме? Дәлелдеңіз.
10. II–III мыңжылдықтар тоғысындағы қазақстандық поэзия материалдары бойынша сонеттік циклдік мәнмәтіннің сонеттер тәжі мәнмәтінінен ұйымдасу принциптерінің өзгешеліктерін атаңыз.

Өз бетінше жұмыс тапсырмалары:

1. Әрбір тарихи-әдеби кезеңде сонетке деген қызығушылықтың бәсеңдемейтінін, бірақ сонеттің өзгерістерге ұшырап отыратынын түсіндіріңіз. Қосымшадағы үлгілерді пайдаланып, мысалдар келтіріңіз.
2. Мәдени-ұлттық фактор сонеттің жаңару сипатына қалай әсер етеді? Мысал келтіріңіз.
3. А.Дельвигтің сонеттерін А.Пушкиннің сонеттерімен салыстырыңыз. Бір тарихи-әдеби кезеңде канонды сақтау мен бұзудың екі қарама-қарсы тенденциясының орын алу себебін түсіндіріңіз.

4. XX – XXI ғасырлар аралығындағы Қазақстан поэзиясында сонет жанрының қайта өркендеуі мен реконструкциялану себептерін атаңыз.
5. XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы қазақстандық сонет дамуының ерекшеліктері қандай?
6. Х.Ерғалиевтің, Е.Әукебаевтың, В.Антоновтың, Б.Қанапияновтың, И.Потахинаның, Л.Медведеваның, А.Жовтистің сонеттеріне (таңдауларыңыз бойынша) толық талдау жасаңыз.
7. «Магия твердых форм и свободы» конкурсына қатысушы Қазақстан мен Ресейдің жас авторларының сонеттеріне талдау жасаңыз. Қазіргі ақындардың сонеттік эксперименттерінің 1970-1980 жылдардағы сонеттер мәтіндерінен қандай айырмашылықтары бар?
8. Қазіргі сонеттің қандай жанр жасаушы деңгейлері постмодернизм мәдениеті туралы ақпараттармен қаныққан деп ойлайсыз?
9. И.Потахинаның «Девять горных сонетов» мәтінінің канондық сонеттер шоғырынан айырмашылықтарын анықтаңыз.

II ТАРАУ БОЙЫНША ӘДЕБИЕТТЕР:

1. Шайтанов И. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. – 1996. - №3. - С. 89-114.
2. Волков И.Ф. Теория литературы. - Москва: Владос, 1995. - 256 с.
3. Бехер И. «Любовь моя, поэзия...». О литературе и искусстве. - Москва: Художественная литература, 1981. - 527 с.
4. Перельмутер В.Н. Письмо к читателю, Или прогулка по музею сонета // Литературная учеба. – 1985. - №1. - С. 209-216.
5. Жовтис А.Л. Единственная книжка стихов. - Алматы: Фонд XXI век, 2001. - 108 с.
6. Шустер В. Вечерний монолог. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000. – 156 с.
7. Зейферт Е. Малый сборник. - Караганда, 2002. – 136 с.
8. Магия твердых форм и свободы. Интерактивный поэтический конкурс // www.musagetes.kz/konkurs
10. Соловьев А. Волшебная книга. - Алматы, 2000. - 144 с.
11. Екімыңжылдық дала жыры / Бас ред. Ә. Нысанбаев. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2000. – 752 б.
12. Медведева Л. Сокровенное солнце. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000. – 130 с.
13. Иду на голос. Лирика. – Алматы: Антей, 2000. – 96 с.
14. Дымов Е. Сонет №3 // Нива. – 1999. - №3. – С. 48.
15. Потахина И. Лыжная прогулка. - Алма-Ата: Жазушы, 1977. 56-с.
16. Канапиянов Б. Горная окраина. - Москва: Российская Библиотека Поэта, 1995. – 100 с.
17. Тыцких В. Прерванный сонет // Простор. – 1989. - №8. – С. 72-74.

18. Васильченко Т. Зеленый иероглиф. - Алматы: Жазушы, 1990. – 104 с.
19. Курдаков Е. Сад мой живой. - Алма-Ата: Жалын, 1984. – 64 с.
20. Кочетков А. Природа. Венок сонетов // Простор. – 1990. - №6. - С.99-103.
21. Антонов В. Избранное. - Алма-Ата: Жазушы, 1988. – 240 с.
22. Потахина И. Колокольчик. – Алматы: Международный клуб «Абай», 2002. – 80 с.
23. Чернова Н. Помню. - Алма-Ата: Жазушы, 1982. – 88 с.
24. Функоринео Ю. Час совы // Простор. – 2003. - №4. - С. 90-93.

3-ТАРАУ. XX ҒАСЫРДЫҢ СОҢЫ МЕН XXI ҒАСЫРДЫҢ БАСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН АҚЫНДАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЭЛЕГИЯЛЫҚ ДҮНИЕБЕЙНЕ

3.1 Элегияның даму тарихы. Жанрдың теориялық моделі. Адамның ішкі әлеміне деген қызығушылық, қоғам алдындағы жеке адамдық бастаудың ашық маңыздылығы, тұлғаның басым құндылығы 1990 жылдар ақындарын элегия жанрына қалам тартуға алып келді. Басқа да лирикалық жанрлар сияқты, жанр өзегін «мөлдіретіп», жанрдың құрамдас құрауыштарына елеулі өзгерістер жасаған элегияның да өзіндік айқындалу тарихы бар. Элегия генезисі барынша қайшылықты: элегиялық дистих (гекзаметр мен пентаметрдің үндесуі) арқылы жазылған алғашқы элегия флейтаның сүйемелдеуімен жерлеу рәсімдерінде орындалған. Кейінірек элегияның мазмұны өзгерді: оларда әскерлердің ерлік даңқы жырланды, философиялық, моральдық-жасампаздық мәндегі мәселелер көтерілді. Бұл элегияның көшбасшысы Каллин (б.д.д. VII ғасыр) ақын болып саналады. Элегияның қалыптасуында элегияға махаббат тақырыбын енгізген эллиндік дәуір маңызды роль атқарды. Катулла, Проперций, Овидий элегияларында жауапсыз махаббат тұрақты эмоция көзі болды. Элегияға мұндай мазмұнды төрт элегия кітабын жазған және элегияның жауапсыз махаббатты жырлау құқын заңдастырған Гай Корнелий Галл (б.д.д. 69-68 ж. – б.д. 26 ж.) түпкілікті бекітіп берді.

Элегия жанрының келесі қайта түлеуі классицизм кезеңіне тура келді. XVII ғасырдағы Н.Буало, М.Опиц еңбектерінде элегия жанры туралы алғашқы түсініктер тұжырымдалды: «В элегиях прежде всего говорится о грустных вещах, в них оплакиваются также любовные переживания, жалобы влюбленных, размышления о смерти, сюда же относятся послания, повествования о собственной жизни и т.п.» (В.Пронин). Элегияның жеке адамның рухани өміріне бағытталуы жанрдың талап етілу деңгейінен көрінеді: мемлекеттік идеяның басымдылығы мен парасаттылық кезеңінде элегия абсолюттік жанрлық басымдық ала алмас еді.

Элегияның гүлдену кезеңі романтизмнің алындағы және романтизм кезеңі болды. Барынша индивидуальдық позиция ұстанатын элегиялық сана романтикалық «меннің» нұсқалық көріністерін іске асыра алды. Э.Парни элегияларында биографизм мен мифологизм күшейді. Өлім тақырыбы эротикалық аспектіге ауыстырылды; табиғат образы концептуальдық-жанрлық мәнге ие болып, лирикалық кейіпкердің сұхбаттасушысы түрінде көрінді. И.В.Гётенің элегиясы осы бағытта дамыды: «Рим элегияларында» Рим ақындары шығармашылығындағы аллюзияның жеке поэтикалық тәжірибеге таңылатыны соншалық, элегия жекелеген тұлғаларға тиісті болғанмен, эпопеяның аналогы секілді оқылады.

Орыс әдебиетіне элегия аударма арқылы келді. Орыс элегиясының дамуын батыс еуропалық «классикалық» үлгілердің жаңғыру тарихы ретінде стипаттауға болады. Мұндай жаңғырудың тұрақты жолдарының бірі оның жанрлық-типологиялық белгілерінің күрделенуі болып табылады. Орыс поэзиясында алғашқы элегиялардың пайда болуы еліктеу сипатындағы

элегиялар тудырып, XIX ғасыр басындағы бұл жанрлық форманың эволюциясын анықтаушы деформация типтерін белгілеген В.Тредиаковский мен А.П.Сумароков есімдерімен байланысты.

В.Жуковский шығармашылығымен жанрлық репертуарға сипатты белгісі элегияның дүниебейнесін жасаудың маңызды тәсілі ретінде табиғатты суреттеу болып табылатын медитативтік элегия дүниеге келді. Пейзаж элегия субъектісін ойлауға жетелейді, мәңгілік пен табиғат адамның өткінші өміріне қарсы қойылатын құндылықтардың белгілі бір парадигмасын белгілейді. (қараңыз: «Сельское кладбище», «Вечер» элегиялары). Н.Карамзиннің элегияларында «табиғат-адам» концепті нормативтік жанр жасаушы категория мәртебесін қабылдайды, ол өзімен бірге өмір сүріп жатқан адамның сезімдерімен шабыттанады, адамның өзі онымен бірігіп кетеді. Карамзин өлеңдерінде шығарманың көңіл-күйіне сәйкес келетін тұтас лирикалық бірыңғайлық бар.

Элегия жанры К.Батюшков поэзиясында елеулі реконструкцияға ұшырады, ол «жоғары» элегия үлгілерін жасады, жанрдың тақырыптық диапазонын кеңейтті: мысалы оның «Умиравший Тасс» элегиясын замандастары «тарихи» немесе «эпикалық» элегия деп атады. К.Батюшков элегияларында элегиялық кейіпкердің «шағымдары» философиялық-дерексіз, жинақтық сипатта болып келеді: осылайша орыс элегиясы өсіп жетіліп, романтикалық индивидуализм менталитетін жоя бастады. Ақырында, Батюшковтың элегиялық поэтиканы жетілдіруге сіңірген еңбегі зор. Оның өлеңдерінің үйлесімділігін, оралымдылығын, әуезділігін зерттеушілер лайықты бағалап, «үйлесімді нақтылық мектебі» деп көрсетті. «Үйлесімді нақтылық мектебін» жасаушылар - В.Жуковский мен К.Батюшков элегияның сөздік жүйесін «...кемелдену деңгейіне көтергендері соншалық, тұтас онжылдықтар поэзиясы сол формуладан және сол формулалардың *жеңістерінен* (курсив біздікі - Ж.Т.) қуат алып отырды» (Л. Гинзбург [1, б.43]). Е.Баратынский троптарды қолданудан бас тартып, сол арқылы осы кезде қалыптасып қалған элегиялық канонды бұзды. Элегия жанрының нағыз реформаторы болған Н.Языков өз шығармашылығында пародиялық, эротикалық, шаттық немесе «көңілді» деп аталатын элегияның үлгілерін ұсынды. Бұл кезде «бақытты» элегиялардың авторы А.Дельвиг болатын. Келе-келе элегия стильдік тұйықтығынан арылып, тек тақырыпты дамытудың жалпы интонациялық сипатын ғана сақтап қалды. 1817-1820 жылдары В.Раевский мен К.Рылеев шығармашылығында азаматтық-философиялық элегияның ерекше түрі қалыптасты.

1820 жылдары А.Пушкин лирикасында элегия қарқынды модификацияға ұшырады. Элегиялық сөздік-образдық «штампардан» бас тарту, тақырыптық диапазонды кеңейту ақынның романтикалық санасының күйзелістерімен байланысты болды. 1820 жылдардың екінші жартысы мен 1830 жылдардың басында Пушкин философиялық элегияға мән береді, ал 1830 жылдары жанрды синтездеу тенденциясын танытады: мәселен, «Погасло дневное светило...» элегиясында балладалық рефрен пайдаланылса, «В.Ф.Раевскому» өлеңі достық арнауға (посланиеге), «Я

пережил свои желания...» - романсқа жақын, «К морю» элегиясынан одалық интонация сезіледі, ал «Безумных лет угасшее веселье...» жолдарының саны жағынан сонеттің реконструкцияланған түрі дерлік.

Жанрлық синтездеу интенциясын М.Лермонтов жалғастырды. Оның шығармашылығында бір мезгілде махаббат, саяси, философиялық мотивтер дамытылатын элегия типі жасақталды. «Дума», «И скучно, и грустно...» шығармаларындағы көркемдіктің элегиялық модусы абсолюттік болмағанмен, сатиралық, патетикалық модустармен қатар тұрады.

Әдебиет мүддесі эпикалық текке ойысқан нағыз «элегиялық емес» кезеңде элегия жанрына Н.Некрасов қалам тартты. Некрасовтың элегияларынан ақынның элегияға поэтикалық зерттеу (халық образы) нысаны мен авторлық сананы жеткізу түрін енгізуге мүмкіндік берген оның қоғамдық-саяси көзқарасы мен эстетикалық позициясы көрінді. 1853 жылы Н.Некрасов өлеңдерді жанрлық-тақырыптық белгілері бойынша біріктірген "Последние элегия" элегиялық мәнмәтінін жазды.

Тарихи-тұрмыстық процестің қайта оралмайтынын түйсіне және жоқтай білген XIX-XX ғасырлар аралығындағы эсхатологиялық алдын-ала сезіну элегияны жанр ретінде қайта түлетпеуі мүмкін емес еді. Сол кезеңде элегияға И.Бунин, В.Ходасевич, А.Ахматова, А.Блок, С.Есенин мән берді. Атап өтерлігі, «күміс ғасыр» ақындарының үлкен бөлігі өз шығармашылығына элегияны ойындық түрде енгізді. Мұнымен кейінірек А.Ахматова «Кейіпкерсіз дастанында» («Поэме без героя») айыптаған сол кезеңнің дионистік-күлкі мәдениеті пайда болды. В.Брюсов, И.Северянин, Ю.Балтрушайтис секілді ақындар элегиялық дүние сезінуді пародиялап элегия пастишін жазды, бірақ ол эстетикалық-ағартушылық мән ала алмады.

XX ғасырдың трагедиялық оқиғаларын пайымдаған Т.Элиот, У.Х.Оден, К.Симонов, А.Твардовский, И.Бродский, Н.Рубцов, Д.Самойлов, Б.Ахмадулина секілді ақындар элегияға баса назар аударды. «Кеңестік» деп аталатын кезеңнің поэзиясында элегия бұрынғыша басқа поэтикалық жанрлармен өзара әрекеттесу қабілетін танытып, канондық стилін жоғалта берді. Бұл орайда Н.Рубцовтың «ауыстырылған» элегияларын атап көрсетуге болады: «В минуты музыки» (элегия-ән), «Тот город зеленый...» (элегия-романс), «Стукну по карману - не звенит...» (элегия-эзіл), «Видения на холме» (элегия-баллада).

Элегия өзінің бағзылық және «тандаулылық» тегіне қарай басқа лирикалық жанрлар арасында «ақсүйек» жанр болып саналғанымен, оның жанрлық мазмұны туралы мәселе әдебиеттанушылардың ғылыми-теориялық зерттеулерінің жіті назарында болып келеді. Ғалымдардың элегияға мұңды мазмұндағы өлең ретінде анықтама берулері элегияның жанрлық табиғаты туралы мәселені бүркемелейді (мысалы: «Элегия – мұңды, өмірге риза болмаушылықты жырлайтын өлең...» [2, б.398], «Элегия – мұңды көңіл-күйді білдіретін лирикалық өлең» [3, б.146]. Г.А.Гуковский, Л.Г.Фризман, В.Е.Хализев, В.И.Тюпа, Е.И.Хан, Е.Н.Роговой тұжырымдары элегия жанрын зерттеуде жаңа тұжырымдар әкелді. Мысалы, Л.Г.Фризман элегияны элегиялық-біржақты мәтіндерден бөліп қарайды. Г.А.Гуковский мен

В.А.Пронин элегия тарихы – оның басқа жанрларға жүгіну тарихы екенін дәлелдейді. Е.Н.Роговойдың «нағыз» элегияны мүшелеуге талпынысы талас тудырады: зерттеуші «нағыз» элегия деп «...көркемдіктің элегиялық типі элегия жанрымен бірігетін» [4, б.81] мәтінді айтады. В.Е.Хализев: «Слово «элегия» ... обозначает несколько жанровых образований... Что являет собой элегия как таковая и в чем её надэпохальная уникальность, сказать невозможно в принципе. Единственно корректным является определение элегии «вообще» как «жанра лирической поэзии» [5, б.320], - дейді. Элегияның көркемдіктің элегиялық типіндегі жанрлық дүние көрінісі В.И.Тюпа, Е.Н.Роговой еңбектерінде талдануы да мұның өзі элегияның зерттелу процесінің аяқталмағанын және жанрлық мәселені пайымдаудың жаңа деңгейіне шығуға мүмкіндік беретінін көрсетеді.

Төменде элегия жанрының негізгі теориялық ережелері тұжырымдалады. Элегия жанрының қолданыстағы анықтамасы ретінде ұсынамыз: *Элегия – дүние көрінісі мәңгілік болмысын жеке адамның өмірі «тұрғысынан» жатсыну идеясын көрсететін және оны жанр жасалымының барлық деңгейінде жүзеге асыратын лириканың ежелгі жанры.*

Элегия субъектісі ой-санасы романтикалық кейіпкердің дүниетанымымен толық теңестірілген, көкейкесті тақырыптарды пәлсапалаушы, пайымдаушы тұлға болып табылады. Элегиялық «менге» индивидуалистік өзіндік сана тән болады: «...действие элегических традиций усиливалось именно тогда, когда личность эмансипировалась, когда она становилась в какой-то мере автономной, противопоставляла себя обществу ...ощущая потребность личностного самоопределения» [6, б.15]. Элегиялық сана өзіндік тұйықталудан қанағат таба алмайды, өйткені мұндай қарсы тұру табиғатының трагедиялық бастауларын түйсінеді. Элегия субъектісі өткен өмірдің болмыстық тұтастығына қайта оралудың мүмкін еместігін түсінеді. Элегияда Абсолюттің идеясы Табиғат болып келеді; элегиялық кейіпкер Табиғатты идеалдың, мінсіздіктің, шексіздіктің сипаттарымен кестелейді. Осыншалық бағалы «табыну нысанының» алдында элегиялық «мен» өзінің елеусіздігін, осалдығын, жетілмегендігін шарасыздықпен сезінеді. Элегиялық кейіпкердің сезімталдығы мен эмоциянальдылығы көбінесе қайғы-қасірет шегудің өмірбаяндық сипатын танытады. Өзінің ішкі әлемін барынша аша отырып, элегиялық кейіпкер жазылмаған жан жарасын замандастарымен бөліседі және олармен диалогтық кеңістік құрады. Әйтсе де, жан қасіретін көрсетіп, романтикалық-күшті тұлғаның әлсіздігін оқырманның талқысына ұсынғанмен, ол өзінің тұлғалық тылсымын түгел жайып салмайды.

Әдетте элегия субъект ойлауының эмоциональды-бірлестік типін көрсетеді. Алайда, авторлары «элегия» деп атаған ХХ ғасыр мәтіндері адамның бір мезгілде бірнеше эмоциялық жағдайды басынан кешуге қабілетті жаңғырып күрделенген санасын танытады.

Мәтіннен тыс ақиқатқа шығу мен ішкімәтіндік кеңістікті ұйымдастырудың құралы мәтіннің жанрлық атауы болып табылады. Өлеңнің атауында берілген «элегия» анықтамасы мәтінді түсінудің кілтін береді. ХІХ

ғасырдың басындағы ақындар «элегия» анықтамасын барынша көркемірек атаулармен ауыстару арқылы (мысалы, М.Лермонтовтың «Думасы») немесе атаудан әдейі бас тарта отырып, номинативтік дәстүрге өзгеріс енгізді. Сөйтіп, ақындар оқырманның элегиялық эстетиканы түсінуіне белсене араласты. XX ғасыр элегия атауының ассоциативтік мүмкіндігінің күрделі үлгілерін берді. И.Гётенің «Римские элегия», Р.-М.Рилькенің «Дуинские элегия», Б.Брехттің «Буковские элегия», И.Бродскийдің «Римские элегия», Д.Самойлов «Пярнуские элегия» шығармалары мәдени дәстүр жалғастығы туралы ақпарат берсе, ал Г.Сапгирдің «Новый вес и объем. Элегиясы» жанрдың жаңғыру сипатын аңғартады.

Элегиялық жанрдың ассоциативтік ұйымдасуы. Әдетте, элегияны танытатын ерекше белгі ондағы мұңлы эмоция болып табылады. Шынында да, қазіргі кезге дейін жазылған элегиялық мәтіндердің басым бөлігі мұңды көңіл-күймен суарылған және бұл тақырып пен интонациясы қазіргі уақытқа дейін жалғасып келді. XIX және сонымен жалғас XX ғасырлар бұл түсінікті шайқалтып, элегияға «ортақ орын» мәртебесін беруге бейімделуде. XIX ғасырдың өзінде элегия өзге де жанрлармен өзара белсенді қарым-қатынаста болып, бір қарағанда, өзіне жат көңілділік, таңданыс, кекесін, бақыттылық, т.б. эмоциялық көңіл-күйді меңгерді. Жоғарыда келтірілген элегиялық емес көңіл-күйлерді аңғартатын шығармалардағы элегиялық дүниебейнесін теріске шығару аңғырттық болар еді, өйткені элегик ақынның шығармасындағы мұң фон ретінде емес, ақиқаттың қайшылықтарын түйсінудің нәтижесі болып табылатын «концептуальдығымен» (Н.А.Гуляев) маңызды болмақ. Ақын мұңдылық канонынан ауытқитын эмоциональды-ауыстырымды элегия, әдетте, «таза», бірэмоциялы элегия екінші планда қалатын кезеңде пайда болады. Мұндайда «торыға» ойлану жеткіліксіз сезініліп, оптимистік ойлау актісіне ауысады, сөйтіп замандастардың санасын ойландыра отырып ашатындай жағдай туғызады.

Элегиялық дүние көрінісіндегі кеңістік пен уақыт. Ондаған жүзжылдықтарға созылған элегия генезисі, жанрдың үзілмелі дамуы, мыңжылдық ұмытылудан кейінгі даму қабілеті жанр өзегінің сақталу-деконструкциялану сипатына ықпал етті. Ежелгі грек элегиясының мәні туралы мәліметтер формальдық компоненттің алғашқы түрінен хабар береді. Элегияның тақырыптық «репертуары» ғасырлар бойы толықтырылып келді. Элегия ұйымдасуының басқа типтері де осындай жолдардан өтті. Өмірбаяндық негізде (қараңыз: мысалы, Катулланың азалық элегиясы) пайда болған элегияның сюжеттік-тақырыптық ерекшеліктері келе-келе жанр жасаушы маңыз алды. Элегияның бертін келе жинақтаған белгілері болып, сондай-ақ элегик ақынның өмірдің бір ғана басым жағына қызығушылығы (мысалы, махаббат тақырыбы), тұрмыстың басқа жақтарын бейнелеуден бас тартуы болды.

Жаңа заман элегияны басқаша қажет етті. XVIII – XIX ғасырлар дәуірі кеңістік пен уақыт ерекшеліктерін нақты айқындап, жанр өзегінің құрылымын тазартты. Элегиялық сананың зерделеу аймағында рухани-эстетикалық пайымдаудың екібағытты векторы жатады, оның бір «ұшы»

табиғат образы арқылы ішінара бейнеленетін Мәңгіліктің абсолютін, Біртұтас бастауды көрсетсе, екіншісі «болмыстың субъективтік жүрегі» [7, б.478] ретінде тұлғаның интимдік-жұмбақ әлеміне бағытталады. Жеке адам тек мәңгілік болмыстың жұмбағын мойындау фонында ғана көрінеді. Мұндай мойындаудың міндетті шарты субъектінің пайымдалатын нысаннан алшақтығы болып табылады. Бұл жанр жасаушы қашықтық көркемдік кеңістік пен көркемдік уақыттың ерекшеліктерін анықтайды. Элегиялық хронотоп – бұл (...жалғыздық хронотопы (тұйықтық және жиһангездік); айналадағылардан кеңістіктік және уақыттық оқшаулану» [7, б.478]. Кеңістіктік бұрыш пен шекараның болуы – элегиялық хронотоптың шарты. Көркемдік уақыттың белсенділігі (лирикалық кейіпкердің жады немесе ойы категориясында) отанды, азаттықты жоғалту, жақын адамның өлімі, сүйіктісімен айырылысу, идеалдардың, арман, үміттердің баянсыздығы секілді құбылыстардың себептік-салдарлық қайтымсыздығының таусылмайтын болмысымен шектелетін жабық кеңістікті жеңе алмайды. Элегияда кейіпкердің бірсәттік болу кеңістігі зиянды, оңай жәбірленетін, ал қарама-қарсы қойылатын екіншісі (оның ішінде мәңгілік, өткен, жат болмыс) өшпейтін болып саналады. Кеңістікте белгіленген орындағы нысаннан уақытша аулақтану элегиялық субъекті санасының эпикалық-объективті талдау жасау қабілетін көрсетеді. Элегияларда табиғат көріністерінің болуы – элегиялық хронотоптың міндетті атрибуты, ол философиялық қызмет атқарады және элегиялық «меннің» бұл дүниелік шындыққа қатынаста өзін айқындауын танытатындықтан, эпикалық көркемдік шындықтың тұрпатын көрсетеді. Қалай айтқанда да, элегиялық хронотоптың мұндай жағдайы аталған жанрдың түрлі кезеңдердегі «икемділік» қасиетімен түсіндіріледі: лирикалық тектің өзектену кезеңінде элегия поэзияның өзге де лирикалық жанрлармен бірге жаңаруды басынан кешті және бұл жанр әдебиеттің эпикалық тегінің өзектену жағдайында қоғамдық-саяси мәнді мазмұн алуға қабілетті.

Элегияны зерттеушілер элегия жанрын сырттай танытатын жарқын деңгейлерің бірі «нәзік сезімді жанның әсемдік әлемін» (Л.Гинзбург) қайта жаңғыртуға бағытталған оның кемел *лексикалық-сөздік ұйымдасуы* болып табылады. ХІХ ғасырдың элегиялық дәстүрлері өнімді пайдалануға келе-келе жанрлық этолон қасиетін жинақтаған «печаль светла», «уныние», «могила», «грустно и светло», «посетил гроб», «увял во цвете лет», «смерть остановила», «жалобный стон», «мрак ночи» секілді т.б. сөз образдарын іріктеп алды. Нормативтік элегиялық мәтінде қолданылатын біркелкі лексика табиғи түрде тұйық стиль жасауға жұмыстанып келді. Мұндай тұрпаттағы канон дәстүрді сақтау және элегияны трансформациялау түріндегі бірін-бірі теріске шығаратын екі интенцияның бар екенін көрсетеді. Дәстүрлілік пен лексикалық-сөздік фигуралардың қайталанушылығы «...жалпыға ортақ көзқарастан гөрі пайымдау мен жүрекпен сезіну тәжірибесінің бірлі-жарым сәттеріне» (Л.Г.Фризман [8, б.146]) шығаруға көмектеседі. Элегиялық штамптардың арқасында оқырман бір адамның бақытсыздығы жағдайында бүкіл адамзат өмірінің заңдылықтарын «таниды». Сөйтіп элегиялық «таныту

поэтикасы» (Л.Гинзбург) ең бір «элегиялық емес» кезеңдердегі жанр қойнауында оны сауықтырудың алғышарттарын жасап, элегияның дүниебейнесін іштей жаңғыртады. Тұтастай алғанда, элегия эволюциясы аталған жанрдың түрлі интонациялық-сөздік құрылымда болатынын, бірнеше стилистикалық бағыттарды синтездейтінін (оның ішінде элегиялық канонды пародиялайтын да), элегияның сөздік қорын түрлі терминология, ауызекі, саяси лексикалар, жеке-поэтикалық метафоралар есебінен кеңейте алатынын көрсетті.

Сірә, бірде-бір лирикалық поэтикалық жанр элегия секілді *формальдық-көркемдік тұтастық* үлгісін көрсете алмаған болар. Ежелгі гректер ойлап тапқан, гекзаметр мен пентаметрден тұратын екіжолды батырлық мазмұны басым, формальды-поэтикалық көрсеткіші бойынша ұзақ үзінді тұрпатындағы шағын өлеңді шығарма - элегия тек Жаңа дәуірде ұлттық өлең құрылымы ерекшелігінің әсерінен өзінің құрылымдық түрін өзгертті. Қатаң формальдық ұйымдасу үрдісі басқаша түр алды: эстетикалық айтылымның ерекше көркемдік-эстетикалық тұтастығының талабы түрінде көрінді. Формальдық жоғары тұтастықтың бытыраңқылық пен кему дүниесезіміндегі субъектінің жаппай өткенді жоқтау сипатындағы мұнды интонациясымен мұндай айырылысуы хронотоппен үйлес келмейді, көркемдік уақытты көркемдік кеңістіктен қашықтатады, мұның принципті жанрлық-құрылымдық маңызы бар. Қоғамдық өмірден элегиялық алшақтау аталған жанрдың поэтикалық жетілуінен болады: элегиялық көңіл-күй үйлесімі, тақырып, сюжет, образдылық, көркемдік бейнелеу құралдары өмірдің болмай тұрмайтын қайғылы фактілері мен заңдарын философиялық-даналықпен қабылдаудың алғышарттарын жасайды.

Элегияның формальдық-эстетикалық тұтастығы: «...кейіпкер типі мен жағдаяттардың, авторлық тенденция мен оқырмандық қабылдаудың ғана емес, сондай-ақ құндылықтардың ішкі бірыңғай жүйесі мен соған сай поэтиканың да сәйкес келуін» [7, б.469] танытатын *элегияның көркемдік модусы феноменін* туғызды. Элегиялық көркемдік модусы – элегия жанрының формальды-эстетикалық жетілуі молдығының нәтижесі. Жанр - «ата-анадан» бөлініп шыққан көркемдіктің элегиялық типі тек лирикалық қана емес, доминант немесе субдоминант құқығында (зерттеуші Е.Н.Рогова ұсынғандай, элегия мен элегиялық көркемдік типінің бірігу феноменін қарастыруды жөн деп есептемейміз) эпикалық және драмалық та шығармалар ұйымдастырады. Атауында элегия деп көрсетілген шығармалар «автоматты түрде» жанрлық канонды сақтау-бұзу, сондай-ақ элегиялық көркемдік модусы құқығын да иеленеді. Атауында қай жанрға жататындығы көрсетілмеген, бірақ элегияның дүниебейнесін конструкциялаған мәтіндерде элегиялық көркемдік модусы, жанрдың басқа категориялары сияқты, тұтастықтың формадан тыс құқығында болатындықтан, қайта пайымдауға ұшырайды.

Элегия жанрының факторлары. Элегиялық дүние көрінісі мемлекеттік-ұлттық көлемдегіден жеке-тағдырлық сипаттағыға дейінгі өзгерістер жоғары болмыстық тұтастық туралы мамыражай түсінікті

бұзғанда қайта түлейді. Жаңа кезеңнің әдебиетінде элегияның гүлденуі, әдетте, адамзат баласы алғаш рет классицизм тұтастығының мемлекеттік-саяси кестесін батыл бұзып қана қоймай, жоғары метафизикалық бірлікке ұмтылған романтизмнің алдындағы кезеңмен байланыстырылады. Элегия ұзақ уақытқа әсемдік деңгейінде қасиетті үйлесім идеясының орнын толтыру үшін пайда болды. Әлемдік поэзиядағы элегияның танымалдығын ойлампаз тұлғаның істеген ісіне өкініші ретінде қабылдау керек. Көпшілік жағдайда, элегиялық кейіпкердің абсолюттік пайымдауы (немесе енжарлығы) Ақынның түйсіну деңгейін көрсетеді: бұдан былай Мәңгілік бастауға қошамет сезім қисыннан тыс-инферальдық деңгейде ғана оралады. Элегияда белсенді әрекетке орын болмайды.

Солай бола тұрса да, қисынға келсек, ХХ ғасыр элегияның кезекті гүлдену кезеңі болуы керек еді. Адамзатқа қарсы шетін шаралар кезеңі, ғаламат шығындар мен апаттар қисындалатындай шамада элегияны қажетсінбей отыруы неліктен? Бұл жерде аталмыш жанрдың қайта түлеуінің қосымша факторы ескерілуі керек: элегия тек өзінің алдында абсолюттік ментальды тұтастық дәуірі орын алатын дағдарысты-ыдыраушылық кезеңінде ғана реконструкцияланады. Қазіргі қазақстандық ақындардың элегия жанрына қызығушылығын да осымен түсіндіруге болады.

3.2 Қазіргі Қазақстан элегиясының трансформациялану сипаты.

Элегия атауы мәтіннен тыс ақиқатпен байланыс құралы іспетті элегиялық дәстүр шеңберінде жасап келеді: жанр атрибуциясы канондық болып табылмайды және көбінесе поэтикалық баяндаудың үндестігін ишаралайды. Ғ.Қайыбековтің («Барып қайту яки емхана элегиясы», С.Қосалыұлының «Күзгі элегиясы»). Екі жанрдың – еуропалық элегия мен ұлттық философиялық-медиативтік толғау (Б.Беделханұлы, «Тойла, ағайын! (қалыс ой)») жанрының әрекеттігінен пайда болған қазақ авторларының «ойтолғау» (думы) жанрында нышандық ишара бар. Поэтикалық мәтіннің атауына тек жанрлық анықтама (мысалы «элегия» немесе «элегия емес») берілген жағдайда, постмодернистік көпстильділік мәдениетіне тән күшейтілген дәстүрлі бейімділік көрініс табады. Жанрды нақты анықтап көрсету идеальды элегия жанрының нұсқаларымен тепе-теңдікке кепіл бола алмайды. Авторлық номинативтік анықтамалары болатын барлық шығармалардың құрылымдық құрауыштары елеулі трансформацияға ұшырайды. Кеңістік пен уақыт секілді іргелі категорияларды қамтитын өзгерістер элегиялық дүние көрінісінің толық емес реконструкциясы туралы хабар береді. Элегияның ішінара трансформациясының мұндай типі теріске шығару арқылы да көрсетіледі (мысалы, Е.Раушановтың «Элегия емесі»). Алайда бұған ұқсас атаулы мәтіндер көп емес, мұның өзі поэтикалық аудиторияның қалыптасқан түрдегі элегия жанрына деген қызығушылығын дәлелдесе керек.

Қазіргі элегиялық эксперименттердің субъектісі түрлі тақырыптарға: махаббат (Ә.Жұмалиева, «Элегия», И.Сапарбаев, «Элегия», Е.Жұматұлы, «Махаббат элегиясы»), жалғыздық (Т.Ешенұлы, «Вивальди. Мезгіл элегиясы»), өмірдің мәні (Е.Раушанов, «Элегия емес»), жалған дүние (С.Асанов, «Элегия»), ауру (Ғ.Қайырбеков, «Барып қайту яки емхана

элегиясы»), естелік (И.Сапарбаев, «Ақын туралы элегия», Н.Ораз, «Күтем жансыз туыстарды»), сирек те болса – на азаматтық-публицистикалық тақырыпқа (Б.Тобаяқ, «Элегия») толғану арқылы жанрлық-дәстүрлік сипаттарды мұраланып келеді.

Қазіргі элегия кейіпкерінің ой-санасы адам ғұмыры мен әлемнің үйлесімділігі туралы архетиптік ақпаратты сақтаған. XX ғасырдың соңындағы философиялық-экологиялық проблемалар мәнмәтінінде бұл жадыға беріктік адамзат өркениеті жүріп өткен «түзетілген» жол бағытындағы әрекетке тең. Ғасырлар тоғысындағы элегияның субъектісі күз образына мұнды үйлесімнің этолону ретінде, өзгермейтін құндылық символы ретінде, жады метафорасы тұрғысында қарайды:

Қазанның салқын таңдары,

Қараша талды билетті...

(Е.Раушанов, «Сары тазы» [9, б.60]),

Алдағыдан үмітін үзбеген-ді,

Алдарқатып ақырын күз де келді...

(С.Қосалыұлы, «Күзгі элегия» [10]),

Күзгі жел үзген жапырақтардай күндердің...

(Т.Ешенұлы, «Вивальди. Мезгіл элегиясы» [11, б.13]).

Е.Раушановтың «Элегия емесінде» күз образы дәстүрлі-элегиялық «Өмір - өте көңілсіз той» мотиві талданымының қатысынан антиэлегиялық мойындау тұрғысындағы эволюциялық жолдан өтеді:

Көзінің алды мұнар боп,

Айман күз, бекер езілме.

Расы – сенің кінәң жоқ.

Бар пәле менің өзімде...! [12, б.42].

Осы ақын «Сары тазы» элегиясында мүлде басқа «адам-табиғат» элегиялық коллизиясын ұсынады, мұнда «өшпейтін табиғат – осал адам» құндылық иерархиясының өңі айналдырылып, қожайындардың адал төбетін қууы сюжетімен белгіленеді. Үй жануарының әлсіздігі, оның үнсіз торығуы антиэлегиялық қалыпта бейнеленеді, бұл табиғаттың әлсіздігінің көрінісі, алайда оқиғаның куәгері - лирикалық кейіпкердің оянған ұят сезімі элегиялық дүние көрінісін қалпына келтіреді. Табиғат өмірі болмыстың көрінісіндей идеалды, ал адам – ұсақшыл, зарарлы.

«Сен кімсің?» - дейді,

сұрайды Ар

тазының әлсіз үнімен.

Кеудемді менің бір ойлар

Шығады тырнап түнімен... [9, б.61].

XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы көптеген элегия мәтіндерінде лирикалық кейіпкер ақын образымен сәйкестендіріледі, бұл элегиялық дүние көрінісінің постмодернизм ықпалынан бұзылуын дәлелдейді (мысалы, И.Оразбаев, «Махаббат котангенсі»; И.Сапарбаев, «Ақын туралы элегия»; Н.Ораз, «Күтем жансыз туыстарды»; Б.Коплан, «Элегия»). XX ғасырдың соңындағы мультимәдени кеңістік былайша

көрінеді: элегияның субъективтік ұйымдасуында элегиялық ақын мәртебесін заңдастырған батыс европалық және орыс әдебиеті дәстүрлеріне адалдық танылады, сондай-ақ пайымдаушы субъектінің баяндалатын ой-пікірі жанрдың құрылымдық белгісі болып табылатын ұлттық ауыз әдебиетінің негізгі жанларының бірі толғаудың ықпалы да анықталады.

Қазақстандық элегия субъектісі өзімін-өзі тұйықталып қалмайды. Әдетте, ол өзге Менмен – замандысымен немесе элегияның образдық жүйесінде тұлғаланған субъектімен диалогке шығуға бейіл. Мысалы, И.Сапарбайдың «Қараағаш, құсын қайда...» элегиясында - қараағаш; Ж.Қадырованың «Элегиясында», Е.Раушановтың «Элегия емесінде», С.Қосалыұлының «Күзгі элегиясында» - сүйікті жан; Н.Ораздың «Күтем жансыз туыстарды» элегиясында - қаза тапқан солдаттар кейіпкердің лирикалық эмоциясының нысаны болып табылады. Лирикалық кейіпкердің мұндай өз болмысының кеңістігін кеңейте түсуі субъектінің үнемі жалғыздықта болуын ұстанатын элегияның дүние көрінісін өзгерту болып табылады.

Қазіргі элегия субъектісінің ой-санасы ХХ ғасыр адамының күрделі психикасын көрсетеді. Бір мезгілде бірнеше эмоциональдық жағдайды бастан кешіру қабілеті, көңіл-күйдің тез өзгергіштігі элегияның тұрақты белгілері болып алды және ең маңызды жанр жасаушылық жағдайды – элегия субъектісінің эмоциональдық қуаттылығы мен тұрақтылығын бұзды.

Қазақстандық элегияның лексикалық-сөздік ұйымдасуы да жанрдың қайта құрылу жағдайын аңғартады. Бір қарағанда, элегия жабырқанқы күзгі пейзажды, қабірлік немесе ауруханалық мотивтерді, жалғызбасты кейіпкердің қасіретін бейнелеуімен атажанрдың образдық-лексикалық кодын сақтаған сияқты көрінеді. Алайда, элегияның мұндай лексикалық-интонациялық ұйымдасуы – канон сақталуының сағымдық көрінісі ғана, өйткені, элегиялық дәстүрдің сақталу белгілерімен қатар, элегиялық дүние көрінісін қазіргі шындыққа етене орнықтыратын басқа да лексикалық парадигмалар орын алуда. Ғ.Қайырбековтің «Барып қайту яки емхана элегиясында» ауруханалық сюжетті бір жағынан, адамның жанының нәзіктігін білдіретін («қол шыққан», «жамбас сынған», «күйік жаман»), екінші жағынан, адамның болмыс заңымен белсенді түрде қарсы тұру идеясын алға тартатын медициналық лексика уәждейді:

Жақында бізге келген жаңа дәрі
Дененің барлық суын құрғатады.

Ол судың суырылған орнына біз
Иықтың тамырынан нәр құямыз... [13, б.5].

Ғ.Жайлыбайдың «Элегий» метафоралық қатары элегиялық емес дүние бейнесін көрсетеді. Адам өмірін табиғат құбылыстарымен салыстыруда болмыстық тұтас процестердің екіжақты (сәттік және ұлы) мәні ашылады. Метафоралар жоғары көркемдік міндет атқарады, олар қайшылықтардың хронотоптық полюстерін жаңа элегиялық емес дүние көрінісіне шығарады:

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

Ей, тірлік,
сенің көшең көктеді,
құйды да жауын нәсерлеп тегі... [14, б.705].

Лирикалық кейіпкері табиғат құбылыстарын жанына жақын кейіптеу метафоралары арқылы қабылдайтын А.Романовтың «Элегиясында» да құндылықтар жүйесі осыған ұқсас құрылады:

...Смотрит осень в окно.
Ливни песни поют про неё...
...Всюду нежная грусть:
В невеселой походке лосиной... [15, б.13].

Элегияның жанрлық мәртебесіне лайық кейбір поэтикалық мәтіндерде элегияға тән тұрақты интонация мен пафос элегиялық субъектінің көңіл-күй өзгерісінің динамикасын бейнелейтін машақатты эмоциональдық-интонациялық суреттермен ауыстырылады. Түрлі эмоциялық көріністердің болу мүмкіндігі де, лирикалық кейіпкердің дүние сезінуі эволюциясы секілді, элегия өзгеруінің белгісі болып табылады. И.Оразбаевтың «Махаббат котангенсі» контекстінде авторлық эмоция қозғалысы пафостың ауысып отыруымен көрінеді. Баяндаудың эмоциональдығы элегиялық-ұстамды оймен үндесіп отырады. Элегиялық мәнмәтіннің түрлі фрагменттерін салыстырып көрелік:

Неткен азап жесірлік!
Неткен ғажап мейірім!! [16, б.53],
...Жылай білдің!
Күле біл!
Сүйін, жаным!
Көресің:
Бақ па,
Сор ма
Бұйырғанын! [16, б.56].

Ж.Қадырованың «Элегиясында» өмірдің өткіншілігі туралы элегиялық ойлар мәтіннің соңында лирикалық кейіпкердің кездейсоқ белсенділігінен шешімін табады. Классикалық «жабырқаңқы» элегиядағы риторикалық сұрау дәстүрі:

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

өмірге үн қатумен араласып кетеді:

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

Қазіргі элегияның көркемдік модусын дәстүрлі-элегиялық сөз-образдарды (мысалы, «қайран», «бұл дүние», «траурные звуки», «сладостная тоска», «мерзко жить средь суеты»), сол сияқты ауызекі («қап-қара», «бетпе-бет», «у-шу», «су-су», «лүп-лүп» (И.Оразбаев, «Махаббат котангенсі»)), кәсіби (Е.Барабанщиков, «Резкоконтинентальная элегия»), ғылыми-

терминологиялық («котангенс») сипаттағы лексиканы, фразеологиялық тіркестерді (мысалы, «давши деру» (К.Омар «Несмышленные стансы»)), сондай-ақ жалқы есімдер, этнотопонимдерді, көркем мәтін атауларын (Айтқали, Тұрарбек, Мағи, Алматы, Караул, «Американың трагедиясы» (М.Оспанов, «Ел ішіндегі элегиялар»)) өзіне сіңіріп, стилистикалық «мазоика» бұзады.

Элегиялық конфликт ғарыш тақырыбына байланысты лексика мәртебесін де болжап анықтайды. XX ғасыр мәңгілік ұғымын «космический корабль», «космическая орбита», «инопланетянин» (Ю.Титов, «Элегия инопланетянина», И.Оразбаева, «Махаббат котангенсі») сөздерімен және сөз тіркестерімен толықтырды. Б.Тобаяқтың «Элегиясында» канондық жанрдың кеңістіктік-уақыттық парадигмасы қарама-қарсылықтың нысандары ретінде бір жағынан, белгілік элегиялық-көтеріңкі образдардан («рух», «бақ», «мұн», «заман», «үрей»), екінші жағынан, төменгі немесе ауызекі-тұрмыстық лексикамен жазылған қазіргі шындықтың жайсыз құбылыстарынан көрінетін жаңа құндылықтық қатынасқа көшіріледі:

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

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

Жаңа мыңжылдықтың элегиясында цитаталық материалдар ұқсас тағдырлар мен құбылыстарды келтіру арқылы болмай қоймайтын жағдаяттың күшін жойып, кеңістіктік-уақыттық элегиялық «бұрыштың» шекарасын шайып жібереді. Мысалы:

Лейлісінен безінген Мәжнүңдей,
Біріңмен де жұптаспай жынданайын...
(И.Оразбаев, «Махаббат котангенсі» [16, б.61])

немесе:

И золотым лучом с лазури осень,
Напомнит солнышко: Ужели нет,
Ужели нет его, беспечного пророка!
(Б.Коплан, «Элегии» [19, б.21]).

Бір ескеретін жағдай, XX ғасыр элегиясындағы көркемдік-поэтикалық ассоциацияның бастау көзі аллюзиялық образ немесе сөздік-айтылымдық элегиялық «штампар» болып табылады. Цитаталаудағы дәлсіздікті бастан кешілетін күй әуенінің бірдей еместігімен, абсолюттік элегиялық адасушылық пен жалғыздықты қалпына келтіруге талпыныспен түсіндіруге болады. Бөтен фразалар мен образдарды «пайымдау» ой толғаушы кейіпкердің «өз теңін» элегиялық емес жолмен іздеу жағына қарай шатыстармайды, алайда оқырманды интеллектуальдық жағынан қуатты ойға жетелейді. Мәселен, Е.Барабанщиков «Элегиясының» жолдарында XX ғасыр жазушыларының танымал образдары, тақырыптары, сюжеттері кездеседі. Салыстырып көрелік:

...Теперь же

Не реже тридцати минут в столетье,
Мы плетью телефонной гоним звук...
(Е.Барабанщиков, «Элегии» [20])

мен:

...тому, кто не умеет заменить
собой весь мир, обычно остается
крутить шербатый телефонный диск...
(И.Бродский, «Postscriptum» [21, с.209]);

немесе, В.Набоковтің «Защита Лужина» романының идея, сюжет,
образдылығын Е.Барабанщиковтің «Элегии» өлеңімен салыстыруға болады:

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

Ловкость уже не та и ходы не те.
Самое распространенное имя – эндшпиль [20].

Қазақстандық қазіргі ақындардың элегияларының кеңістіктік-уақыттық
ұйымдасуы негізді өзгерістерге ұшыраған. Ғ.Жайлыбайдың «Элегиясында»
табиғат өмірлік бастаудың тұрақты этолоны болып қала береді. Бірақ,
дәстүрлі жанрдан айырмашылығы, аталмыш элегия адам мен тұрақты топос
және қайталанбас уақыт өлшемі арасындағы жатырқанудан тумайды:

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

Бұл мәтінде табиғат адамды анасындай қабылдау қабілетіне ие, оның
қуанышына да, қасіретіне де ортақтасады. Сонымен қатар, элегиялық
«бұрыш» кеңістігі, жалғыздық «Өзгенің» санасына диалогтік қарата айтылу
векторымен ажыратылады. Өткен уақыт кеңістігінде болатын элегия
адресаты лирикалық кейіпкердің көз алдында субъект мінез-құлқын
моральды-этикалық бағалау қабілетіне ие. Өткен шақтың образдары енжар
емес, ол тұрақсыз, өткінші тұрмысты нығайтуға тырысуымен кейіпкер
тұлғасын жандандырады:

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

Күзгі табиғатта Абсолют мәртебесін сақтай отырып, С.Қосалыұлының
«Күзгі элегиясының» лирикалық кейіпкері оған субъектінің көңіл-күйіне
диалогтік ықпал етуге қабілеттілік үстейді:

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

Табиғатқа абсолютті сенім:

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

кейіпкердің бұ дүниелік жалғыздықты жатырқаудан құтқармайды:

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

К.Салықовтың «Элегиясында» бір қарағанда, уақытша қашықтықты және кеңістікті «Мәңгілік - өткінші» оппозициясының жағдайы сақталады. Бұл шығармада мызғымас Мәңгілік баламасы «шексіз ой» мен «таусылмас ән» образдары болып табылады:

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

Алайда элегиялық дүниебейнесі құндылықтардың элегиялық иерархиясына лирикалық кейіпкердің қарым-қатынасынан бұзылады. К.Салықов мәтінінде абсолюттің үйлесімге табыну элегиялық-канондық өз болмысын төмен бағалауға айналып кетпейді. Керісінше, өткен өмірдің әрбір сәтін еске түсірумен лирикалық кейіпкер өзін бақытты сезіне түседі:

Өзіңмен еріп кеткен
Тамаша жылдарым бар.
Көзіме елестейтін,
Кінәлі емес дейтін.
Кейде бір кездерім бар,
Кел жақын кеңес дейтін [22, 92 б.].

Өлеңнің финалында лирикалық кейіпкердің болашаққа талпынысы кеңістіктік-уақыттық шеңберді ақырына дейін кеңейте түседі:

Кездессе айқын алаң,
Шынымды айтып алам.

И.Оразбаевтың «Махаббат котангенсі» «элегия циклі» де осылай құрылады. Циклдің өне бойына дамып отыратын мұң, қайғыру, наразылық интонация соңғы өлеңде өмірге іңкәрлікті мойындаумен шешіледі:

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

Бір қызығы, қазіргі кездегі элегиялық эксперименттердің көпшілігінде табиғат образы өмірдің өткіншілігін, Мәңгілікті бұ дүниелік пайымдау қызметін атқармайды, субъект жай-күйін айнадағы көрінісіндей бейнелейді. Табиғат образына психологиялық параллелизм элегиялық дүниебейнесін «төңкеріп», мәңгілік (табиғат) пен бұл жалғанның арасындағы «шекарадан» аттап, оқиғаның сабақтастығын бейнелеуге ықпалдасады:

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

Н.Чернованың «Элегиясында» табиғат идиллиялық (топос) күйде қабылданбайды. Лирикалық кейіпкердің мұңы, бір қарағанда, бұрынғыша өмірдің қайта оралмас жалғандығымен уәжделеді. Алайда, классикалық элегиядан айырмашылығы, бұл оның өз қайғысы емес, өзгенің қайғысы, жердегі қарым-қатынас кеңістігінің мәңгілік бұзылуы туралы мұң. Бұл ақиқат кейікер үшін табиғаттың мәңгілік тұрақтылығынан гөрі маңыздырақ көрінеді:

...Ведь сияют листвою леса
И осенних небес выпадает роса,

Освежая горячие веки,
И судьбы не упущена главная нить,
Но я словом своим не могу оживить
Тех,
кого потеряла навеки [23, 8 б.].

Ю.Титовтың «Элегия инопланетянина» мәтінінің кейіпкеріне ғашықтық сезім тек ғарыштық образдармен ғана салыстырарлық деңгейде ұлылық ты сезінуге мүмкіндік береді:

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

Бұл мәтінде «элегия» жанрлық анықтамасы элегиялық хронотоптың емес, тек лирикалық кейіпкердің эмоциясын ғана ғана білдіреді. Өлең мәтінінде Мәңгілік кеңістігі даралық-тұлғалық болмыстан алшақ кетпейді:

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

Б.Копланның «Элегиясында» элегиялық конфликт өміршең өлең образы арқылы элегиялық емес шешім табады:

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

Е.Барабанщиковтің «Резкоконтинентальная элегиясында» да табиғат категориясы елеулі өзгеріске ұшыраған. Элегия субъектісі өзінің хронотоптық-«бұрыштық» болмысын қысқы табиғаттың белгілі бір күйіне келтіреді:

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

Осы кезді «бақытты» күзге қарсы қояды:

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

Н.Ораздың «Күтем жансыз туыстарды» элегия-реквиемінде лирикалық кейіпкердің бұ дүниедегі жалғыздығы Мәңгілік категориясын пайымдаудың өзіндік нұсқасы болып табылатын жады кеңістігіндегі бейнелермен толықтырылады:

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

С.Асановтың «Элегиясы» бір қарағанда жанржасамның классикалық дәстүрін ұстанғандай көрінеді. Барлық құрылымдық құрауыштарын сақталғанмен, Табиғат образын абсолютті позитив ретінде Жаратқанға

ауыстыру романтикалық құдайды қабылдамауға негізделген элегиялық дүние көрінісінің негізін бұзады:

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

Қазіргі кейбір ақындардың шығармашылығында элегиялық дистих *элегияның формальды компоненті* ретінде жанданады. Мысалы, А.Романовтың «Элегиясы» графикалық деңгейде ажыраған әркелкі екі жартыөлең үлгісіндегі А5 өлшемімен жазылған, ал С.Жүсіпованың «Элегиясы» біріккен екі өлеңнен тұрады, оның біріншісі дәстүрлі элегиялық дүниебейнесін бекітеді:

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

Ал екіншісі алынған тақырыпты экзистенциялық бағытта дамыта түседі де, нәтижесінде алдында айтылғандарды теріске шығарады:

Мы никогда не умирали,
Но и не жили никогда.

Белсенді пайымдау кезеңі медиатативтік лириканың тағы бір жанрлық түрін қажетсінді. Станстар – бұл «...элегическое стихотворение в строфах небольшого объема (обычно – четырехстишия...), с обязательной паузой (точкой) в конце...» [28, 419 б.]. Біз станстардың генезисі мәселесіне, оның жанрлық мазмұнына тоқталып жатпаймыз. Тек, станстардың қазақстандық поэзияға орыс әдебиетінен келгенін, ал орыс әдебиеті станстарды (батыс еуропалық әдебиеттен енген басқа да жанрлар секілді) елеулі өзгерістерге түсіргенін, пушкиндік станстардың жанр этолоны ретінде қабылданғанын айтсақ та жеткілікті. ХІХ ғасырдың басынан бастап орыс әдебиетінде тек формальдық критерийлерімен (мағыналылығы және тармақтардың синтаксистік тиянақталуы, афористік ой түйюі) ғана емес, сондай-ақ тақырыптар мен образдарды элегиялық баяндайтын станстардың атрибуциядары орныға бастады. ХХ ғасырдың соңына қарай станстардың мұндай түрлері И.Бродский, О.Седакованың поэзиясынан көрінді.

1999 жылы қазақстандық ақын К.Омар «несмышленные стансы» жариялады, ол біркелкі формальды құрылымы бар бес өлеңнен тұрды. Әрбір жолының біршама өзіндік мағыналық айтылым бөлігі болып табылатын жетітағандық түрі және ЯЗ өлшеміне сәйкес келуі дәстүрдің сақталу үрдісін дәлелдейді. Алайда, поэтикалық тәсілдермен (бас әріптер мен тыныс белгілерінен, грамматикалық нормалардан бас тарту, мәтіннің оқылуына әсер ететін консонанстық және каламбурлық ұйқас, т.б.) күрделенген мағыналық ... («невнятица») жинақы ұғынылатын станстық дәстүрдің бұзылғанан көрсетеді:

куда направить стопы
вершить ли оборот
рассвет прищурить чтобы
прищучить солнца штемпель
недужен мелким штилем
рыдать спуститься в штольню

кто бред сей разберет [29].

Станстың баяндау бірегейлігі еліктеу нысаны ретінде элегиялық дүниебейнесінің болуынан көрінеді. Субъектінің дүниенің тұтастығы бұзылған жағдайдағы элегиялық «жаңылысу» идеясы мәтіндегі «раздор», «недуг», «жалость», «рыдание», «бред» образдары арқылы, «печали краток срок» афористік тұжырымы арқылы оқылып, станс құрылымының формальдық-тармақтық нақтылығымен тиянақталады. К.Омардың «Несмышленные стансы» мәтіні элегиялық хронотоп туралы түсінікке мүлдем қайшы келеді. Станстағы субъектінің кезбелік «бұрышына» - «удирающая» «в отверзшиися дыры», «чудо» абсолютіне үйлеспейтін күдікті мәңгілік қарсы қойылған:

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

Қазақстандық элегияның жанр жасаушы механизмiне талдау жасағанда аңғаратынымыз - соңғы жылдар поэзиясындағы «элегия» терминінің классикалық элегияның көңіл-күйі мен интонациясы танылатынымен, кеңістік пен уақыттың элегиялық парадигмасы көбінесе басқа жанрлық дүниебейнелермен байланыстық қатынаста болып отырады. Қазақ тілінде жазылған элегиялар көбінесе түрлі жоқтаулық реңнің араласуымен өзгеріске түсіп отырады. Лирикалық кейіпкердің көңіл-күйі ауыз әдебиетінің ежелгі жанрының құрылымдық элементін ендірілуіне әкеліп, нәтижесінде жоқтау тақырыптық жағынан жан-жақты, жағдаяттық жағынан көп қызметті болып шығады. Эмоциональдық-ділмәрлік фигуралар, анафоралық әуен, «-ау», «-ай» жоқтаулық-жалғаулықтары И.Сапарбай мәтініне ырғақтық мән үстейді:

Қош айтқан құсына да обал болды-ау...
Қайран-ай, кім бар, кім жоқ бұл дүниеде,
Қар кетіп, қайта бүршік жарғанында?.. [30, 173 б.],

Б. Тобаяқ:

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

Е. Жұматұлы:

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

Ә.Жұмалиеваның «Элегиясында» аталған тәсілмен құрылған мәтінге ұйқастың желдірмелі типі, ассонанстық үндестік, 14-буынды ырғақ кідірісі бар тармақ қосылған. Ә.Жұмалиева «Элегиясында» тақырып мен поэтика бірлігі махаббат жыр-жоқтауының неғұрлым мақсатты нұсқасын береді:

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

Кұрғата алмай көзімнің / бүлкілделген бұлағын,

Жастығымды құшақтап / жыладым-ау, жыладым [32].

Адамның дүние заңдылықтары алдындағы дәрменсіздігінің трагедиялық-элегиялық жағдаяттары жоқтау жырының эстетикалық тініне өрілгенде, қайғы-қасіреттің көркемдікпен сомдалуы Мәңгілік туралы парасатты эмоциональды ойлау деңгейіне көтеріледі. Қазақ ақындары шығармашылығындағы элегия кеңістіктік-уақыттық құрауышы ішінара өзгеріске түскен жанрдың халықтық-ұлттық парадигмасын берік ұстанып отырғанын танытады.

Айта кету керек, қазіргі элегияның мәтіні уақыт пен салт-дәстүрлер канондаған жоқтау түрлерін (жоқтау, қоштасу, сыңсу) өзектендіруге емес, адам өмірінің түрлі салаларында (махаббат, рухани-поэтикалық, метафизикалық, азаматтық-публицистикалық) көрінетін эмоциональдық дүниеге қатынас типін өзектендіруге бағытталады. Дүниебейнесінде фольклорлық жоқтау кездесетін элегиялар элегиялық жанрдың дәстүрі талаптарына сай келеді: оларда бір эмоциональдық жағдайдан екіншісіне өту болмайды. Қазақ элегияларының аталған қасиеттері орыстілді элегиялардың мәтінінде кездеспейді. Бұған Е.Барабанщиков «Элегиясындағы» көңіл-күй өзгерісінің динамикасын қадағалау арқылы көз жеткізуге болады.

Е.Барабанщиковтің элегиялық контексті төрт өлеңнен тұрады. Төрт керкем мәтіннің де тақырыбы – табиғат пен адам. Негізгі көңіл-күй өзегі табиғатпен тұтастықтың, ішкі тыныштық пен рухани тепе-теңдіктің бұзылуына деген мұң болып табылады. Төрт өлеңнің де жетекші образы – күз бейнесі. Лирикалық субъект – түсінбеушіліктен қасірет шегіп, ақиқат іздеп аласұрған жалғыз ойшыл - өз қатысымен көрінбесе де, оның дүниеге көзқарасынан бүкіл қоршаған ортаға субъективтік қатынасы сезіледі. Ол үшін күз - «урожайность плевел», время, когда «бывают прощены / И пресный отпуск, и любовницы, и почта...». Ол Тауратпен де, өзінен бұрын өткен элегиктер шығармаларымен де таныс білімдар тұлға. Е.Барабанщиковтің «Элегиясында» элегиялық қажетті адам мен табиғат образдарынан басқа үшінші субъект – Құдірет танылады. Әр өлеңге көшкен сайын Құдай болмысы да күштірек, анығырақ сезіледі. Егер бірінші элегияда лирикалық кейіпкер естеліктерімен бөлісіп, табиғатпен етене араласта көрінсе, төртінші мәтінде тұйық кеңістіктің сезілуі шарықтау шегіне жетеді. Лирикалық кейіпкерді басқа дүниеден «найзағай» (“гроза”), сосын “замок” бөліп тұрады және тұйық ақырғы кеңістік шахмат тақтасы – ұрыс даласы, мұнда бірі де мәнсіз-мағынасыз: кароль пешкіден күшті емес, «ең кең таралған есім – эндшпиль» (неміс тілінен аударғанда – «ойынның соңы»), алайда лирикалық кейіпкер «диоганальдың артықшылығын» таңдау арқылы жол тауып кетеді. Ол тұйыққа тірелген жағдайды шешеді, дұрыс бағыт сілтейді, бәрі де бірден өз орнына келеді, сөйтіп көптен күткен тыныштық орнайды:

Душа успокаивается в печали...

Е.Барабанщиков шығармасы элегияның тұйықтық табиғатына күмән туғызады. Автор өмірге жағымды қарым-қатынасты бейнелейді, бірақ оған «көлденең» мазмұнмен емес, «тік» мәнмәтінмен әкеледі. Элегия жанры үшін

оқиғаның тұрмыстық ағымына қанағаттану жағдайы тән емес, алайда дүниені қабылдаудың нақ осы сипаты төрт өлеңнің де финальдық жолдарынан орын алады: “Вселяется спокойствие...” (№1); “Вдруг остановишься и будешь рад находке...” (№2); “Ни мук, ни угрызений...” (№3); “Душа успокаивается в печали” (№4).

Е.Барабанщиков «Элегиясы» формальдық жағынан классикалық және қазіргі элегиялардан кейбір айырмашылықтарымен ерекшеленеді. Ақын еркін ямбыны (дәстүрлі бесстопалық емес) пайдаланады; ұйқастың түрлі типтерін сынап-байқайды; элегияның түрлі тармақтық рәсімделуін, біркелкі жанрлық атауды ұсынады, сөйтіп жоғары мәнмәтіндік тұтастық жасаған.

Е.Барабанщиковтің элегиялық мәнмәтініндегі құрауыштар өзгерістерінің сипаты аталған жанрлық жасалымдар сонеттің дүние көрінісін реконструкциялайтынын аңғартады. Элегиялық «бұрыш» хронотопы сонеттің антитезисі ретінде көрінеді: лирикалық ойдың дамуы жағымды жәйтқа – өмірге оптимистік қарым-қатынасқа әкеледі. Дүние қиындықтарынан «құтылмағанмен», оны жеңе алуымен лирикалық кейіпкер образы да біршама жанданады. Циклдік құрылым ырғақтығы (сюжеттік, тақырыптық, образды-мотивациялық) жанрлық-ауыстырымдық элегияның мазмұнын күшейте түседі. Күрделі («өздік» және «өзгелік») хронотопты пайдалану Е.Барабанщиковтің элегиялық дүние көрінісінен жағымдылықты тауып, бұл дүниелік Жолдың тартыстылығы туралы, тұлғаның рухани өміріндегі маңызды заңдылықты, атап айтқанда, адамның ақиқатты ешқашан түбегейлі таба алмайтынын, әсемдік әсерінің қашан да өткінші болатынын баяндауына мүмкіндік берген.

Ғ.Қайырбековтің «Барып қайту яки емхана элегиясының» жанрлық-синтетикалық мәтіндік құрылымы. Арнау мен элегия жанрларының оқиғалар ауысуы бұл көркем бірліктің дүние көрінісін бірөлшемді шындыққа әкеледі. Талданушы мәтінде қабір, аурухана палатасы, субъектінің о дүниемен ара қатынасы секілді элегиялық таныс мұң нысандары сезіледі. Лирикалық кейіпкердің өмір үшін күресі сюжетінен, түс көруінен мәңгілік болмыстың жұмбағы фольклорлық таныс образдар арқылы берілген («от көрдім», «ашылды алтын сарай», «кен сарай сатыр-күтір құлап түсті», «қызыл ат келді жетіп, / Танауын қос шелектей желбіретіп, / Алтын ер, күміс жүген күмбірлеген», «сайтан көпір», «ысқырған айдаһар»). «Дәрігерлер – Болат Избасарұлы мен Бәдигүл-жамал Хамзақызына арнадым» деген эпиграфтық арнау мәтінде бірнеше дүркін нақты тұлғаларға алғыс пен мадақ:

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

оқырман замандастарға мұң шағу:

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

ділмарлық арнау:

Жазғырып, жазған – деме... [13, 8 б.]

түрлерінде жүзеге асырылып отырады.

Арнаудың субъектілік-нысаналық нақтылығы элегияның номинативтік дүниебейнесін бұзып тұр. Лирикалық кейіпкердің алғашқы жолдардан бастап көрінетін элегиялық бірыңғай жалғыздық сезімі жеңіс тапқан жағдайға шығарылады, оның үстіне, ол түс көру сюжетінде көркемдік шешімін табады, мұнда кейіпкер ана дүниенің шындығымен бетпе-бет келеді. Екі дүниеде – ирреальды-түс көру және ауруханалық-дүниелік – күй кешу субъектінің өмірдің мәнін түсінуіне және мәтіннің финалында элегиялық емес даналықты тұжырып, өмір заңдылығымен келісуіне мүмкіндік береді:

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

Ғ.Қайырбековтің элегиялық мәтініндегі кеңістіктік-уақыттық құрауыштарды талдау жанрлық дүние бейнесі деконструкциясының қазіргі кең көлемдегі элегиялық мәнмәтіндердегідей тек құрылымдық-құрауыштық деңгейде ғана емес, мұндай эксперименттердегі трансформациялану процесі жанр өзегі деңгейінде, элегиялық дүниебейнесін ұлттық-дәстүрлі жоқтау мен толғау жанрларымен араластыру деңгейінде жүргендігін көрсетіп отыр.

Қазіргі кездегі элегиялық контекстерде элегиялық жанрға тән емес қасиет - эпикалық баяндау жүзеге асырылуда. Сюжеттік желі, автор-әңгімешінің нақтыланған позициясы, сөйлеу сипаттарымен ерекшеленетін кейіпкерлер жүйесі Е.Барабанщиковтің, Ғ.Қайырбековтің, Ғ. Жайлыбайдың, М. Оспановтың мәтіндеріне тән болып келеді. Мәселен, М.Оспановтың «Ел ішіндегі элегияларында» әңгімелеуші субъектінің эпикалық аулақтанған позициясы балалық шақты еске түсіру уәждемесі арқылы көрінеді.

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

Элегияның таныс сөздік «штампынан» қазақстандық авторлар шығармаларындағы екі жанрлық қосындыны тануға болады: ұлттық (жоқтау, толғау, жыр) және кірме (XIX ғасырдағы орыс элегиясы мен думасы). Қосарланған генезис бірнеше дүниебейнелерінің араласуы деңгейіндегі жанрлық дәстүрлердің неғұрлым терең трансформациясын жүзеге асыруға мүмкіндік береді. Жанрлық трансформацияның аталған типі міндетті түрде элегиялық катарсис мазмұнының өзгеруімен қатар жүреді: бірыңғай мұң не Жаратқан категориясымен, немесе тұтастықтың өзге парадигмаларын (шығармашылық, оралған махаббат, жарқындықпен мойынсұну) ұсынатын оптимистік финалмен ажыратылып отырылады. Отандық және европалық дәстүрлердің алшақтықтары осыдан көрінеді: орыс поэзиясымен салыстырғанда, батыс европалық элегияның қалыптасуының жекелеген кезеңдері өзгерістер әкелді (Гете, «Римские элегия»; Р.-М.Рильке, «Дуинские элегия»; И.Бродский, «Римские элегия»; Д.Самойлов, «Пярнуские элегия»), қазақстандық ақындардың эксперименттері бұл жанрды ұлттық әдеби

дәстүрлердің интермәтінінде қайта түлету мүмкіндігіне жетуге бағытталып отыр.

3.3 Бақытжан Қанапияновтың векзаметрлері – элегияның түрін өзгерткен жанр. «Элегияның уақыты өтіп кеткен» деген тұжырым «элегияның уақыты әлі келген жоқ» дегеннен гөрі неғұрлым шындыққа жақын келеді. Қалай десек те, адамның рахат тұрмысы мен әлемнің жарасымын қайта тауып және қайсыбір сәтте оны бұза бастауы үшін адамзатқа ғасырларға созылатын көп уақыт керек болар. Бұл кезең элегияның дүние көрінісін толық қайта өзектендіретін келесі дәуір болмақ.

Қазіргі кездегі өмірдің философиялық-мұнды заңдылықтарымен қамданушылық элегиялық түңілудің кең жайылуына дейін жетпейді, өйткені оқиға орайы замандастардың санасында жайлы тарихи өткен шақ емес, алдын-ала болжанған шындық ретінде іске асады. Замандас ақындар қазіргі заманның тартыстарын элегиялық мазмұнда бейнелеуде шындықты көркем түлетудің өзіндік әдістерін тудыруда. Негізінен, қайта құрылымның белсенді аймағында элегиялық көңіл-күй, лексика, субъектінің санасы тұр. Мәтінді элегиялық дәстүрлерге әкелгенде, ақын сонымен қатар, барлық жанр жасаушы құрауыштарды деформациялау арқылы және, бірінші кезекте, көркемдік шындық параметрлері - кеңістік пен уақыт категорияларын өзгертуімен, элегиялық дүние көрінісін іштен бұзады.

XX ғасыр соңында элегияның жанрлық баламысын тапқан ақындардың қатарына дара-поэтикалық векзаметр жанрын жасаған Б.Қанапияновты жатқызуға болады. *Векзаметр – Б.Қанапияновтың лиро-этикалық дүниетанымының өзіндік жанр-логотипі.* Бұл -эпикалық маңызды оқиғалардың адам жанындағы әрбір көрінісін танытатын, ақынның бірегей дүниетанымымен шыныққан жанр.

Б.Қанапияновтың «Над уровнем жизни» деп аталатын толық векзаметрлер жинағына назар аударалық. «Векзаметрлердің» кезектілікпен мәтіндік оқылуы оның композициясының әбден ойланып жасалғандығын көрсетеді. Тарау балалық шақ туралы векзаметр-естеліктен («Мальчик») басталады да, болашаққа бағыт іспетті «дүние бағыты» көрсетілген («Векзаметр») өлеңмен аяқталады. Тарау ішіндегі векзаметрлер тақырыптық принцип бойынша жинақталған. Адамның жас мөлшері тақырыбы кезектілікпен орналасқан өлеңдерден танылады: «Мальчик», «Мы на четверть видны были в жизни...»; одан кейінгі «Черный ворон», «За Садовым кольцом» өлеңдері бостандық тақырыбын дамытады; «Рапана», «Гомер и эпос», «Миф и реальность» өлеңдері Ежелгі Грекия образдарын байланыстырады, т.б. Аталған тақырыптар көрсетілген өлеңдердің эстетикалық өзегіне алынған және әрбір векзаметрдің мазмұнын құрайды. Векзаметрден векзаметрге өтпелі образдар ауысып отырады: фотография («Сквозь крыло стрекозиное...», «Для семьи ждут годами...»), өнер («Я жажду работы...», «Рапана», «Песок времен», «Гомер и эпос», «Медный всадник»), балалық шақ («Мальчик», «Ностальгия по детству»), арқау («На мотив старых часов», «Ностальгия по детству», «Метаморфозы», «Векзаметры»), жел («После заката», «Плывут облака»), ғарыш («Обратная

перспектива», «Кочевая звезда»), дала («Степь», «Гомер и эпос»), теңіз («Миф и реальность», «Рапана»), сондай-ақ алау, балбал, қанат, жапырақ, көз жасы, аттар, тырна, жұлдыздар, ғасыр.

Векзаметр дегеніміз не: жанр ма, форма ма, әлде өлеңнің тақырыптық табиғаты ма? «Векзаметр» атауы «гекзаметр» және «век» ұғымдарының қосылуынан жасалған. Әдеби энциклопедиялық сөздікте гекзометр деп антикалық (ежелгі) өлең құрастыру өлшемі (6-стопалық дактиль) аталады. «...В силлабо-тоническом стихосложении гекзаметр обычно передается сочетанием дактилей с хорееми, т.е. становится 6-иктным дольникком... В античной поэзии гекзаметр был основным размером эпоса, идиллий, сатирических посланий...» [28, б.75]. Ежелгі грек әдебиетінен бермен қарай гекзаметр өркендеу жолынан өтті. Мысалы, 1923 жылы В.Набоков белгілі терминді жанрлық мазмұнмен байытып, «Гексаметры» деген өлеңдер циклін жазды. «Векзаметр» деген жаңа терминде «век» мағыналық ұғымы мен «гекзаметрдің» формальды-поэтикалық жүгі қосылған. Жанр параметрлері - форма мен мазмұн осылай өріледі. Өз кезегінде, «векзаметр» құрамындағы сөздер жаңа лексикалық-семантикалық қатынасқа түскенде, мүлдем бөлек мазмұн береді.

Лирикалық эмоцияның дамуына қандай «сюжет» серпін береді? Естелік сюжеті («Мальчик» өлеңін қараңыз), кездесу («Песок времен», «За Садовым кольцом горизонт...», «Рапана»), тақырыпқа қиялдау («Гомер и эпос»). Алайда, векзаметрлердің көпшілігінде ақынның талғампаз ассоциациясы лирикалық эмоцияның орнын басады. Инеліктің қанаты, полигон көрінісі, қарлығаштың ұясы, антикалық мүсін, қарға, «далада қалған сарай» («дворик затеряный»), кілемнің өрнегі - ақын үшін қызықтырушы нысан бола алады:

Там, у подножья Акрополя, видел я деву Эллады...

(«Песок времен» [34, 173 б.]),

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

(«Сквозь крыло стрекозиное...» [34, 176 б.]),

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

(«Плач смуглой луны» [34, 186 б.]),

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

(«Метаморфозы» [34, 185 б.]).

Кейбір шығармаларда (мысалы, «На мотив старых часов», «Дорога столетий», «Плывут облака», «И день вновь прожит...», «Векзаметры») лирикалық образдың тегін анықтау мүмкін болмай қалады, өйткені Б.Қанапияновтың медиативті-философиялық лирикасының үгілері осылай болып келеді.

Уақыт және адам, Мәңгілік және қазірге заман, руханилық және қарбаластық, Жады, Жол проблемалары - бұл тақырыптар өлеңнен өлеңге өтіп отырады. Сөйтсе де, барлық векзаметрлердің кілті абсолюттік пен өткіншілік, мәңгілік пен қазіргі болып табылады:

В орнаменте ковра есть что-то от арабской книжной вязи

И в памяти встают потомками разорванные связи...

(«Метаморфозы» [34, 185 б.]),
...Мы торопимся жить,
 после спешки
Сознаем мы с горькой усмешкой,
Что приходим туда, откуда бы надо начать...
 («На мотив старых часов» [34, 182 б.]),
...Спустя три тысячелетия по следам Гомера Шлиман
Берегом древним вдоль моря бредет, продолжая свой поиск...
 («Миф и реальность» [34, 172 б.]),
...Вечность прошла, что помнишь, двойник мой,
 с тех незапамятных пор?
 («Гомер и эпос» [34, 171 б.]).

Мұндай мысалдарды кез-келген векзаметрден келтіруге болады. Векзаметрлердегі образдар жүйесі қазіргі мен ежелгіні (немесе мәңгілік, абсолюттік) қарама-қарсы қою принципіне құрылады. Негізінен, «Абсолюттік - өткіншілік» проблемасы сәйкес мағыналы лексемаларды салыстыру мен қарсы қою деңгейінде шешіледі:

И звезды дышат...
И зов их вечен в ночном пространстве...
 («И день вновь прожит...» [34, 200 б.]),
Я родом из мира, я верю, что он будет вечен...
И вечная плачет домбра
О том, что *в степи затерялся ребенок*...
 («Ностальгия по детству» [34, 199 б.]),
Я верил, что вечно, что вечно мой сад *плодоносит*...
 («Ностальгия по детству» [34, 198 б.]),
Звезда кочевая моя...
Как будто бы знак световой о вечном кочевье поэта...
 («Кочевая звезда» [34, 195 б.]).

Векзаметрлер мәнмәтініндегі поэтикалық ой қозғалысы бірте-бірте қарама-қарсы ұғымдардың қосалқы мағыналарымен толықтырылады, нәтижесінде «мәңгілік» лексемасының мағыналық аймағы мынадай сөздермен толдығады: миф, величие, торжественный, огромный мир, свет, бесконечность, мирозданье, детство, инопланетянин, Луна, степь, могила Абая, камень, память, скиф, руины, эпоха, кочевье, дорога, Атланты, колыбель, ветер. «Заманәуи» сөзінің мағыналық кешені де сәйкесінше сөз образдарымен молаяды (мынадай сөз образдарымен берілген: ява, гекзаметр, «хрупких плеч», землян, жеребенок, ребенок, стрекозиная крылышка, ласточкина гнезда, «апельсиновой корки фонаря», детский постель, часы, плач, врач, поезд, гастроном, Карлаг). Бұл образдар мәтінде қалай көрінетініне көз жүгіртелік:

Ласточка в клюве глину носила, чтобы слепить себе дом,
Словно зерно мирозданья над моим раскрывалось окном...
 [34, 177 б.],
... Фонарь апельсиновой коркою вспыхнул вновь в дебрях

листы,

И – дворик затерянный ожил веками державной Москвы...

[34, 179 б.],

...скифских эпох черепки,

Как будто в сонете приход магистральной строки... [34, 192 б.],

...Выйду из поезда – степь на все стороны века... [34, 193 б.],

...Атланты уходят. Их дети – земляне – глядят на экран

Видят друг друга они, уходящие кадры эпохи... [34, 197 б.].

Біздің ойымызша, бір жағынан Пушкин мен оның әдеби кейіпкерлері («вещий Олег», «медный всадник»), екінші жағынан - қазіргі заманның құбылысы ретінде бой көтеріп тұрған І Петр ескерткіші қайшылықта берілетін «Медный всадник» өлеңі бірегей көрінеді:

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

Спасся он от змеиного яда, мчится он во все свои двести лет.

На бульваре не бросил он взгляда на страницы вчерашних газет...

[34, с.178].

Ал «Летописец» өлеңі векзаметрді жанр ретінде паш ететіндіктен, бағдарламалық сипатқа ие:

Где гекзаметр жизни пролег, спотыкаясь о запятые,

Там камень точкой предстанет – и строку навсегда оборвет

[34, 175 б.].

Дәстүрлі түрде ежелгі дәуірмен үндесетін гекзаметр бұл контексте мүлде бөлек белгілер жүйесінде қызмет атқарады: «үтірге сүрінетін» ежелгі өлшем «үтірлердің» елеусіз кездейсоқтығынан қарбалас өмір астарларымен сәтті үйлеседі. «Орнықсыз» гекзаметрге балама әлемдік мәдениет мәтінінде ескерткіштің өзге нұсқасы ретінде танылатын тас болып табылады. Алайда, бұл образдың мазмұндылығы «минустық», яғни өлі режимде шешіледі: «Там камень точкой предстанет – и строку навсегда оборвет».

«Заманәуидің» мағыналық аймағы өзіне жағымдыны да, сол секілді сақтанушылықты да жинақтайтынын байқау қиын емес. Бұл тұрғадан, Б.Қанапиянов поэзиясында абсолюттік және өткінші құндылықтардың қарым-қатынасы мәселесі шынында да диалектикалық бірлікте болатынын атап өту керек. Б.Қанапияновтың лирикалық кейіпкері ата-бабалар есімдерін ұмыту, 1930 жылдардағы дүрбелең («...от голода исчезнет пол-аула и вымрет вся родня...»), Чернобыл және Семей ядролық трагедиялары жағдайларындағы кінәлілерді іздеп шарқ ұрудан аулақ. Векзаметрлер тарихтың шешуші сәттерін субъектінің философиялық тұрғыда пайымдайтын және адам өмірінің Мәңгіліктің алдындағы өткіншілігі мәселесін өзектендіретін жағдаяттармен теңестіреді («Ласточка» өлеңін қараңыз). Ақын өткендерді және өтіп жатқандарды дәуірдің драмалық коллизиясы үшін терең өкініш сезімімен және келер күнге мойынсұна отырып, шүкіршілікпен пайымдайды:

И все уснули в огромном мире. Но почему же тебе не спится?

Ты не тревожься. Ты нужен завтра. Ведь в мире этом

не все как надо.

И ты причастен к тому, что завтра должно свершиться

И что свершилось в огромном мире [34, 200 б.].

Осылайша, оқырманның көз алдында «бүгін - ертең», «кеше - бүгін», «жақсылық - жамандық», «қуаныш - қайғы», «балалық - ересектік» сияқты қарсы мазмұндағы қарама-қайшылықтар молыға түседі. Және бұл ұғымдық жұптар өмірлік үрдістің символдық бейнесіне айналады:

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

немесе:

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

Б.Қанапияновтың векзаметрлерін мүқият оып отырғанда, кенет ұғымдық қайшылықтар тек автор көзқарасын танытатын мәтіннен ғана аулақтанбайды. Қайшылық идеясы лирикалық кейіпкердің өз қалауымен және еркімен «түншығады». Рухани және парасатты кейіпкер-данагөй «бұзылған байланыстарды» бейтараптандыруға, жақындатуға, жалғастыруға бағыт алады. Векзаметрден векзаметрге біірте-бірте үшінші тақырыптық топтағы шекаралық мағынадағы сөз образдары ауыса береді: «роковая черта», бетон, стена, тамбур, стекло, бездна, «темная ночь», хаос, «провода колючая». Бұл аталған сөздердің көпшілігі «сквозь» көмекші сөзі арқылы қолданылады (мысалы, «Ладони и взгляды тянулись сквозь бездну...»). Бұл өлеңдер элегиялық қабылдануына қарамастан, векзаметрлерді оқығанда мұнның орны толмауы сезілмейді. Неге?

«Темная ночь , - в телецентре поют, - пролегла между нами».

Поймет это первым поэт, поймут вслед за ним остальные,

Что значит держать на хрупких плечах между державами мост...
[34, 197 б.].

Үйлесімділіктің мүмкін болатын көпірін тек екі таған ғана ұстап тұруы мүмкін – жады және өнер. Әр векзаметрде ақынның өмірлік ұстанымы жүзеге асырылады: тарих пен тағдырлар фрагменттерін біріктіріп үйлестіруге, осылайша өткенге тек жадымен зер салып, шығармашылық-құнттылықпен қарау арқылы олардың өміріне жаңа серпін беруге болады.

Земля плачет древней травой, рельсы плач в бездну уводят.

Веселые птицы садятся на шпалы – и умирают.

По левую сторону я ухожу – и слышу стук сердца.

На правую сторону перехожу – спит балбала с чашей

И птичьим крылом я ладони сложу – и линию жизни

Вижу в ладони – будто с рожденья храню нить Ариадны

[34, 193 б.].

Тек бір ғана векзаметрінде ақын шығармашылыққа жұмыс ретінде қарайды:

Я жажду работы, чтобы была по душе и по сердцу,

Чтобы рука ощущала весомость рожденного слова,

Как чувствует зодчий тяжесть бетона и камня.

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

Бір қарағанда, бұл мәтін векзаметрдің жалпы дүние көрінісінен шығып калатындай көрінеді: ерекше проблематикасы жоқ, образдық-ұғымдық қайшылық сезілмейді (егер тек «я - свет» дегенді антитеза деп есептемесек). Векзаметрлер контексінде бұл өлең «аңқау» оқырманға жаңа жанрдың эстетикалық мәні туралы хабар беретін «белгілік» қызмет атқарады. Векзаметрдің міндеті – үйлесімділікті бұзбау, шығармашылықтың неғұрлым ықпалды типі ретінде өнер құралдарымен оны сақтап қалу. Бұл жағынан алғанда, векзаметр -ақынның өзінше пернелеуі, анығырақ айтсақ, дүниеге үйлесімділікті қайтаруды мақсұт тұтатын поэтикалық шығармашылық.

Векзаметрлердегі образ жағдайының тағы бір ерекшелігі өзіне назар аудартады. Егер мәңгілік лексемасының мағынасы өткен шақпен, естеліктермен, енжар жадымен көбірек байланыста болса, онда адам қолымен жасалған тарихты сипаттайтын образдар әдеттен тыс белсенді, бұл дүниені қайта құруға, әбігер тірліктен мәңгілік дүниеге өтуге ниетті болып келеді. «Мәңгілік» ұғымы мен «созылыңқы» әрекеттерді:

...мальчик в матроске

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

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

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

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

И в памяти встают потомками разорванные связи... [34, 185 б.] және өтпелі әрекеттерді білдіретін етістіктерді салыстырып көрелік:

Фонарь ... вспыхнул...

и дворик ожил... [176, 179 б.],

...За проволоку колючую цепляясь, рвется эбелек... [34, 185 б.].

Тіпті Мыс салт атты «ақ түндерді» тамашалау үшін» (чтобы поделиться «медью... белых ночей) «Петербургтен Мәскеуге шауып барады» (скачет). Ал Галлей кометасы адамдарға өздерінің мүддесі үшін бірнеше рет ескерту жасайды («не раз угрожала»): «Беспечность толпы на время сметала она».

Қазіргі образдардың белсенділігін – өмірлік апат мүкіндіктерін түсінуден, Апокалипсис дағдарысының алдын алу мен айнала әлемді рухтандыруға ұмтылыстан аңғаруға болады. Шығармашылықпен өзін танытудың экспрессионистік типімен бірігуден көрінетін нақты образдардың ықпалы, біздің ойымызша, «сәттердің» қызғылықты жанрлық-мазмұндық поэтикасын туғызады, оны ақын «На мотив старых часов» векзаметрiнiң эпиграфында былайша өзектендіреді: «Время – волны вечности: от мига к бесконечности». Әр векзаметрде лиро-эпикалық эмоцияның даму қисыны «сәт - мәңгілік» бағытына сыйғызылған. Лирикалық кейіпкердің жадында ерекше жатталған фотографиялық сурет немесе образ, қызғылықты ассоциация немесе ақпарат «хаостан ғарышқа», «тұзақтан» «өрнекке» ауысудың өзіндік серпіні болады:

На спицах антенн петли мы вяжем – тянется, тянется нить.
Проступят узоры твои в беспредельных глубинах души

[34, 201 б.].

Мұндай поэтиканың қосындысы әр кезде субъектінің санасын дара бақылаудан жалпыазаматтық мәнмәтінге, адамзат өмірінің бір сәтін Әлемдік болмысқа «жинақтайтын» кейіпкердің ой-санасы, оның әсерленуші философиялық көңіл-күйі, дүниетанудың белгілі бір типіне адалдығы болып табылады.

Б.Қанапияновтың векзаметрияларында кеңістік пен уақыт категориялары қызғылықты көрініс табады. Векзаметрлердің кеңістіктік ұйымдасуы стандарттық «тұйық - ашық», «зиянды - жағымды» қарым-қатынасынан ауытқиды. Ежелгі де, қазіргі де дүниелер «ашық» кеңістіктік көркем образдармен сипатталады. Теңіз, дала, түн, жұлдызды аспан екі жүйенің де белгілері болып табылады. «Жағымсыз» көркемдік кеңістік адамның өткен және қазіргі өмірін (векзаметрлер тақырыптары - 1930 және 1950 жылдардағы аштық пен репрессия, атомдық апат, замандастардың жадысыздығы) сипаттайды.

Векзаметрлердің көркемдік кеңістігі қандай қағидалар бойынша жинақталған? Векзаметр кейіпкерінің лирикалық әсерленуінің нысаны болатын шексіздік образы өзінің рухани қажеттілігін әлсіретіп, замандастың прагматикалық тіліне «аударылатынына» назар салалық: ақ шашты грек (Гомердің тұқымы деп ойлауымыз керек!) теңіз даусын банкнот есебінде сатуда, даланы «тікен сымдармен» қоршап тастаған, «тотыққан ай» радиоактивті көз жасымен жылауда, бір кездегі туған орманы радиацияға шалдыққан бұланды өлімнен құтқара алмайды, бұрынғы скифтер пәтер мәселесімен басымдықпен айналысып, дүкеннен «сиырдың қымызын» алып келеді. Мәңгілік әлемді пернелейтін кеңістік фотосуретпен (ата, бала), естеліктермен (күтуші әйел туралы, өмірлік оқиғалар туралы, әдеби кейіпкерлер туралы) және философиялық ойлармен беріледі. Мәңгілік пен өткіншілікті қарама-қарсы қоя отырып, ақын ығыр болған, әйтсе де бүгінгі күн үшін өте көкейтесті шындық - «өткенді ұмытпайық!» дегенді мейлінше аз қайталағысы келеді. Мәңгілік көркем образдар категориясына векзаметр мәтінінде болмысы кеңістіктік орналасумен ешқандай уәждемлейтін ұғымдар жатқызылады. Мұндай ұғымдарға музыка, сөз, мамыражай жады, жұлдыздарымен, күн сәулесімен, желімен мүмкін болатын ғарыш және ең лирикалық образ - эмоция жатады. Сөйтіп, сатылған раковинадан музыка үні төгіліп тұр:

- Послушайте Марину, - грек сказал.

И я, закрыв глаза, все слушал, слушал.

Из тех глубин, что видеть не дано,

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

«Музыка на берег выходила» деген романтикалық метафора тек материалдық-көрнекті (демек, әлеуеттік - зиян келтіруші) кеңістік пен таза рухани әлемнің бірдей еместігі идеясын күшейте түседі. Бұлан мен тырнаның

жаны көкке, шексіз тұңғиыққа талпынады. «Алақан мен көзқарастар» («ладони и взгляды») «түпсіздік арқылы – бірін-бірі түсінуге ұмтылады («сквозь бездну – друг друга понять...»). Адамның жады өткеннің жаймашуақ көріністерін сақтап, оларды белсенді философиялық пайымдау процесіне жетелейді. Қарлығаш ұясының көлеңкесі - әлемнің заттық дәні - күн сәулесіне еркелей қарап, махаббат құдіретіне елти табынады: «Тень гнезда на балконе, я вижу, лижет лучами рассвет».

Кейбір векзамерлерде осалдық мағынасындағы материалдық образдар көрінеді. Қарлығаштың ұясы, домбыра, терезе, шыны, Грецияның тас ескерткіштері мен дала балбалдары, тіпті Галлей кометасы да барлық нәрселердің денеде өмір сүруінде уақытша екендігі туралы анық ақпаратты жеткізеді. Бір қызығы, ғарыштық кеңістік образына идеальды руханилық «жүктелген»:

Тебя, не зная наяву, твое я чувствовал дыханье.

Дышала почва сквозь траву, небесный облакая камень.

И к месту встречи подойдя, на листьях пробудившейся березы

Вижу я не капельки дождя – пришельца человеческие слезы

[34, 181 б.]

немесе:

Планетарий мой – пролетарий. Во Вселенной кочевье мое.

Под ногами космический гравий... Дай мне руку, отбросив копьё

[34, 190 б.]

Өзіне идеальды-тартыссыз, үйлесімді кеңістіктік пен келер шақтың сипаттарын біріктіре отырып, ғарыш жоғары рухтың, бірақ адамзатқа құпия кемелділіктің символы болып табылады. Сонда Хаос пен Ғарыш символ-бейнелері өзге - өзіне ғана тән мәнмен толығады:

Из хаоса в космос уходит векзамер – вектор Вселенной.

Миф вплетается в явь ... [34, 201 б.]

XXI ғасырдың басындағы ақын XIX ғасырдың ұлы суреткері Ф.И.Тютчевтің философиясына, оның сенімін қабылдау үшін және одан алшақтау үшін, ресми түрде оралады. Хаостан ғарышқа қозғалыс бағыты Б.Қанапиянов шығармашылығында тютчевтік ой қисынын қайталамайды: хаосымен қоса Жерден ғарыштық шексіздікке емес, санасыз, рухани реттелмеген ішкі тірліктен - әлемдік үйлесімділікке араласу әдісі ретінде дүниедегі өз мәнін түсіну үшін, бір сөзбен айтқанда, Түрліктен Болмысқа ұмтылады.

Шынайы руханилықтың заңдарымен өмір сүруге болады. Алайда, өкінішке орай, адамдар бұл шындықты ара-тұра, әдетте Апокалипсис кезеңінде түсінеді:

... не раз угрожала Галлея хвостом,

Беспечность толпы на время сметала она. Исчезала... [34, 201 б.]

Соңғы цитатаға байланысты векзамер мәтінінің сәтті ойластырылғанын айта кету керек: «Векзамердің» соңғы жолы, бір жағынан, лирикалық кейіпкердің жерліктердің тағдырына алаңдаушылық білдіруімен, екіншіден, замандастардың Іс-қылықтарын сынау үшін адамзат тарихында

кезекті «ақтаңдақ» қалдыру арқылы бүкіл мәнмәтіннің финалын «ажыратады».

Көркемдік кеңістіктің рухани рахат пен материалдық пайдакүнемдікке бөлінуіне сәйкес, векзаметрдегі уақыт та қозғалыста болады. Көркемдік уақыт статикалық-динамикалық принцип бойынша құрылады: лирикалық кейіпкердің жан тыныштығы ойға жұмылдырылған сәтінде (балалық шақ туралы ойлау, дүниеге инеліктің қанаты арқылы ой жіберу, болашақ тақырыбына қиялдау, т.б.) болады. Тыныстау поэтикасы синтаксистік деңгейде де берілген. Векзаметрлер контекстін ашатын өлең басталған ойдың жалғасындай оқылады:

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

Қайталаулар жүйесі тек элегиялық интонацияны ғана заттандырып қоймайды, жанрлық ойлау моделін де өзектендіреді: лирикалық кейіпкердің ойында сақталған және құрметтелген өткен өмір детальдары, өз кезегінде философиялық мазмұнның образ-символы болу үшін, лирикалық әсерлердің өзегіне шығарылады. Лирикалық сезімнің философиялық жинақтау деңгейіне өту сәті «а» жалғаулығының екі еселенуінен көрінеді:

Высохли слезы, сгнил лист пожелтевший, а мальчик остался.
Птицы исчезли, скрылась лошадка, а мальчик в матроске
Стоит на обочине детства, взглядом меня провожая... [34, 166 б.]

«И» жалғаулығы іс-әрекеттің қосалқы нұсқасы бола алады. Ол естеліктерді жинақтау және қосу етістіктерін алмастырады. Эмоциялар тасқынының лирикалық кейіпкерді еліктергені соншалық, ол бұл әсерлердің ықпалынан шыға алмай қалады. Бір қызығы, автор «а» жалғаулығына қарағанда, «и» жалғаулығына анық артықшылық береді: «Мальчик» векзастрінің алғашқы төрт жолы анафоралық «И» жалғаулығымен ашылады, «а» жалғаулығы өлеңнің соңғы екі жолында жасырынған. Синтаксистік ойлаудың мұндай типі векзаметрлердің мәтінде бернеше рет кездеседі:

... И я, закрыв глаза, все слушал, слушал... [34, 170 б.];
...И вышел в долину, и бился в долине рогами костер.
И мчались к костру Шайкурык, Тайбурыл, Маникер, Кокжорга...
[34, 171 б.];
... И – в этом точность картин, места действия мифов Эллады...
[34, 172 б.];
... Скачет всадник по городу, и – копыта тревожат Москву...
[34, 178 б.];
... И – дворик затерянный ожил веками державной Москвы...
[34, 179 б.];
... Мустанг, ты оседлан? Так вспомни и – встань на дыбы!...
[34, 183 б.];
... И – слушают, слушают дети берега вечный мотив...[34, 192 б.];

... И – на земные края облака, облака оседают... [34, 193 б.];

... И – пунктирами мысли легли на полотна контурных карт
[34, 201 б.].

«И» жалғаулығынан кейін сызықшаның қолданылуы күнделікті әдеттегі құбылыстарды дерексіз-тұспалдық қатарға шығаратындай кездейсоқтық әсер береді. Поэтикалық синтаксис «екінші», философиялық көзқарастың қосылу сәтін көруге және сезінуге мүмкіндік береді. Сызықша өзінің алдында тұрған жағдайда, «и» жалғаулығы мүлде басқа (қарсылықты) мәнге ие болады. Мысалы:

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

По левую сторону я ухожу – и слышу стук сердца...

...И птичьим крылом я ладони сложу – и линию жизни

Вижу в ладони... [34, 193 б.];

...Я родом из юрты, где дед совершает молитву,

Коленями встав на молитвенный выцветший коврик.

Я слушаю деда – и кошмы луною облиты,

И старый сундук разноцветным железом окован... [34, 198 б.];

...Седой повстречался грек – и рапаны показывал... [34, 170 б.]

Біздің ойымызша, «и» жалғаулығының қолданылу жиілігі, оның көп қызметтілігі мен қарсылықты жалғаулықтан басымдылығы векзаметрлер авторының дүниетаным үйлесімін көрсетсе керек.

Векзаметрлердің өлшемдік құрамы да қызғылықты. Мұнда түрлі өлшемді кездестіре аламыз: еркін өлең («Рапана», «После заката», «Миф и реальность»), дольник («Мы на четверть видны были в жизни...», «Летописец», «Дворик»), кідірмелі 8-стопты хорей («Черный ворон»), 5-стопты анапест («Даже если душа прикорнула...»), еркін ямб («Встреча с инопланетянином»), 7-стопты ямб («Дискуссия»), 5-стопты амфибрахий («Лось», «Ностальгия по детству»).

Дольникпен жазылған көпшілік мәтіндерде силлабо-тоникалық өлшемге біршама орын беріледі. Бұл ақынның гекзаметр туралы қазіргі түсінікке сәйкес болуды мақсат етпейтінінің дәлелі болса керек. «Уақыт және өзі туралы» ұзақ та баяу баяндау ұзын силлабо-тоникалық өлшемдер мен тоникалық жолдарда берілген.

Гекзаметридтық біркелкі өлшем әр векзаметрдің астрофикалық (тармақтарға мүшеленбейтін, жолдардың түрлі үйлесімін біріктіретін өлең) ұйымдасуынан да сезіледі, оларда тіпті жартылай сөйлеудің, соңғы фразаның үзіліп қалуының әсері де жойылады. Кейбір векзаметрлердің финалдарынан мысал келтірейік:

...Чабанскою псиной взвять бы на звезды с родного холма.

И – не сойти с ума.

(«Плач смуглой луны» [34, 186 б.]);

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

Скажи мне, великий поэт...

(«К Абаю» [34, 187 б.]).

Астрофикалық ұйымдасу біркелкі өлшемді қалыптастырумен қатар, «сана ағымы» поэтикасын ұқсатуға да «жұмыс жасайды». Әр векзаметрдің тармақтық біркелкі құрылымы философиялық үздіксіздік пен ойлау процесінің диалектикасын көрсетеді. Алайда, бір таңқаларлығы, поэтикалық синтаксис «ой ағымының» құрылымын қолдамайды. Векзаметрлер мәтіндерінде фразалық және синтаксистік анжамбемандар, кең таралған синтаксистік конструкциялар өте сирек кездеседі. Керісінше, векзаметрдің әрбір жолы ойлау процесінің бір актісіне сәйкес келіп, аяқталған синтаксистік тұтастықты танытады. Бірақ, философиялық тақырып, кең құрылымдағы синтаксистік конструкциялар векзаметрді дерексіз-философиялық категориялар баяндалатын болмыс туралы трактатқа айналдырып жібермейді. Векзаметрлердің интонациялық-сөздік ұйымдасуы ауызекі-тұрмыстық және пафосты-көтеріңкі лексиканың синтезін, интонацияның, ғылыми терминдер мен поэтизмдердің үйлесімді қоспасын көрсетеді. Мысалы, «Медный всадник» векзаметрінде көнерген және қарапайым лексика («чу») мен көтеріңкі («напророчил»), заманәуи сөздер («неоновый свет») табиғи түрде біріктіріледі:

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

«Дворик» векзаметрінде «старая дева» мен «дщери» сөздері мен тіркестерінің көрші орналасуы стилистикалық кездейсоқтық болып көрінбейді, өйткені өлеңнің өне бойында мәнмәтін лексемнің екі типін жинақтайды: көнерген сөздер мен ежелгілік маңына беретін сөздер («дебри», «державная Москва», «сей дворик», «дщерь») және қазіргі – ауызекі-қарапайым және кітаби лексика («апельсиновая корка фонаря», «подъезд», «нет пророка в кумирах», «старая дева» т.б.). Векзаметрлерде әр түрлі стилистикалық мәндегі сөздер қолданылады:

- тұрақты фразеологиялық айналымдар («до точки дойти», «не выйти в ферзи», «бежать по кругу»);
- бейтарап-ауызекі (районная больница, полигон, гастроним, орнамент, демонстрация, афиша и т.д.);
- қарапайым лексика (чаевые, «пятнашка» (в значении «пятнадцать рублей»), «лоб» (в значении «неумный человек»), псина);
- халықтық-поэтикалық лексика («черный ворон»);
- әдеби-қалыпты («маленькие люди», «медный всадник», «белые ночи»);
- реминисценттік («О, ветер, ветрило, чему, господине, вешь навстречу?...», «Темная ночь ... пролегла между нами»);
- терминологиялық («стоп-кадр, контурная карта, магистральная строка сонета, рентген»);
- ұлттық лексика (саркыт, домбра, асыки, джусан, балбала, эбелек);
- поэтизмдер («хрупкие плечи», «горный ручей», «музыка неба»);
- көнерген сөздер («дщерь», «ветрило», «сей», «тризна»);
- мәдени топонимдер (Акрополь, Эллада, Греция, Садовоекольцо);

- әдеби ономастика (Эгей, Гомер, Марина).

Көрсетілгендей сөз мағыналарының стилистикалық әр алуандылығы векзаметрдің жанр жасаушылық заңдылығына бағындырылған: мәтіннің лексикалық деңгейі ұдайы түрлі стилистикалық топтағы сөздерді ұшыратады.

Векзаметрдің интонациялық ерекшелігі де өзгеше. Қарапайым сөйлеу интонациясын сөйлемнің синтаксистік құрылымының сәйкес типі қажетсінеді:

- инверсияланған фразалар («Там, у подножья Акрополя, видел я деву Эллады...», «Спит няня моя...»);
- қосарланған мағыналық қарсылықты білдіретін сөйлемдер:
Даже если душа прикорнула, как спящий ребенок,
Несмотря ни на что это тихое чувство живет... [34, 174 б.];
- көмекші сөздерді «тәртіпсіз» пайдаланған сөйлемдер («...диктовал там какой-нибудь лоб...»);
- созылықы әрекет мағынасындағы көптеген қайталаулар:
И я, закрыв глаза, все слушал, слушал... [34, 170 б.],
- қыстырма конструкциялар:
За нами... (вон танки ползут).
...Судьба!... (нет, они не пройдут) [34, 169 б.];
- одағайлар:
Ну, так заполняй многоточье!.. [34, 169 б.],
Ну, что твоя почва, железобетонная осень?.. [34, 198 б.]
Нет, они не пройдут... [34, 169 б.];
- қаратпа сөздер:
Скифы, спешите видеть того, чье слово было... [34, 193 б.],
- ділмарлық фигуралар:
Землю ли судорога сводит иль человеческий стон?...
[34, 187 б.];
- эллипсистер:
Выйду из поезда – степь на все стороны света...
[34, 193 б.].

Осындай синтаксистік конструкциялармен поэтикалық көтеріңкілік интонациялар да жасалады:

қайталаулар жүйесі арқылы:

Черный ворон, черный ворон, мы свободней
день за днем... [34, 168 б.],
Жажду, жажду слушать мессу, что души моей орган...
[34, 168 б.],

ділмарлық фигураларды пайдалану арқылы:

В этой адовой метели я ли в курточке продрог?...
[34, 168 б.],

қаратпа сөз арқылы:

Мустанг, ты оседлан? Так вспомни и – встань на дыбы!..
[34, 183 б.],

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

эллипсистермен:

За полигоном в ауле – распятый антеннами плач...
[34, 187 б.],

одағайлармен:

Да, мы виновны без вины...,
Да, долог мной выбранный путь...[34, 189 б.],

сондай-ақ даралау арқылы («Я, очарован, слушал их мотивы...») және қаныққан метафоралық стильмен («испуганно, как жеребенок...», «ветер-пастух», «дорога столетий ... моя колыбель», «я как зодчий», «мысль как горсточка проса», мысль как «многовековая стая»). Векзаметрлер интонациясы жазылымда сызықшамен белгіленген үзілістермен (психологиялық, эмоциональдық паузалар) толықтырылады. Орыс тілінің заңдылықтары тұрғысынан уәждемеленген сызықша белгісі қандай да болмасын межелеуді, қайшылықтарды және ажыратымды жеңудің пайдасыздығы туралы векзаметрлік ойды көруге, сезінуге көмектесетін психологиялық ремарка ретінде, авторлық метамәтіндік түсіндірме ретінде көрінеді:

Связи едины, незаменимы – вместе и в каждом живут...
[34, 193 б.],

Ладони и взгляды тянулись сквозь бездну – друг друга понять...
[34, 197 б.].

Векзаметрлер поэтикасы - тақырыпқа кіріспестен, оқырманға «төбеден түскендей» бірден ой салатын фрагмент поэтикасы. Векзаметрлер лирикалық эмоция дамуының сыртқы көрінісі диалектикасына бәрінен де аз мән береді. Бұл жанр өзінің философиялық мәнін жарқын көрсету үшін жалған романтикалық байламдар мен экспозициялардан «бас тартады». Векзаметрдің арналымы - лирикалық эмоцияны жалаңаштау емес, философиялық мәні бар проблемаларды қоюда. Анығырақ айтсақ, нақты бір проблеманы - болмыстың үзілген жібін қалай біріктіріп байлауға болады, әрбір тіршілік иесінің «Ариадна жібін» қалай көреміз? Міне, «жіп» сөз образының векзаметрлерде жиі көрінуінің себебі осыдан.

Сөйтіп, векзаметрлердің жанрлық ерекшеліктерінен байқағандарымызды жүйелеп көрелік. Векзаметр деп дүние көрінісін абсолюттік рухани құндылықтар мен тарихи-өзгерімпаз, көбінесе адами тұрмыстық көзқарастардың салыстырмалық немесе қайшылықтық-философиялық идеясы жасайтын дара-авторлық жанрды атауды ұсынамыз. Және оның міндетті түрде мынадай жанрлық компоненттері болады: ойшыл кейіпкер-философтың санасы, мәтіннің ұйымдасуының интонациялық-сөздік, формальдық, ассоциативтік деңгейінде көрінетін екі еселенген «мәңгілік - заманәуилік» ерекше хронотопы,

Лирикалық кейіпкер туралы түсінікті векзаметрлердің өзіндегі шартты белгілік жолдармен беруге болды:

...дервиш у костра, купается

в глазах его звезда...[34, 185 б.].

Жерден жұлдыздарға бағыт алған кезбе, жол, алау, көзқарас образдары Б.Қанапиянов шығармашылығының, әсіресе векзаметрлерінің негізгі кілті болып табылады. Векзаметрлер кейіпкері - әрқашан рухани Шындықты тануға ұмтылатын және кейде ондай білімді меңгеретін мәңгі жиһангез. «Кейде» дегеніміз - жұмыла ойланған кезде, яғни қасиетті нұрдың алауы алдында. Векзаметрлердің ойлампаз субъектісі - өз тұрмысының мәні туралы нақты (сопылық десе болады) түсінігі бар, өмірдің әр сәтіне қуана білетін, бұл дүниелік өмірді рухтандыра алатын (векзаметрлерде алау жағу жағдаятының бірнеше рет қайталанатыны кездейсоқ емес) және Әлемнің абсолютті үйлесімін ойлылықпен тануға бейім («купається в глазах его звезда») адам.

Екі еселенген хронотоптың ерекшелігі векзаметр ұйымдасуының барлық жанрлық деңгейінде даму қисынын көрсетеді. Өткіншілік пен мәңгіліктің, берекесіздік пен көтеріңкіліктің, мәнсіздік пен мағыналылықтың, ұсақтық пен алыптықтың шегін қарсы қою емес, жақындату көркем кеңістік пен уақыттың ұйымдасу мәнін анықтайды. Бірлікке жету идеясы мәтіннің барлық деңгейінде көрінеді: жанрдың аталым белгісінен (классикалық «гекзаметр» және қазіргі «век») антонимдік образдардың қарсы қозғалысы арқылы векзаметр поэтикасына дейін. Тармақтық, ырғақтық, ұйқастық ерекшеліктер бойынша нақты бақылауларды біз жоғарыда айтып өттік.

Сөйтіп, векзаметр – бұл элегиялық және поэмалық хронотоптың ауыстырылуы жолымен жасалған жанр. Тақырыптарды, сюжеттерді, лирикалық кейіпкер образын, қабылдаудың эмоциялық ракурсын таңдау авторлық дүниені қабылдаудың элегиялық-доминанттық типімен уәжделеді. Егер ақынның дүниетанудың аталған типіне адалдығын ескерер болсақ, онда Б.Қанапияновты ХХ ғасыр соңындағы элегик деп атауға болады.

Элегиялық хронотопқа поэманың кеңістіктік-уақыттық парадигмалары үстелгенде де, атап айтқанда: қайшылықтарды жеңу, жаңа, барынша үйлесімді шындықты жасау, субъектінің өмірлік шығармашылық процесіндегі белсенді (сырттай бақылаушы емес) позициясы, векзаметрлік оптимизм, оның болашаққа талпынысы жағдайында да, элегиялық мұң екінші қатарға кетпейді. Асылы, векзаметрді – ақынның тұрмысты сыршылдықпен оңаша пайымдаудан қоғамдық көлемде өзгертуші іскерлікке ұмтылу жолы деп қарауға болады.

2003 жылы Б.Қанапиянов шығармашылығындағы маңызды оқиға - «Векзаметрлер» жинағы жарыққа шықты. Онда ақын тек барлық векзаметрлерінің мәтіндерін жинастырып қана қойған жоқ, сондай-ақ бұл жаңадан пайда болған жанр ретіндегі жасалымның көркемдік тұжырымдамасын жаңаша пайымдады және, біздіңше, бағдарламалық-қорытындылаушы сипатағы жинақтың идеясын нақты белгіледі. Бір қызығы, векзаметрлердің атауында жанрлық анықтама берілмейді («Над уровнем жизни» өлеңдер кітабында векзаметрлер ортақ жанрлық атаумен жинақталған). Тек нақты мәтінмен жұмыс жасағанда ғана (атап айтқанда, жанрлық ақпарат тасушылармен) өлеңдердің зерттеліп отырған жанрға жататындығы туралы қорытынды шығаруға мүмкіндік береді. Кейбір

жағдайларда мәтіндерді бұлайша шектеу, Б.Қанапияновтың өзге өлеңдерінің дүние көрінісі векзамерлік мазмұнның ықпалында болатындықтан, шартты болып көрінуі мүмкін, Бұл байқаулар, өз кезегінде, векзамер жанрының Б.Қанапияновтың поэтикалық репертуарынан орын алуы мен өзгеше болуының кездейсоқ еместігін дәлелдейді.

Векзамер – Б.Қанапияновтың жеке поэтикалық «өнертабысы». Оның келер ұрпақ ақындарының жанрлық репертуарына ену-енбеуі беймәлім. Егер шектеулі даралық тұлғалар сұранысына жауап беретін біздің мәдениетіміздің игерген және потенциалдық мазмұнын ескерер болсақ, онда векзамерлердің авторлық жанр болып қалуы әбден мүмкін. Поэтикалық процестің мұндай даму барысында векзамер маңызын жоғалтпайды. Біріншіден, өкінішке орай, бұл жанр әлі де қазақстандық оқырмандардың көпшілігінің игілігіне айнала қойған жоқ. Екіншіден, отандық поэзия тарихында векзамердің жасалуы өткінші мәні бар Оқиға болып қалмайды. Ол біздің поэзиямыздың аса бай потенциалын, жаңа мәдени ой-санамыздың ғаламат кеңістігінің жоғары парасатты және кәсібилік (немесе - лайықты) деңгейін дәлелдейді.

III тарау бойынша өзіндік бақылауға арналған сұрақтар:

1. Элегия жанрының проблемалық теориялық аспектілері.
2. Элегияның жанр ретінде қалыптасуының сонеттен айырмашылығы қандай? Элегияның даму тарихын сызықтық даму деп атауға бола ма?
3. Элегияның жанрлық құрауыштарына сипаттама беріңдер.
4. Қандай жанр жасаушы категориялар элегиялық дүние көріністерін құруда жетекші болып табылады?
5. Қазақ поэзиясындағы элегиялық дүние бейнесінің қайта түлеу факторларын атаңыз.
6. Циклдік мәнмәтін элегиялық дүние көрінісін қалай қайта құрады?
7. Неліктен Б.Қанапияновтың векзамерлерін элегияның модификациясы деп атауға болады?

Өз бетінше жұмыс тапсырмалары:

1. Элегия жанры туралы Г.А.Гуковский, Л.Г.Фризман, В.Е.Хализев, В.И.Тюпа. Е.Н.Роговалардың тұжырымдарын салыстырыңыздар. Әр зерттеушінің теориясында қандай жанр сақтаушыға құрылымдық қызмет жүктеледі?
2. Неліктен қазаргі қазақ поэзиясында элегияның дүние көрінісі «таза» күйінде қайта түлемейді?
3. Қазақ фольклорының қандай жанрлары элегиялық дүние бейнесімен байланысты болады? Қосымшадағы мәтіндерді

пайдаланыңыздар. Өз беттеріңмен іріктеген элегия мәтіндерінен мысалдар келтіріңдер.

4. Дүние көрінісі бірнеше жанрдың дүние бейнелерін жинақтап, жеке тұлға мен айналадағы шындықтың абсолюттік үйлесімін хабарлайтын жанрлық эксперименттерді элегия деп атау орынды бола ма?
5. Қазақстандық элегияның өркендеу факторларының орыс ақындарын элегияға эксперимент жасауға итермелеген факторлардан қандай айырмашылықтары бар?
6. Қазақстанның мерзімді басылымдарынан атауында «элегия» деп көрсетілген мәтіндерді тауып, талдау жасаңыздар. Бұл элегиялар 3-тарауда баяндалған реконструкциялану сипаттарымен қаншалықты сәйкеседі (немесе сәйкеспейді)?

III ТАРАУ БОЙЫНША ӘДЕБИЕТТЕР:

1. Гинзбург Л.Я. О лирике. - Ленинград: Советский писатель, 1974. - 408 с.
2. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение. - Москва: Высшая школа, 1976. - 422 с.
3. Гуляев Н.А. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 1985. - 272 с.
4. Рогова Е.Н. Элегия и элегический модус художественности. К постановке проблемы // Жанр и стиль. - Томск, 1999. - С. 81-84.
5. Хализев В.Е. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 1999.- 400 с.
6. Страшнов С.Л. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. - Иваново, 1998. - 102 с.
7. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – Москва: Высшая школа, 1999. – 556 с.
8. Фризман Л.Г. К проблеме идейно-эстетической целостности русской романтической элегии // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. - Донецк, 1977. - С. 145-146.
9. Раушанов Е. Ғайша-бибі. – Алматы: Жазушы, 1991. – 232 б.
10. Қосалыұлы С. Күзгі элегия // Жұлдыз. – 1992. - №10. – 84 б.
11. Ешенұлы Т. Вивальди. Мезгіл элегиясы // Қазақ әдебиеті. – 2003. - №4 (2790). – 13 б.
12. Раушанов Е. Элегия емес // Жұлдыз. – 1992. - №12. – 42 б.
13. Қайрбеков Ғ. Барып қайту яки емхана элегиясы // Жұлдыз. – 2003. - №8. – 3-8 бб.
14. Екімыңжылдық дала жыры / Бас ред. Ә. Нысанбаев. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2000. – 752 б.
15. Романов А. Мой материк. - Усть-Каменогорск, 1992. – 88 с.
16. Оразбаев И. Түннің көзі. - Алматы: Жалын, 1979. – 88 б.
17. Қадырова Ж. Элегия // Жас қалам. – 2003. - №8(14). – 8-9 бб.
18. Тобаяқ Б. Элегия // Жұлдыз. – 2003. - №5. – 137 б.

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

4-ТАРАУ. ТОЛҒАУ МЕН БАЛЛАДА – ҚАЗАҚТЫҢ ҰЛТТЫҚ ПОЭЗИЯСЫНЫҢ КӨРНЕКТІ ЖАНРЛАРЫ

4.1 XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы қазақстандық авторлар шығармашылығындағы толғауға еліктеушілік. Дүние көрінісі жаңаруындағы дәуіріміздің рухына үйлесетін жанрды іздеу қазіргі ақындарды ұлттық төл поэтикалық дәстүрлерге табан тіреуге алып келді. Отандық поэзиядағы аралас-құраластық ерекшелік дәуір талабына жауап беретін әр жанрдың мағынасын қайта пайымдау алаңында әлемдік жанрлық дәстүрлер жатқандығын көрсетеді. Нәзира дәстүрінің жанрлық-өзгермелі кеңістігіне өткен ғасырдың басына дейін ауызша даралық поэзия жанры болып келген толғау жанры енгізілді. Әрине, композициясы мен поэтикалық құралдары автордың еркіне бағынышты болатын толғаудың құрылысы жағынан өзге әдеби жанрлардан өзгешелігі болады. Ауызша шығарылып айтылуы, суырыпсалмалық, тақпақтылық, интонациялық-декламациялық және әуендік һәм ым-ишаралық сипаттары толғаудың поэтикалық ерекшелігі ретінде тарихта қалды. Қазіргі жанрлық процесс мазмұнында толғау жанрының II – III мыңжылдықтар тоғысындағы қайтадан жаңғыруы, әдеби еліктеу фокусына түсіп отырған ауыз әдебиетінің белгілері біздің қызығушылығымызды тудырып отыр.

Толғауға қызығушылықтың тууы замандастарымыздың бүгін мен ертеңнің тағдырына алаңдаушылығын туғызған ғасырлар тоғысындағы өптелі кезеңінің тарихи-саяси мазмұнынан көрінеді. Ерте дәуірдегі халық тарихының шешуші тұстарындағы секілді, XX ғасыр соңындағы ақындар да өткендегі мәдени мұраға зер салып, заманаға өз көзқарастарын білдіруде ауызша даралық (ақындық) поэзия жанрын да пайдалануға ниеттенеді. 1970-2000 жылдары бұл жанрға ұлттық мәдени сананы жалғастырушы ақындар көңіл бөлді. Осы жайдың өзі жанрлық процесс қисынын танытады: қайта құру дүмпуімен саясаттың, экономиканың, мәдениет пен діннің жаңғыруындағы ұлттық сананың азаттық алу кезеңі поэзияда өткеннің жанрлық дәстүрлерін қайта түлете көрінеді. Осындай элеуметтік-саяси контексте толғауға қалам тербеуді Кеңес Одағының ұлттық-тегістеуші идеологиясына қарсылық актісінің көркемдік әдісі ретінде және болашаққа бағдар жасаудың эстетикалық рәсімделуі ретінде қарастыруға болады, өйткені толғау жанрының дидактикалық сарынын замандас ақындарымыз өздерінің өлеңдік эксперименттерінде белсенді пайдаланды. Көріп отырғанымыздай, жаңа тарихи-мәдени құнарға «қайта отырғызылған» ауызша даралық поэзия жанры «реттеуші» жанр міндетін алып отыр, сөйтіп заманәуи оқиғаларды ұлттық-онтологиялық аспектіде қарастырып, оларды толғау адресаты сияқты оқырман мен лирикалық кейіпкер санасында үйлесімді сәулелендіреді.

Қазақ әдебиеттануында толғау жанрының мәселелерін пайымдауға арналған көптеген еңбектер бар. Олардың қатарында А.Байтұрсыновтың, З.Ахметовтің, М.Базарбаевтың, Б.Адамбаевтың, Е.Ысмайыловтың, Б.Кәрбозовтың, Б.Әбілқасымовтың, А.Исмақованың, А.Жақсылықовтың еңбектерін атауға болады. Ақындық поэзия жанры ретінде толғау табиғатын

карастырған ғалымдар оның мазмұнын немесе формасын түсіндіруге тырысады. М.Базарбаевтың анықтамасында: «толғау – ақынның күйзелістеріне, сезімдеріне, сипатталып отырған оқиғаға қатысына мол орын берілетін, белгілі бір оқиға жайындағы өзіндік ақындық шығарма» [1,135 б.]. Ал Б.Әбілқасымов: «Толғау – ғибратты-дидактикалық әрі батырлық-патриоттық сарындағы жеті-сегіз тармақты (кейбір ауытқулармен) ауызша даралық өлеңдік шығарма», – деген қорытындыға келеді [2,106 б.].

Ауыз әдебиеті жанрының қайта түлеуінің сырын ұғыну үшін тектік бастаудың басымдық жағын анықтап алу өте маңызды болмақ. Толғауда шындықты танытудың лирикалық та, эпикалық та әдістерінің болатынын көптеген зерттеушілер атап өтеді. З.Ахметов толғаудың лироэпикалық мәнін былайша түсіндіреді: «Толғау – бәрінен бұрын лирикалық шығарма... Алайда бұл түрдің үлгілеріндегі лиризмге айқын көрінетін эпикалық сипат тән, ол адамның ішкі көңіл-күйін тікелей ашып көсетумен қатар, келелі тақырыптарды, әлеуметтік сипаттарды, қоғамдық қатынастарды да поэтикалық түрде баяндайды...» [3,255 б.]. А.Исмақова былай дейді: «толғау – адамды бейнелеудің лирикалық та, эпикалық та әдістері қолданылатын лирофилософиялық циклдер, алайда ол адамды фольклордағы секілді сырттай бейнелейді», – дейді [4,40 б.]. Зерттеушінің пікірінше, толғаудың лироэпикалық табиғаты XIX ғасырдың соңындағы қазақ әдебиетінде прозалық жанрлар жүйесінің тууының алғышарттарын дайындаған.

Даралық шығармашылық жанры ретіндегі толғау жанрын оған еліктеушіліктен ажырата білудің қажеттігі толғауды еске түсіруімен және болуымен, жанр жасалуының тілдік жағдаяттарымен анықталады. Дәстүрлі толғаудағы ұжымдық сезімді білдіру, орындаушының тыңдаушылармен рухани-эмоциональдық үндестігі ендігі әдеби толғауда қайта жаңғыруы мүмкін емес, әрине. Ауызша атажанрдың нақ осы қасиеттері соңғы онжылдықтағы поэзияда толғау дүниебейнесін жандандыруға мүмкіндік берді. Халық ауыз әдебиетіндегі толғаудағы өлеңшінің, орындаушы мен тыңдаушының бірдейлігі (ұқсастығы) жанр жасалуының нормасы болса, қазіргі мәдениетте ол жоғалған мамыражай дүние ретінде саналады. Қазіргі ақын оны толғаудың жанрлық моделінде қайта түлеткісі келеді. Егер «...кез-келген толғауда идеальды дүние эстетикалық құндылықтар, ұжымның, тыңдаушы мен орындаушының идеалдары айтылатын үйлесімді жүйе ретінде көрінсе...» (А.Исмақова [4,44 б.]), онда қазіргі мәдени процесте мұндай үйлесімді табу қиынның қиыны. *XX ғасырдың соңындағы жазба поэзияда қайта жаңғырған (реконструкцияланған) толғау, бір жағынан, өз дүниебейнесін өзіндік дара танытуымен «толықтыра» түсуде, екінші жағынан, романдық жанрлық ойлауға апаратын жанр-бастаушы міндетін атқаруда.* Сондықтан, замандас ақындардың толғау жанрының ауқымындағы көркем эксперименттерін автор жанрдың болмыстық шарттары шегінде оның дүниебейнесін ішінара жаңғырта алған толғауға еліктеу деп түсінуімізге болады. Толғауды ауызша даралық шығармашылық жанры ретінде зерделеген зерттеушілердің пікірлеріне сүйеніп, қазіргі

жекелеген ақындардың эксперименттерінде қайта пайымдалған толғаудың жанрлық деңгейлерін анықтаймыз.

Әдеби толғаулардың қазіргі түрлері де өткен заманалар жайлы ақпараттарды сақтауды жалғастырып келеді. Мұндай мәтіндердегі негізгі коммуникативті-модельдеуші қызмет оқырманның назарын ауызша даралық поэзия үлгісіне аударатын шығарманың атауына жүктеледі. Қазіргі «әдеби» толғаулардың атауында «еліктеу» сөзінің болмауы (Пушкиннің «Құранға еліктеуімен» салыстырайық) уақыт шегі мен кеңістік шекарасын ескермей, мәдени құбылыстарды (оның ішінде жанрлық дәстүрлерді де) манипуляциялауға мүмкіндік беретін постмодернистік дискурстың ықпалын көрсетсе керек. Толғау жанрының номинативтік салтанаттылығы мәтін-мимесисте коммуникативтік-бағалау функциясын атқарады: автор жыраулармен, Зар Заман ақындарымен ХХ ғасыр қаламгерлерінің тектік сабақтастығын орнатып, қазіргі оқырманды дәстүрді жаңғырту процесіне әкеледі.

Қазіргі толғау атауының қызметі елеулі кеңейтілген. Мысалы, Е.Зікібаевтың «Қарадан хан боп туған» толғауының коммуникативтік аспектісін С.Мұқановтың дүниеге келуінің оқырман бағалауындағы «өмірбаяндық анықтамасы» ретінде қабылдауға болады. А.Ақынбабақызының «Оян, әке!» өлеңі атауының реминисценттік сипаты көрінеді: ол М.Дулатовтың «Оян, қазағын!» еске түсіреді. Бұл өлеңнің «*зар толғауы*» деген тақырыпшасы (подзаголовок) эмоциональдық-бағалаушы «зар» сөзімен стильдік кеңістікті кеңейтеді. Е.Асқарбековтың «Толғау» экспериментінің атауы жанрлық мазмұнның бір ғана аспектісін - субъектінің пәлсапашылдығы мен ұсынылған ойлардың медитациялығын ашып көрсетеді. И.Сапарбайдың «Ерлік пен елдік толғауы», Б.Медеуованың «Саясат пен махаббат», Н.Қызықанқызының «Клон адамы жайлы» толғауларының атаулары толғаудың әлеуметтік-саяси мазмұнынан хабар береді. Көптеген толғаулардың атауларында шығарманың адресаты көрсетіледі, оларда дәуір, адам мен оның айналасы туралы толық мағлұматтар жинақталады. Ф.Оңғарсынованың («Асанқайғының толғауы»), С.Назарбекұлының («Абай»), А.Өтегеновтің («Тобанияз туралы толғаулар»), Ж.Маманның («Таңжарық толғауы») толғауларындағыдай атауға тарихи тұлғалардың нақты есімдерінің алынуы толғаудың кеңістіктік-уақыттық ұйымдасуының жанр жасаушылық ұстанымын айқындайды, яғни өткенге философиялық-тұрмыстық талдау жасау параметрлерін ұсынады. Ғ.Жайлыбайдың «Біргебайдың қызылы (этнографиялық толғауы)» атауында бұл ұстаным айқынырақ көрінеді.

Әсіресе, тектік жадыны, шығарманың интонациялық-тақырыптық тіркелімі мен жанрдың өзекті идеясын ішіне бүккен атаулар ерекше мәртебеге ие. Авторлық «зар толғау» («Оян, әке!» А.Ақынбабақызы), «ойтолғау» («Ойтолғау» И.Сапарбай), «нала толғау» («Хан» көлі» Т.Қажыбаев), «кер толғау» («Кер толғау» Г.Аймаханов) анықтамалары оқырманды шығарманы жазу кезінде автордың өзі бастан кешкен эмоциялық күйзелістер кеңістігіне жетелейді.

XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы қазақ ақындарының шығармашылығында жаңғырған толғау жанрының маңызды жақтарының бірі - оның субъективтік ұйымдасуы болып табылады. Толғау-еліктеудің субъектісі заманның әлеуметтік-саяси мәселелеріне мазасызданып, жаны күйзелуші кейіпкер-философ болып қалып отыр. ХҮ ғасырдағы жырауды да, қазіргі еліктеудегі ой толғаушы кейіпкерді де біріктіретін аса маңызды саналық сипат - патриоттық көңіл-күй, жер бетінде болып жатқан барлық оқиғаға жауаптылық. Толғау-еліктеудің кейіпкері ұдайы ізденісте болады, алайда бұл оның белгілі-бір ғибраттық ой түюіне кедергі бола алмайды. Жыраудың сыншылдығымен салыстырсақ, мысалы Дулат Бабатайұлы:

О, Барақ жас, Барақ жас
Жегенге тоқ, ішсең мас
Жақсы болса ұлығы,
Өз елін жаудай таламас... [5, 204 б.] –

десе, қазіргі еліктеулерде автор ой-ғибратын қарата айтатын нысанның өзгергенін көреміз:

Не керемет жаратып жүр өзгелер,
Ал біздер ше? Тауыса алмаймыз мін айтып.
Құттықтаудың арты кетер мұнайтып,
Сонсоң кеңес айтамыз көп ақыл ғып...
(Н.Қызықанқызы, «Клон адамы жайлы» [6, 100 б.]).

«Әдеби» толғау мәтіндерінде «мен (жырау) – билеуші» диалог векторы ақын «менінің» қоршаған дүниедегі «мен өзімнен» - «мен әлем-дүние үшін» ұстанымына өтуі арқылы барынша күрделі, кеңейтілген сипатқа ие болады. Ойлылық субъектіні кемелденген, өмірлік үлкен тәжірибесі бар, дана (тиісінше дүниеге мұңды көзқараспен қарайтын) тұлға ретінде сипаттайды. Өзіндік артықшылығы ақындық «менді» (бұрынғыда - жырау «мені») алдыңғы қатарға шығарады. Кейбір еліктеулерде авторлық мәтін ішінде аңғарылады, алайда ол жыраулардағыдай өз есімін келтіру арқылы емес (мысалы, “...Арасын өтіп бұзып дінді ашқан - Сүйінішұлы Қазтуған), өзіндік даралығын қосалқы ендіру жолымен жасалады (мысалы, рудың немесе дәуірдің белгілі тұлғаларын атап көрсететін достық немесе туыстық қатынастық арқылы: Сәбит Мұқанов, Тобанияз, Голощекин, Таңжарық, Сакен Сейфуллин, Ілияс Жансүгіров). Тұтастай алғанда, қазіргі толғаудың коммуникативтік кеңістігінде болып жатқан оқиғаларға бейжай қарай алмайтын кез келген адам енуі мүмкін.

Толғау кейіпкерінің сана-сезімі әлем-қапырақ, астан-кестен, трагедиялы. Жанрлық дәстүрге адалдық лирикалық кейіпкерді өз ұрпағын алда тұрған жаһандық алапат-апаттардан сақтандыруға мәжбүрлейді:

...Жалған адам шығармасқа кім кепіл.

Адам орнын құбыжықтар баспасын!

(Н.Қызықанқызы, «Клон адамы жайлы» [6, 99 б.]),

...Менің жырым – тілін, дінін, бірлігін

Жоғалтқандар қасіреті жайында

(Б.Медеуова, «Саясат пен махаббат» [7, 17 б.]).

Толғау субъектісі өзінің пәлсапалық ойларында өткенге көз жіберіп, оның сабағын ұмытпайды. Өткеннің бейнесі оған өзінің ішкі әлемін толық ашуына мүмкіндік береді:

Заман дәмін, уақыт дәмін тартпай гөр,
Жетті қазақ мәресіне қатпай тер

(Б.Медеуова, «Саясат пен махаббат» [7, 17 б.]).

Толғау-еліктеудің лирикалық кейіпкері ішкі қайғы-қасіретке үнілуімен әрі өтіп жатқан оқиғаларға араласуымен тек уақыттың ғана емес, кеңістік шегінде де қосарланған ғұмыр кешу қабілетіне ие. Мұндай «шекаралық» балмыстың мәні көбінесе табиғаттық метафоралар арқылы ашылады:

Күйік таулар ыңыранба, жуындырар
Көк нәсері келіп қалды көз жасымның,

Ақын жаны – найзағайы тәңірдің,
Әлі-ақ самғап көгаршындай жетермін.

Елім саған ораламын жаз болып,
Сырнайлатам аққу болып, қаз болып
(Ж.Маман, «Танжарық табиғаты» [8,143 б.]).

Толғау-еліктеудің көркемдік тұтастығының маңызды ұстанымы оның кеңістіктік-уақыттық ұйымдасуы болып табылады. Қазіргі толғауларда да дүние бейнесі бұрынғыдай өтпелі де алдамшы; ақын-ойшылдың тұлғасы шашыраңқы шындықты өзінің сана сүзгісінен өткізіп жинақтаушы орталық іспетті. Толғау кейіпкері өткенге баға беріп, болашақты болжайды, кері қайтпайтын уақыт «жебесін» өзі арқылы «өткізіп», көріністердің тарихи ракурсын тез өзгертіп отырады.

XV-XVIII ғасыр жырауы жекелеген жағдайды тұрмыстық мәндегі оқиға ретінде қабылдауға бейім болатын. Б.Медеуовтің «Саясат пен махаббат» толғауындағы жеке бір тарихи жағдаят та тұрмыстың әмбебап көрінісіндей қарастырылады. Толғау сюжетінің негізіне тұтас бір қаланың жойылуына себеп болған жалған махаббат тарихы алынады. Ертеде өткен бір оқиғаны еске түсіріп, оны сын тоқпағына ала отырып, автор толғау жанрының нақты уақыттық-кеңістіктік парадигмасын жасайды: өткенге назар салып, одан лайықты сабақ алуға шақырады. Б.Медеуовтің өлеңінде лирикалық кейіпкердің пайымдалатын оқиғадан кеңістіктік-уақыттық алшақтығы сюжеттік деңгейге шығарылады:

Қытай қызы шығарды деп шу
Екі мың жыл өткеннен соң булығам [7, 17 б.].

Көріністердің ұдайы ауыстып отыруымен (құда түсу, император қызының тілегі, бауырлар арасына жік түсу мен соғыс, Жие-Юдің үйге оралуы, кейіпкердің ұрпақтары мен замандастарына үндеуі) автор мәңгілік қозғалыс бейнесінде өткенді эпикалық түрде жаңғыртады. Өлеңде елеусіз-

елеулі кеңістік көріністері мен қысқа да ұзақ уақыттық аралық шарттылықпен көрінеді.

Күнбилерге жар болудың тәсілін
Бес жыл бойы қас шеберлер үйретті ... [7, 16 б.],
Жеті ұлын жеті жерде қалдырып,
Жетпіс жаста қайтты еліне сорлы ана [7, 17 б.].

Б.Медеуов толғауындағы хронотоп кеңістіктегі жоғары мен төменнің, ашық пен жабықтың, маңызды мен құнсыздың, көп пен аздың қарама-қарсылығына құрылады:

Аспантаудан асып елші жөнеген [7, 16 б.],
Астанасын күл етуді ойлады [7, 17 б.].

Ж.Маманның «Таңжарық табиғаты» толғауының идеясы да жоғары (шексіз ғаламдық) мен (жабық) кеңістіктің қайшылығына құрылады:

...Ақын жаны – найзағайы тәңірдің,
Әлі–ақ самғап көгаршындай жетермін,

...Тар тесіктен телміремін далаға [8, 143 б.].

Бұл толғауда мәтіннің шағын ғана үзігіне «жиналған» тұлғаның өсуі мен рухан қалыптасу эволюциясы уақыттың жеделдеуін сезінтеді:

Шақырады асқақ үнмен бала Тәкен!
Аға Тәкен !

Дана Тәкен !

Ақын Тәкен ! [8, 143 б.]

І.Жансүгіровтің, С.Сейфуллиннің, Таңжарықтың образдары, Алматы, Құлжа, Алатау топонимикалық атаулары толғауға қажетті жанрдың аллюзиялық-жадылық негізін құрайды, олар қазіргі мен мәңгілік кеңістікті жақындататын хронотоптық қатардың жасалуына «қызмет атқарады».

Толғауға еліктеу ауызша жанрдың жадында сақталған кейбір тұрақты сюжеттер мен сарындардың көлемін «мұраға» қабылдаған, сөйтіп қоғамдық-тарихи сипаттағы бір сәттік процестерді бағалаудағы адамдық жадының құқығын көрсетеді. Мысалы:

Өзгермелі өміріміз кіл жаналық...

Өтіп жатыр күн, айлар, жылдар...

(Е.Зікібаев, «Қарадан хан боп туған» [9,111 б.]),

...Сөзіме құлақ салмадың,

Ұқпадың дүние жалғаның...

(Ф.Оңғарсынова, «Асанқайғының толғау» [10,76 б.]),

Үсіндіріп кетсе де көрі заман,

Көктем болып көрінген еліне аман...

(А.Өтегенов, «Тобанияз туралы толғауы» [11,142 б.]),

Заман-ай,

Қайран заман өткен екен...

(Ғ.Жайлыбай, «Біргебайдың қызылы» [12,7 б.]).

Жазмыштық үйлесімсіздік сарыны, жан мен тәннің баянсыздығы, өмірдің әлеуметтік-саяси тұрақсыздығы қазіргі толғауға Зар Заман ақындарының (мысалы, Шортанбай Қанайұлы, Дулат Бабатайұлы, Мұрат Мөңкеұлы) тақырыптық репертуарынан ауысқан. «Жалған дүние», «кері заман», «өзгермелі өмір» сөз образдары ХІХ ғасыр поэзиясы лейтмотивінің мәні «жалған дүние» тұжырымдамасын дамытады. Ғасырлар тоғысының мәдени кеңістігіне заманақырлық (эсхатологиялық) байыптардың енуінің себебі бүгінгі күннің тұрақтылығы мен дұрыстығына сенімсіздіктен және тажалдай төніп келе жатқан жаһандану процестерінің алдындағы мүжәлсіздіктен туып отыр.

Қазіргі толғаудың кеңістіктік-уақыттық құрауыштарын зерттеу барысы мынадай қорытынды шығаруға мүмкіндік береді. Толғау-еліктеудің дүние көрінісі бір мезгілде екі бірдей қақтығыстың типін жүзеге асыру арқылы жаңғырулы: лирикалық кейіпкер дүниетанымының адамзаттың жалпы әлеуметтік-тарихи жағдайына (немесе нақты бір қоғамға) ашық қарсы тұруы және құлдыраған тарихи-саяси жағдай мен адамдар өмірінің жоғары рухани тәжірибелерінің қабыспауын танытатын жасырын полемика.

Егер толғаудың дүниебейнесін ауызша даралық поэзия түрі ретінде думамен (А.Затаевич), әдеби жанр одамен (М.Базарбаев, В.Сидельников, К.Седейханов), элегиямен (Б.Әбілқасымов), поэмамен (Е.Ысмайылов) теңестіретін ұқсас жанрлардың қалыптасу дәстүріне жүгінсек, біздің зерттеу тұжырымдамамыздан атауында «толғау» деп көрсетілген Жаңа кезең поэзиясын негіздеуге мүмкіндік беретін басқаша сәйкестік аңғарылады. Әдеби-жаңғырған толғаудың кеңістіктік-уақыттық ұйымдасуы ХХ-ХХІ ғасырлар аралығындағы поэзияда өзекті болып табылатын поэма мен элегия (дәлірек айтсақ - «керісінше элегия») хронотоптарын ауыстырады. *Толғау-еліктеудің хронотопы өтпелі, өзгермелі, көбінесе тұрлаусыз сыртқы дүние мен жасампаз адамның тұрақты да мызғымас өзіндік сезінуінің қарама-қайшылығының кеңістіктік-уақыттық парадигмасында ұсталады.* Қазіргі «толғау» өлеңдердегі субъект позициясының мықтылығы оның өзінің ішкі әлеміне халықтың ерте дәуірден қазіргі кезге дейін басшылыққа алып келе жатқан рухани байлықтарды ескеріп, жинақтай білуіне байланысты.

ХV – ХVІІІ ғасырлардағы толғаулардың түрлі нұсқаларын салыстыра келе, біз аталған жанрдың дәстүр туралы тек консервативті түсінікпен сақталып келгенін байқадық. Егер импривизациялық толғауда «формулалық» ойлау танытқыштық белгі болса, онда бұл канондық эстетикалық ұстаным ХІХ ғасыр ақындар толғауларында жанр жасаушылық сипат алады: «Бұл жанр жасаушы, канондық форманы тираждаушы ұстаным ғасырдан-ғасырға жыраулық поэзияны тәртіпке келтіріп, көркем ұйымдастырып, дәстүрлі мағынамен байытып, бейнелендіріп келеді, оған *реттеушілік және бағдарлаушылық заңдылық* күшін үстейді... (курсив біздікі – Ж.Ж.Т.)» (Б.Әбілқасымов [2, 152 б.]).

Толғаудың сақталуының бір шарты - өзінен бұрынғы авторға өзгеріс енгізіп отыру жанр канонын әлсіретпеген (мысалы сонетте байқалатындай), қайта керісінше, оның негізін бекіте түскен, сондықтан уақыт өте келе басқа

жанрлармен және жанрлық формалармен ассимиляцияға түспей, қайта кейбір аксүйектік тазалықты бойына сіңіре белген. Асылы, жанрдың осы сақтағыштық жадысы ауызша толғаудың дүниебейнесінің мүлде бөлек мәдени жағдаятта жаңғыруына мүмкіндік берген және кейбір маңызды сипаттарының жоғалуы қайта түлеу процесінде жанрдың ақпараттық өзегін бұзбаған. Осы жанр тудырушы жағдаят С.Назарбекұлының «Абай» толғауының эпиграфында көрініс береді. ХІХ ғасыр ақынының өлеңімен жанрлық әдептің мәні баяндалады:

Әйтеуір ақсақалдар айтпады деп

Жүрмесін деп, аз ғана сөз шығардық [13, 122 б.].

Көпстильділіктің «делдалдық қызметі» (А.Жақсылыков) Ф.Оңғарсынованың «Асанқайғының толғауында» Асан Қайғының мәдени кеңістігінің құпиясына еніп, ақынның заманәуи түсінігімен дүниенің жалғандығы мен өткіншілігін, қоғамның жетілмеген құрылымын, тығырықтан шығар жол жоқтығының экзистенциялық сарынын білдіруіне мүмкіндік береді. Өзінен бұрынғыларға қарағанда Ф.Оңғарсынованың лирикалық кейіпкері қазіргі тарихи-саяси процестегі ойшыл тұлғаның рөлі мен орнына сенімсіздеу баға береді.

Ауызша және «әдеби» толғаулардың мәтіндерінде пафоспен және патетикамен көрінетін даралық стильдің жасалу құрылымы онша өзгеріске ұшырамайды. Мысалы, А.Өтегеновтың «Тобанияз туралы толғауларының» субъектісінің тілінде мақал-мәтелдер мен қанатты сөздер көптеп ұшырасады: «Балықшының байлығы/ Етек жеңі кепкенше, // Егіншінің байлығы / Ендігі жыл жеткенше»; «Хас сұлуды қаралысында сынама, / Хас батырды жаралысында сынама; «Адам ойлайды, алла шешеді».

Мағыналық жағынан бір-біріне жақын сөз бен сөздер тобы қайталанып келіп, жанрдың тақпақтық-төкпелік сипатына ықпал етеді, автордың көңіл-күйі мен эмоциясын береді, дәуірді сипаттайды (қараңыз, мысалы, А.Ақынбабақызының «Зар толғауындағы» «зар» мағынасындағы сөздер: қор, талау, күйініп, өксіп, мұң, соры, қорлық, жоқтау, қиянат, дерт, өкіріп, зар-мұң, зарланамын өкініп, зар жасын). Аталған толғаудың лексикасында «эмоциональды баяндауыштар» деп аталатын етістікті формалар мол ұшырасады. Ызалы, үндеушілік лексика толғау кейіпкерінің эмоциясын білдіреді: «оян, әке!», «әке кегін алар», «от ішінде шоқ басып», «қарсы тұрдым мен бүгін», «Аруағыңды шақырдым», «нәлет айтып зар мұңға». Жоғары стильдегі сөз образдары (Ұлылыққа ұмтылған, таудың Бөрісі, Сахараның Серісі, Рухы бар, Тұлпар, Бұлбұл) бағалаушы ауызекі-тұрмыстық стильмен алмасып отырады: ауылыңның иттері, есектерге кез болып, өкіріп, өксіп, өсек, надан, жаман қатын, өңкей. Лирикалық субъектінің тілі «діни» ұғымдардың көптігімен ерекшеленеді (мысалы, рух, ақ бата, аруақ, азан, құдай, жан, жар Аллам). Осындай діни образдардың тұрақтылығын басқа толғаулардан да байқауға болады: алла, тәңір, жоқтау, дұға, дін (А.Өтегенов, «Тобанияз туралы толғаулар»); әзәзіл, нәлет, тәңір, жоқтау (Ж.Маман, «Таңжарық табиғаты»); Алла-ай, мұсылман (Е.Зікібаев, «Қарадан хан боп туған»).

Әдетте, әдеби толғау әлеуметтік-саяси (саясат, хан, елші, император, ана тілі, салт-дәстүр, мемлекет, ру, тақ, әскер, астана, ұлт, бірлік, халық, революция, мемлекет, билік, сұлтан, ел, ұрпақ, жеңіс, «халық жауы», «ұлтшыл», қоғам), кәсіби-терминологиялық (акын, аңыз, театр, мектеп, армия, музей, жоқтау, ұлт, ғалым, мамандар, клон, фактісі, ген) лексикаға бай болып келеді. Толғауда «динамикалық» лексика (мысалы, образдық ассоциация тудыруда маңызды рөл атқаратын түс пен жасты білдіретін лексикамен салыстырғанда) мейлінше аз кездеседі. Қазіргі толғауларда төменгі лексика сирек кездеседі (әдетте, төменгі лексика бағалаушылық аспектіде қолданылады, соның өзінде ол өте сирек ұшырасады). Алайда толғауға еліктеудің тілдік ұйымдасуындағы негізгі ерекшелік антонимдік образдардың қолданылуы болып табылады: өмір – ғарыш, «мен» – адамзат, жақсы – жаман, лайық – ұят, жақсылық – жамандық, хан – құл, саясат – махаббат, тәңір – адам, хас сұлу – хас батыр, зұлмат дәуір – жаңа заман, мен - халқым, біз - жас ұрпақ, көрі заман – көктем, түн – күн, тас – нан, қараңғы – жарық т.б.

Әдеби толғаудың қатаң формасы болмайды. Егер ауызша шығарылатын поэтикалық толғау ұштағандық құрылымда және шектеусіз көлемде болатын болса, онда толғауға еліктеу балама құрылымға ие – ойшылдық әрекет процесінің тұтастығын бейнелейтін циклдік мәнмәтіндік және астрофикалық өлең құрылысымен келеді. Өлеңнен өлеңге «ауысып» отыратын монострофалық рәсімделу қазіргі авторлардың өз ойын айқын таныту процесінде жинақы болуға мүмкіндік береді. Толғау циклдері лироэпиканың басқаша қырынан көрінеді: автордың ассоциативтік және сюжеттік тәуелділігінен еркін монтаждық құрылым мәтінді кең көлемде пайымдауға және шындықты эстетикалық меңгеруге мүмкіндік береді.

Ауызша поэтикалық толғаудың өлең өлшемі жеті-сегіз жолдық болып келеді. XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы еліктеулер дәстүрді бірде сақтайды (мысалы, Ф.Оңғарсынованың «Асанқайғының толғауы»), бірде көлемін түрлендіріп, 11 және 15 тармақ араласып келіп отырады (мысалы, Е.Зікібаев пен А.Өтегеновтің толғаулары). «Әдеби» толғаулардың ұйқастық ұйымдасуы да әр түрлі болып келеді. Бірқалыпты ұйқастармен қатар көбінесе «еркін» ұйқастар да кездеседі. Толғауға еліктеудің ұйқастық ұйымдасуының ерекше белгілерінің бірі редифті ұйқастық композиция болып келеді. Кейбір мәтіндерде редифті қайталаулар тұтас бір сөз тіркестерін қамтиды (мысалы, «Сынама бізді, жас ұрпақ»). Мұндай ұйқас түрі қайталау компоненттерінің көмегімен жанрдың ғибраттық-дидактикалық табиғатына жақсы үйлеседі.

XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы еліктеу мәтіндеріндегі фольклорлық толғау жанрының трансформациялануы қазақ фольклорлық жанрларының ұлттық поэтикалық жүйесіндегі зерттелініп отырған жанрдың орталық, «тірек» жағдайын аңғартады. Міне, жанрдың осы тұрақтылығы мен беріктігі оның ғасырлар тоғысындағы поэзиядағы жанрлық репертуарға енуінің кепілі болды.

4.2 Баллада: даму тарихы мен жанрдың қазіргі нұсқалары.

XX ғасырдың соңғы ширегіндегі Қазақстан ақындарының шығармашылығында жанрлық трансформациялануға белсенді араласқан жанрдың бірі - баллада. Соңғы онжылдықтарда қазақ поэтикалық аудиториясында балладаға деген қызығушылықтың өсе түсуі бұл жанрды ғылыми тұрғыдан байыптай түсу керектігін көрсетеді.

Әдебиеттану ғылымында балладаға түрлі анықтама беріліп жүр. И.Горак балладаны «...эпикалық сюжетті негіздегі, бірақ лирикалық көңіл-күй енген және күшті драматизмімен ерекшеленетін өлең» деп түсінеді [14,7 б.]. Балладаға Н.Н.Мисюров пен Н.Н.Глонти кеңірек түсінік береді: «Баллада – это пограничный жанр, лироэпический или эпикодраматический, в стихах, чаще всего строфически разбитых, включающих рефрен, имеет большой ритмико-метрический диапазон... характеризуется преобладающей нарративностью (системой динамических повествовательных мотивов), комплексом определенных пространственно-временных реалий (балладный хронотоп) и строго ограниченным набором персонажей...» [15,55 б.]. «Литературный энциклопедический словарь» балладаға: «14–15 ғасырлардағы француз поэзиясындағы қатаң форма» және «14–16 ғасырлардағы англошотландтық халық поэзиясының тарихи тақырыптағы лироэпикалық жанры» деп ұлттық-генетикалық аспектіде анықтама береді [44 б.]. А.Квятковский француз балладасын қатаң шумақтық (ababbcbcb ababbcbcb ababbcbcb bcbcb), итальяндық балладаны француз балладасының босаңсыған түрі, ағылшын балладасын шумақтық формадағы (әдетте - төрт жолдық) сюжетті лироэпикалық поэма, герман балладасын сюжетті лироэпикалық жартылай поэма деп сипаттай келе, зерттеушілік ынтасын жанрдың сабақтастық мәселесіне аударады [16,55 б.]. Зерттеуші орыстың халық балладасы мен әдеби балладаны, сондай-ақ кеңестік дәуірдегі балладаны бөлек қарастырады. Ю.Б.Борев (1-тараудағы әдебиетті қараңыз) жанрдың генезистік ерекшелігіне қарай балладаның жанрлық анықтамасының үш нұсқасын ұсынады: «Баллада – 1) үш шумақ пен аяқталуы болатын, әдетте «король» сөзімен басталатын, ортағасырлық лирикалық поэзия...; 2) шумақтарында біркелкі тармақ болатын эпико-лирикалық поэмалар (XIX ғасыр); 3) халық өлеңдері» (Ю.Б. Борев [55 б.]).

Шынында да, «баллада» термині халықаралық мәнге ие болып кетті. Түрлі ғылыми зерттеулерде оған батысевропалық этиология таңылады. Баллада генезистіндегі ауыс-түйістерді ескермеске болмайды. Сюжеттер мен образдар бір ұлттық әдебиеттен екіншісіне көшіп отырады, балладаның жанрлық моделіне өзгерістер еніп отырады. Өзгенің фольклорлық материалында баллада жазуға ден қойған алғашқы ақындар романтизм алдындағы неміс ақындары Г.Бюргер, И.Гете, Ф.Шиллер болды. Орыс әдебиетінде баллада герман балладасы негізінде жасалды: В.Жуковский мен П.Катенин оқырмандарға аударма емес, неміс ақындарының балладаларына еліктеп, соларды өзінше жазып ұсынды. Кейде аударманың өзі түпнұсқадан гөрі сәтті шығуы болады: Пушкин аударған А.Мицкевич, И.Гейне, П.Мериме балладалары осылайша даңққа бөленді. Балладаның транзиттілігінің себебін оның фольклорлық белгілік бастауынан көруге болады. Балладаның

жанрлық компоненттерінің құрылымындағы өзгерістер уақыт қажетсініп отыратын басқа да поэтикалық жанрлардың ықпалынан болады. Романтизм дәуірінде баллада элегиямен, ән өлеңдерімен (песня), романспен синтезделу арқылы құнарланып отырды. Кеңестік баллада одалық және гимндік дәстүрлермен біте қайнаса түсті. 1960 жылдардағы орыс поэзиясында баллада қалалақ романспен, анекдотпен, көркем және көркем емес прозаның барлық жанрларымен - сказбен, притчамен, автобиографиямен, әлеуметтік ғибадатпен, новелламен тоғысу арқылы трансформацияланды. Балладаның қайта түлеуі мен жаңғыруына В.Высоцкий, А.Галич, Б.Окуджава, А.Вознесенский, Б.Гребенщиков, М.Степановалардың шығармашылығында түрліше көрініс тапқан пародиялық-күлкілік бастаулар ықпал етті.

Әдеби балладаны зерттеуші ғалымдар тобы (Р.В.Иезуитова, С.И.Ермоленко, С.Л.Страшнов, Л.Н.Душина, Н.Н.Мисюров, Н.Н.Глонти, Н.П.Копанева, т.б.) оның ауызша поэтикалық дәстүрлермен тамырластығын жанрды басқа эстетикалық және көркем құралдармен байытудың әдісі деп түсіндіреді. Халықтық балладаларды зерттеушілер фольклорлық дәстүрлермен сабақтастықты жанр тудырудың негізгі шарты деп қарап, мүлде басқаша пікірге келеді. Халықтық этика мен дүниетанымға бағдарлануды олар балладалық жанрлық константы деп түсінеді. Мысалы, А.Н.Веселовский: баллада дегеніміз – ертеден келе жатқан лирикалық жанр, кейін эпикалық мазмұнмен толығып, лиор-эпикалық балладаға айналған деп санайды. Болгар слависі Х.Вакарелски өзінің ұлттық тарихи материалдарды зерттеуде байқағандарына сүйеніп, балладаны тарихи өлеңдермен қатар қояды. Б.Н.Путилов жоғарыда аталған зерттеушінің пікірін нақтылай келе, барлық фольклорлық-тарихи жанрларды эпикалық-батырлық, тарихи өлеңдер, аңыз әңгіме (предания) және тарихи балладалар деп бөледі. Отандық әдебиетте балладаның тууына ықпал еткен сабақтастық факторының маңызды ролін жоққа шығармай---ақ, біз фольклорлық бастауларға жанр тудырушы фактор ретінде қарауды мейлінше ғылыми тұжырым деп санаймыз.

XX ғасырдың соңындағы қазақстандық ақындардың шығармашылығында қайта түлеген баллада батысевропалық дәстүрлерден емес, ұлттық тарихи өлеңдерден бастау алады. Қазақ фольклористикасында тарихи өлеңдер батырлық эпостарда жинақталған дәстүрлердің негізінде пайда болғандығы туралы орнықты тікір қалыптасқан: «...қазақтардағы тарихи өлеңдердің тууы ХҮІІ ғасырдағы жоңғарларға, хиуалық экспансияға және Бөкей ордасы мен Орынбор аймағын отарлаудың басталуына қарсы күрестерге қатысты тарихи оқиғалармен байланысты болды [17, б.301]. Е.Тұрсыновтың “Древнетюркский фольклор: истоки и становление” деген соңғы еңбегінде керісінше себеп-салдарлық жағдайларға көз жеткізетін дәлелдер жүйесі келтіріледі: “Историческая песня стадийно *предшествовала* /курсив біздікі – Ж.Ж.Т./ сложению героического эпоса, а не завершила процесс его развития...” [18,120 б.]. Бұл пікір бойынша, тарихи өлеңдер қазақ фольклорындағы өте ертеден келе жатқан жанр мәртебесіне ие болады. Сәйкесінше, балладалық ойлау қазақтың сөз өнерінде «фольклорлық

историзмді» білдірудің ең ерте формасы болып табылады (Б.Н.Путилов). Е.Тұрсыновтың тұжырымдамасында көне түркілердің тарихи өлеңдерінің басталған түрі мақтау - қаза тапқан жауынгердің аруағына арнап айтылатын өлең, онда «...адамның бүкіл өміріндегі, яғни аруаққа айналғанға дейінгі іс-әрекеттері туралы» айтылатын болған [18, 119 б.]. Бұл жанрда автордың тарихи кеңістік пен уақытты қайта жаңғырту талабынан балладалық шарт жүзеге асырылады. Басқа халықтардың фольклорлық балладаларындағы секілді, арғықазақтардың тарихи өлеңдері де аудиторияның сана-сезіміне лайық айтылатын болған. Мәселен, француз балладасының міндетті элементі әндік құрылым, Италияда баллада деп тектік кек алу туралы таң қалдырып айтатын өлең болса, неміс балладасында қиял-ғажайып араласып келетін, ал орыс балладасы сезімталдығымен ерекшеленетін. Көшпенді қоғамның тұтастығының фольклорлық идеясы мен өткенді аңсау сарынындағы дүниетанымды бойына сақтап келген қазақтың тарихи өлеңі әдеби балладада әсіресе тарихқа тағзыммен қарау философиясын бетке ұстап «өсіп-өнді». Көшпенді саналық қабілет бірөлшемді ақиқат шеңберінен сөздік-образдық жинақтаудың шексіз кеңістігіне шықты, оқиғаның өзі емес, оқиға жайлы ой-толғам - халық санасының осы қасиеттері барлық әдеби жанрлардың ішінде балладаның халықтың фольклорлық дүниетанымы туралы барынша кеңірек ақпарат беретінін дәлелдейді.

Балладаның даму тарихы *осы жанрдың қайта түлеу факторы* туралы түсінігімізді нақтылай түседі. Дүниенің балладалық көрінісі бірінші орынға халықтың әлеуметтік этикасына тұлғаның бет бұруы идеясы алға шығатын халықтың елеулі тарихи өзгерістері тұсында өзектене түседі. Балладаның қайта түлеуінің маңызды шарттарының бірі халықтық шығармашылыққа деген жоғары қызығушылық болып табылады: XVIII ғасырдың соңы мен XIX ғасырдың басында орын алған мұндай жағдай екі жүз жылдан кейін қайталанып отыр.

Баллада жанрының жұмыстық анықтамасын түзіп көрелік. *Баллада деп дүние көрінісі болмысты құндылықтардың қосарланған парадигмасы - «әдеттегіден шарықтау» (“на отлете от обыденного”)* [19,13б.] және сәйкесінше дүние туралы фольклорлық-ұжымдық білімдер арқылы түсінуге бағытталған жанрды атаймыз. Балладаның субъективтік ұйымдасуы әдетте автор мен оқырманның балладада бейнеленетін әлемнен тыс болуына құрылады. Автордың нақ осы «араласпауы» баяндалудың шыншылдығына септігін тигізеді. Субъектілік ұйымдасудың осы ұстанымы қазіргі балладаның мәтіндерінде қайта пайымдауға кезігіп отыр. Балладада әңгіме бірінші жақтан баяндалады. Мұнда тарихи сюжеттердің мән-мағынасы жеке адамдардың драмасының жағдайлары арқылы ұғынылады. Баллададағы лиризм осылайша эмоциональдық-сезімдік бастаулардың тікелей көрінісі арқылы пайда болады.

Балладалық хронотоп бір жағынан, эпикалық белгілі кеңістік пен уақыттың арақашықтықтық байланысы арқылы, екінші жағынан, нақты тарихи оқиғалардың шеңберінен шығып кететін сюжеттік-образдық қатар арқылы беріледі. Балладаның сюжеті орталықтанған новеллалық немесе

фрагменттік үзікті болуы мүмкін. Авторлық түсініктемелердің мейлінше аз болуы, тұтастық, жинақылық, балладалық іс-әрекеттердің тартыстылығы зерттеушілердің бұл жанрды драмалық аспектіде қарастыруына мүмкіндік береді.

Қазіргі балладаның жанрлық трансформациясына «кереметтік» ассоциативтік ұйымдасу қатысады. Қазіргі баллада зерттеуші С.И.Ермоленко «кереметтік» деп «..дүниені оның күрделілігімен және қайшылықтарымен көруге мүмкіндік беретін, ақиқатты әдеттегі сана заңдылығымен қабылдаудың бірөлшемдігінен бас тартатын өзгеше ойлау типін» атайды [19,16 б.]. «Кереметтік мәтін сюжетінде (керемет оқиға сияқты), лирикалық эмоция деңгейінде (керемет әсер етеді, таңқалдырады) көрінуі мүмкін. «Кереметтік» балладаның көркемдік әлемін ақиқат және фантастикалық ұғымдар алмасып отыратындай етіп ұйымдастырады. Жанрдың бұл қасиетінен оның лироэпикалық өзгешелігі мен ұдайы жаңғырып отыру қабылеті ашылады. Балладаның тұрмыстық орнықты түсініктерді жеңіп шығуға талпынысының себебі сонда, ол әлі күнге дейін белсенді экспериментальдық жанрлардың бірі болып қалып отыр.

Баллада тілде болып жатқан барлық процестерге үн қосады. Балладаның лексикалық-стильдік демократиялануы жанрдың трансформациялануымен үндесіп отырады, мұның өзі жанрдың қажетсінілуін көрсетеді. Балладаға жанрдың ортақ көңіл-күйін жинақтайтын, оның драматизмін реттеп отыратын түрлі қайырмалар тән болады. Қазіргі балладаның ерекшелігі сол, шамадан тыс нәрсе («кереметтік») бұрынғысынша гиперболалық образдар арқылы емес, әдеттегідей қабылдану деңгейінде рәсімделеді.

Баллада генезисі халық өлеңдеріне жақындығымен уәжделеді. Егер немістік романтикалық балладасы халық өлеңдеріне неғұрлым жақын келетін дольник өлшемінде болса, онда қазақтың әдеби балладасы әлі де жеті немесе он бір буынды өлең түрінде болып келеді, қазақстандық орыс балладасы силлабо-тоникалық та, тоникалық та өлең жүйесіне басымдық бермейді, алайда ерекше әуенділігімен ерекшеленеді. Балладаның шумақтық және ұйқастық тұрақтылығы туралы түсінік абсолюттік декононизацияға ұшырауда. Балладаның баяндалған тұжырымдамасы жанр трансформациялануының сипатын жүйелі зерттеуге және қазіргі Қазақстан ақындарының жанрлық эксперименттерінің ішіндегі балладаның орнын анықтауға мүмкіндік береді.

Қазіргі ақындардың эксперименттері балладалық канонды белсенді түрде жаңғыртуда екендігін байқаулар көрсетіп отыр. Балладаның жанрлық белгілерінің трансформациялану жағдайын тек мәтіннің тақырыбында немесе тақырыпшасында жанрлық анықтама болғанда ғана бекітуге немесе жоққа шығаруға болады. Жанрлық номинациялардан бас тартатын романтикалық дәстүрлерден (салыстырыңыз: «Лесной царь», И.Гёте; «Ленора», Г.Бюргер; «Светлана», В.Жуковский) өзгешелігі - қазіргі қазақстандық балладалардың тақырыптарының көпшілігі жанрдың атауын көрсетіп отырады. Бұл секілді автордың атауға назар салуы - әлемдік әдебиеттің бүкіл бұқарасын қазіргі

дәуір рухын түсінуге аударту болып табылатын ХХ ғасыр соңындағы мәдениет мазмұнына байланысты. Ақындардың жанрмен жұмысы кәсіби этиканы сақтауды талап етті және сөйтіп пародияланылатын дәстүр нысанын нақты көрсететін тақырып құрылымына ықпал етті.

Тақырыбына тек жанр анықтамасы көрсетілетін балладалар да болады. Мұндай мәтіндердің жанрлық дүниебейнесі өте таныс болып келеді. О.Сүлейменов пен В.Шустердің «Балладалары» әуенділігімен, ақыл мен эмоция арасындағы қайшылықтан туатын «кереметтік» катарсисімен, бірінші жақтан баяндалуымен, фрагменттік-сюжеттік мағынасымен батысгерманиялық жанржасау дәстүріне жақын.

Қазақстандық баллада түрлі дүниебейнелердің ауысуымен елеулі өзгерістерге ұшыраған. Мұндай ақпарат мазмұнда жасырынып, тақырыпшалардан көрінеді. Қосарланған жанрлықты көрсету (мысалы, Ә.Кекілбаевтың «Шимұрын» (элегиялық балладасы)) тақырыптық-интонациялық режимді нақтылауға бағытталады.

Образды-поэтикалық атау дәстүрі әсіресе орыс тілді балладаларда, сондай-ақ 1970-1980 жылдардың басындағы қазақ балладаларында сақталған. Мұндай тақырыптық атаулар жетекші образдылықты (Ғ.Қайырбековтің «Ана туралы балладасы», Қ.Мырзалиевтің «Бала мысық туралы балладасы», М.Шахановтың «Баллада о горе», С.-Г.Байменовтің «Баллада о Большом Магеллановом облаке», А.Соловьевтің «Лесная баллада», А.Егеубаевтың «Балапан тал туралы баллада», Л.Медведеваның «Баллада поющих линий», В.Шостконың «Баллада о листе»), тақырыпты (М.Әлімбаевтың «Қыран туралы балладасы», М.Шахановтың «Баллада о мужской доблести», «Баллада о светлой боли», В.Балмычнийдың «Баллада о детстве», И.Исаевтың «Баллада о прерванной игре», В.Киктенконың «Баллада об обратном пути», И.Сапарбаевтың «Ақын туралы балладасы», О.Айтолқынның «Еркіндік туралы балладасы»), интонациялық-эмоциональдық доминантты (Б.Шекеровтің «Грустная балладасы») өзектендіреді. Қазақстандық авторлардың балладаларының тақырыптық атаулары сюжетке деген қызығушылықтың өсіп отырғанан көрсетеді (Қ.Мырзалиевтің «Қыз және қызыл», М.Әлімбаевтың «Хас батырдың қасқағым сәті», Е.Раушановтың «Қызық емес оқиға», А.Егеубаевтың «Кемпір мен көгершіндер», М.Оспановтың «Ата тілегі», Ш.Сариевтің «Құрбандыққа шалынған сәби еді», Т.Әбдікәкімұлының «Тау басында көрген түс»). Көбінесе балладалық сюжеттің әдеттегіден «шарықтауы» балалық шақты еске алумен байланысты болып келеді (М.Шахановтың «Баллада о святой лжи», И.Исаевтың «Баллада о прерванной игре»). Мұндай ақпараттар кейде тақырып атауына да шығарылады: Ұ.Есдәулетовтің «Балалық балладасы», Е.Бағайдың «Балалық шақтың бір сәті», В.Балмычнийдың «Баллада о детстве», М.Оспановтың «Бала күннен баллада». Д.Стамбековтің «Құнанбай құдыреті», А.Жылқышиевтің «Бейбарыс» секілді баллада атаулары тарихилықты мотивтер, кейіпкерлер, сондай-ақ шығарманың пафосы арқылы көрсетіп тұрады.

Дәстүрдің бұзылуын балладаның көбінесе персонаждардың есімі тарихи нақты оқиға (А.Жылқышиевтің «Бейбарысы»), мәдени құбылыс (М.Әлімбаевтың «Жамбыл және Жандосовы», А.Корчевскийдің «Джон Китс, или Баллада о единственном друге»), мифологиялық жағдаят (Е.Зейферттің «Баллада об Адонисе») туралы ақпаратты жинақтайтын реалистік ономастикаға құрылуы да дәлелдейді. Мұндай деканондалатын кілтте оқырмандарға белгісіз топостарды (Ә.Балқыбектің «Шәмбі туралы балладасы») немесе есімдерді (Б.Қарабековтің «Бағбан Жұрымбай балладасы») білдіретін тақырып атаулары қабылданады. Жұмбақ образдылықтың номинанттық белгісі де (Ә.Кекілбаевтың «Шимұрыны») осы тақырып атауларында берілуі мүмкін.

Екі мүшелі атаулардың да өз сыры бар: С.Қосанның «Эрмитаж немесе Бас туралы балладасы», А.Егеубаевтың «Қарапайым ақиқат (жүрек туралы баллада)», М.Шахановтың «Гималай жолбарыстары немесе Малдық сана туралы балладасы», А.Корчевскийдің «Джон Китс, или Баллада о единственном друге». Мұндай құрамдас екі атау көркемдік тартыспен қатынасқа түсіп, баллада сюжетін «жүргізіп» отырады. Мұндай атаулардағы тартыстық сәттердің оқырманды екі образды немесе тақырыпты баллада сюжетімен байланыстыруға ынталандыруда да маңызы бар. Баллада жанрының демократиялануы пафостың бәсеңдігінен, ирониялық аспектіден, атаудың прозалануынан да (А.Егеубаевтың «Кемпір мен көгершіндер», Е.Курдаковтың «Баллада о цветочном киоске», К.Шалқардың «Қара сұр ат», С.Ақсұнқарұлының «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада», А.Соловьевтің «Баллада соседского двора», В.Киктенконың «Баллада проходного двора») көрінеді.

Жанрдың айрықша «қарапайымдануына» қарамастан, қазіргі балладаларда ХІХ ғасыр балладасының эстетикалық бейнесін айқындаған қорқынышты, фантастикалық элементтер де кездеседі. Мистикалық образдардың дәстүрлі жүйесі (елестер, жалмауыз кемпір, құбыжық, қараңғы орман, түнгі кезбе) енді бірөлшемді романтикалық шындық аясында болмаса да, лирикалық кейіпкердің сезімі мен эмоциясын көрсетуіне мүмкіндік береді, бірнеше саналық қатпарларды ашады, ол көбінесе тікелей балалық және ересектік санамен өріледі:

Құбыжықтар қоршап жүрген сияқты,
бір қорқыныш билеп алды бойымды...

(Е.Бағай, «Балалық шақтың бір сәті» [20, 61 б.]).

Қазіргі балладаларда романтикалық дәстүрлер ирониялық аспект де тудыруда. Ә.Кекілбаевтың «Шимұрын» балладасында әдеттегінің «шегіне» шығу мен бейтаныс әлемнің құпиясы екі бірдей сезімді тудырады: түнгі «шимұран» құбыжық алдындағы қорқыныш пен махаббат құштарлығы. Шимұрынның пайда болуынан туындайтын балладалық катарсис тектік жағынан герман балладаларынан бастау алады және ирониялық пайымдаумен басымдыққа жетеді. «Шимұрын» образы неміс балладасы дәстүрінде сипатталады:

Шыр айналып шимұрын үй торып жүрген сықылды.

Дүңк-дүңк етіп барады, дүсірі құлақ жарады.

Діңк-діңк етіп сұмпайы келмесе кіріп жарады [21, 8 б.].

Алайда, шимұрынның көрінуі балладалық «ақиқаттан аулақтауға» жол бермейді. Құбыжықпен кездесу тек махаббат коллизиясының маңыз алуының алғышарты ғана болып тұр. Айқын түсінбестік ғашықтар сезімінің құпиялық сырын танытады:

Құрып кеткір шимұрын үй торып солай жүрсе екен,

Қалш-қалш еткен қалқатай құшаққа әбден кірсе екен [21,8 б.].

Балладаның финалы қорқынышты образды біржола жоқ қылып, қосарланған жанрлық анықтаманың (“элегиялық балладасы”) мағынасын ашады:

Ат дүбірін есітіп, зытып берген сор жаққа, шолтаңдатып
құйрығын.

Әй, жексұрын шимұрын... [21, 9 б.].

Баллада финалында рәсімделетін қол жетпес қиял жайындағы элегиялық мұң кейіпкер кекесінімен көмескіленіп, балладалық «құбыжық» дала табиғатының шындығына кәдімгі жануар түрінде оралады.

Романтикалық баллада «таза түрде» қазіргі поэзияда сирек өзектенетінін айта кетуіміз керек. О.Айтолқынның “Еркіндік туралы балладасының” көркемдік әлсіздігі негізінен әлем әдебиетінде ертеден «ортақ орын» мәртебесіне ие болған сығанның еркіндік аңсауы сюжетімен байланысты. Мұндай дәстүрден аулақтаудың басты себептерінің бірі жердегі жалғыздық кеңістігін Абсолют идеясына ұмтылумен бұзатын замандас санасының диалогтік мәні болып табылады. Құдай категориясы Б.Шекеровтің “Грустной балладасы” мен К.Шалкардың “Одинокий гусь” балладаларының композициясында маңызды рөл атқарады. Аталған мәтіндердің финалдарында «ирреальды - кәдімгі» образдардың биполярлық жүйесіне объективті заңдылық мәртебесі беріледі:

...Слушал прибой необидчиво, миролюбиво даже,

Думал: пускай доскажет, Бог его после накажет... [22, с.101].

Т.Әбдікәкімұлының «Тау басында көрген түс» балладасының көркемдік кеңістігі ілкіде романтикалық дәстүрлермен полемикаға құрылады. Опасыз жер мен жерлестерінен безінген кейіпкер басына шығатын қасиетті Хан-тау образы лермонтовтық «Демонға» теңеседі. Түс көрудің жанржасамдық ролі жалғыздық тақырыбымен ұштасып, В.Жуковскийдің романтикалық дәстүріне жақын келеді. Алайда ашылатын ассоциациялардың әрқайсысы мәнмәтінде Жаратқанға, атаөбабалар рухына, Қамбар Атаға тікелей және риториялық тіл қатумен өзгешеленеді:

...Досың да қалмаса егер, жолдасың да,

Аруағы бабалардың қолдасын да!.. ,

...Көзіме бір көрінші, Қамбар Ата...,

...Құдай-ау, қайда кетіп бара жатыр,

кәрі-жас қалың қазақ шүлдірлеген?! [23, 12 б.].

Баллада финалында ой толғаушы субъект орын алған сұхбаттың жауабын көктен алады: “Найзасын Махамбеттің ұстатшы-ау!..”. Сөйтіп тіл қату мен

диалог романтикалық балладаның генетикалық дәстүрін ғана емес, маңызды мазмұндық ерекшелігі қарама-қарсы қойылатын –ирреальды-фантастикалық және рациональды болмыстық көркемдік кеңістіктің абсолютті оқшаулығы болып табылатын балладалық дүниебейненің өзін де шайып отырады. Жаппай диалогке бағытталған ХХ ғасырдың соңындағы мәдениетте баллада, бір жағынан, тарихи өткенге пайымдаумен тіл қатудың нәтижесі түрінде көрінеді. Сонымен қатар, романтикалық баллада канондары дүние көрінісі басқа мәдени дәуірге жататындықтан, өзге құндылықтық парадигмалардың сынағын көтермейді.

Жаңа дәуір балладаларындағы баяндаулар, көбінесе бірінші жақтан жүзеге асырылады. Қазіргі балладалардың субъектісі бала немесе ересек адам, ұлттық-патриоттық немесе мәдени пайымдаушы, бейнеленуші оқиғаға әрқашан тұлғалық қатынаста қарайтын қайғырушы немесе кекетуші сана болуы мүмкін. Эмоциональдық «қамту» жағдаяттары көбінесе риторикалық ділмарлықтан:

Көлдер кепкен қоғалы.

Ерлер кеткен...

Кімге соның обалы?..

(С. Ақсұңқарұлы, «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» [24,7 б.]),

одағайлар мен бағалаушы лепті сөйлемнен:

Біраздан соң /ой, алла!/
Бірақ білдім кеткенімді адасып...

(Е. Бағай, «Балалық шақтың бір сәті» [20,60 б.]),

...Жо-жо-жоқ!

Айта көрме!

(И. Сапарбаев, «Ақын туралы баллада» [25, 28 б.]),

сұрақты-лепті синтаксистік құрылымдардан:

Қалай ғана жүрміз біздер жер басып,

Жау қолында жатыр басы – Кейкінің?!

(С. Қосан, «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» [26, 10 б.]),

көпшілігінде көп нүктелермен белгіленетін психологиялық үзілістерден көрінеді:

Едіге ме? Бәлкім... әлде Көшім бе?

Жоқ, жоқ... Олар кара жердің төсінде...

(С. Қосан, «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» [26, 10 б.]).

Лирикалық кейіпкердің эмоциональдық күйзелісінің шыншылдығы сөз ағынының лексикалық деңгейінен, стильдің «бұлтармауынан» көрінеді. Мысалы, В.Киктенконың «Баллада проходного двора» мәтініндегі сағыныштық сарынды қарапайым тіл де («Мол, негоже теперь-то...»), төменгі-ауызекі тіл де («отщепенец», «мура», «на авось») төмендете алмаған. Мәтінде көнерген сөздер, жаңа сөздер, әдеби реминисценция пайда болған жағдайда да стилистикалық ретсіздік туындамайды.

Қазіргі балладада лирикалық өзін-өзі таныту әдістері күрделене түскен. Баяндау өзегінде енді бір емес, екі немесе үш ой субъектісі орын алады. Лирикалық кейіпкердің Өзге туралы ой-пайымдары балладалық «кереметтік» дүниебейнені белгілеу әдістерінің бірі, бұл жанрға тән «кілттер» - өзіндік белгілі және бейтаныс өзге шындықтар осылайша ашылады (қараңыз: А.Соловьев, «Иркутская баллада»; Е.Курдаков, «Кара-буран»). Б.Шекеровтің «Грустная балладасы» мен Е.Курдаковтың «Кара-буранында» субъектілік ұйымдасудың жанрлық принципі бұзылған: новеллалық баяндау үшінші жақтан жүреді, автор субъектілердің іс-әрекетіне баға беруді өзіне қалдырады. Б.Айтолқынның «Еркіндік туралы балладасында» да баяндау автордың атынан жүзеге асырылады. Авторлық позицияның субъект келетін дүниеден аулақтауы алғашқы жолдардан-ақ эпикалық сипат алады:

«Дүние, мен келдім!» - деп,
Қоста ол інғәлаған... [27, 127 б.].

И.Сапарбаевтың «Түн балладасының» жанрлық дүние көрінісінің сомдалу процесінде лирикалық және эпикалық бастаулар қызметі ажыратылған. Автор-баяндаушының бірге қайғыруы балладалық дүниебейнені жоққа шығармайды:

Тірліктен түк хабарсыз түкті бала
Өмірдің мәнін, дәмін ұқты жаңа...

Ал, жесір, жас шыланған кірпігіне.
Бір ысып, бір суынып ...іркілуде...

Апырай, кеудесінде жан бар ма еді?!
Алды-артың қап-қара түн! [25, 140 б.].

Балладалық қақтығыс әрекетке қатынастың екі типінде көрініс береді: шындыққа апаратын шеттетілген авторлық пайымнаң және кейіпкердің жан дүниесімен уайымдауынан. Баяндаушының назар аударуы, риторикалық таңданысы кейіпкер қабылдауынан «тыс» жатыр, олардың арасында байланыс жоқ - қалыптасқан балладалық дүние көрінісіндегі түсініспеушіліктің «кереметтік» кеңістігі осылай жасалған.

К.Шалқардың «Одинокий гусь» балладасындағы сананың екі типі (құс және адам) дүниетанудың түрлі жанрлық моделінде өрнектелген. Егер элегиялық үндестілік құс мінезіндегі көңіл-күйдің қайғылы халін сезген кейіпкердің бұған таңғалу катарсисіне жеткізсе, оның антиромантикалық күймен Жаратқанға жалбарынуына мүмкіндік береді:

О боже, боже, даже серый гусь,
Один оставшись, как и я страдает... [28, с.41]

Жанрлық шартты дүниелік қатынастардың айырмашылықтары басқаның шындығын да көре білетін, оны өз басындағы жаймен сабақтастыруға икемді балладалық дүние көрінісін тудырады.

Кейіпкері халық ән-өлеңінің рухы дәстүрінде монологтық түрдегі пайымдауды ұнататын қазақ балладасының субъектілік ұйымдасу ерекшелігі де қызғылықты көрінеді. Қазақ балладасына бірнеше субъект сөздерінің

катар ендірілуі немесе кейіпкер санасының қосалқы дауыстарға ажырауы тән емес. Тіпті кейіпкердің бала кездегі естеліктеріне сүйенетін балладаларда да баяндау ересек адамның атынан жүреді. Тек автор бала сөзінің жекелеген фрагменттерін ғана жағыртады (мысалы, К.Шалқардың «Қара сұр аты» немесе Ә.Балқыбектің «Шәмбі туралы балладасы»). М.Шахановтың «Борыш туралы балладасының» диалогтық құрылымы бұл жанрдың кеңістіктік-құрылымдық ұйымдасуының құрауыштарының бірі - лирикалық кейіпкердің дала образындағы фольклорлық-генетикалық арғыбастауға талпынысын ашады. Балладалық қақтығыстың жүзеге асуы мұндай сәтті көрінбейді: далаға деген құштарлық сезімінің бейнеленуі, дала пайымдау субъектісі ретінде өктем сананың талқысына ұсынылуынан, экзистенциальдық таным дәрежесіне көтерілмеген.

Кейбір балладаларда сөйлеуші субъект автормен барынша жақындасады. Мұндай тепе-теңдіктің салтанат құруының әдістері поэтикалық мүдделер бірлігі болып табылады, ал олардың көрінісі әрқилы: поэзияның мәні туралы кәсіби пайымдаудан (И.Сапарбаевтың “Ақын туралы балладасы”), басқа ақын туралы ой толғаудан (Е.Курдаковтың «Баллада перевода»), замандас туралы толғаныстан («Құрбандыққа шалынған сәби еді...» Ш.Сариевтің), автор мен кейіпкер есімінің сәйкес келуінен (М.Оспановтың «Ата тілегі») көрініс береді.

Баллада жанрында адагершілікке үйретуші кейіпкер бола бермейді. Алайда қазіргі кейбір мәтіндерде сюжетті аз-кем диктатизммен «түйіндеу» кездеседі. Мәселен. Е.Бағайдың «Балалық шақтың бір сәті» балладасында лирикалық субъектінің өзі риторикалық түрде қорытынды шығарады:

Мен ойлаймын: атқан сайын әр таңым
Өмір маған қандай жүгін артарын,
Күйкі тірлік күйбендеткен кездері
әлі адасып жүрмін бе деп қорқамын [20, 62 б.].

К.Шалқардың “Одинокий гусь” балладасында ғибраттық мәнер мәтіннің өне бойында өріліп, нақылдық афоризм деңгейіне дейін рәсімделеді:

Но там, где жизнь, не избежать потерь... [28, 40 б.],
В оковах – счастье. Неизведан – путь... [28, 41 б.].

О.Айтолқынның “Еркіндік туралы балладасындағы” лирикалық кейіпкердің финальдық диктатизмі балладалық өмірдің ақылға сыйымсыздығы идеясын өрнектейді:

Сыя алмай бұ дүниеге,
Безінген еркіндікті,
Іздеп ол о дүниеге
Еркімен мүмкін кетті... [27, 131 б.].

М.Шаханов балладаларының мәтіндері ашық түрде мысал мен тәмсілдің синтезіне бағытталады. Ажырамас махаббат («Баллада о светлой боли»), жалғыз кезбенің бақытсыз таумен кездесуі (с горем-злосчастием («Баллада о горе»)), досты қорғау үшін айтылған қасиетті өтірік («Баллада о святой лжи»), еркіндік ансаған қыран («Баллада о мужской доблести») секілді мәңгілік сюжеттер ғибраттық пафоспен өріліп, балладаның жанрлық

моделіне нұсқан келтіреді. Мәтіннің финальдық бөліміне шығарылған мораль баллада идеясын қарапайымдандырады. Баяндаушы автордың белсенді позициясы да бұл жанр құрылымындағы жаппай аралас-құраластыққа әкеледі: «кереметтік» сәті алогизмдік пайымдауға ұшырайтын баллада өз дүние көрінісін жояды. Мұндай трансформациялану типіне Б.Қанапияновтың “Земная баллада о космосе” мәтінін жатқызуға болады. Баллада құрылымын пафоспен «түйіндеуге», өмірді сан қырынан жырлауға талпыныс та (мысалы, М.Оспановтың “Ата тілегі” балладасы) жанрлық дүниебейненің тұтастығы мен бірегейлігін бұзады. Мұндай түйіндеулер, мақсаты - бір сәттік беттестіру, ұғынту арқылы «шетіндікті» сезінту, адамды өзгемен, «тылсыммен», болмыспен таныстыру болып табылатын баллада табиғатымен қайшылық тудырады.

XX ғасыр соңындағы баллада сюжеттік рәсімделуге бейімділік тенденциясын көрсетті. Авторлар көбінесе сюжетжасамның автобиографиялық және тарихи принциптерді, кейде мифологиялық жағдаяттарды, образды-поэтикалық ассоциациялауды пайдаланады. Өткеннің әсерлерінің естеліктеріне құрылатын мәтіндер баллада жанрының моделіне барыншы үйлесімді келеді, өйткені жадылық қасиет бір кездегі нақты оқиғаға жарық түсіруімен «кереметтікті» әрі аңсау сарынын байланыстырады (К.Шалқардың «Қара сұр аты», С.Досжанованың «Қарашаңырақ туралы балладасы», В.Балмычныхтың «Баллада о детстве», В.Киктенконың «Баллада 1969 года», А.Соловьевтің «Лесная баллада», Ә.Балқыбектің «Шәмбі туралы балладасы», Б.Қарабековтің «Бағбан Жұрымбай туралы балладасы»). Мұндай мәтіндерде «кереметтік» оқиға дүниені қабылдаудың екі типінің шекарасында дүниеге келеді - балалық және ересектік. Бас кейіпкер атынан баяндау екі бірдей пікірді өзектендіреді: «балалық» сана дүниетанымның фантастикалық-адам сенбейтін жақтарын қамтыса, «ересек» сана болған жайды пайымдауға тырысады, сөйтіп «керемет» оқиға болған уақытты ересек кейіпкер мен қазіргі оқырман өмір сүріп жатқан кезге жақындатады.

Е.Раушановтың «Қызық емес оқиға» балладасы Адам Ата мен Хауа Ананың жұмақтан қуылуы туралы таураттық сюжетке құрылады. Алғашқы адамдардың бұтағынан рұқсат етілмеген жемісті жұлып алатын алма ағашына қызығушылығы жеміске таным символы ретінде емес, өткен заман туралы барлық білімді күшпен алушы, арғыбастау идеясының өзіне қол сұғу ретінде талдап\түсіндіріледі:

- Діңінің сақинасын санар болсаң,
Жасын дәл шығарғаның, пірім, - деді.

- Ол үшін кесу керек?
- Иә, пірім... [29, 149 б.]

Болған оқиға туралы авторлық түсіндірме таураттық тарихты басқаша, дәстүрден тыс параметрде түсіндіреді:

...Тағы не айтылмады,
қалды несі.
Риза бол,

мәнсіз де осы,
мәнді де осы [29, 149 б.].

Бұл жолдардағы өсиет мәнді пафос Адам мен Хауаның күнәсі туралы орныққан түсінікпен қақтығыстық қатынасқа түсіп, оқушы санасын көтеріңкі қалыпқа әкеледі. Бірақ, баллада финалы ирониялық сұрақ енгізу арқылы стильді бірыңғай салтанаттылықтан «аршып алады»:

- Балтамен кесті ме оны,
Арамен бе?

Осыған жауап таппай жүрміз әлі... [29, 150 б.].

Сөйтіп, дәстүрлі-балладалық интонацияның монотеизмін «шайқалтып», балладалық баяндауда ХХ ғасыр соңындағы адамдардың психологиялық күрделі дүниетанымын бейнелеуімен автор жалпы ұжымдық және тарихи шындықты адамның өзінше пайымдауына құқ беруге бағытталған баллада жанрының моделін бекіте түседі.

В.Антоновтың «Баллада о личных местоимениях» балладасының сюжеті жанрдың негізгі талаптарын заттандырады: тарихты даралық-тікелей қабылдауға бағытталады. «Мы – они» (әрі қарай - «умы – гони – сумы – увы - ...») есімдігінің семантикалық-тілдік трансформалары «мен», «сен», «ол» («я», «ты», «он», «она») жіктеу есімдіктерінің нақты мағынасына қарсы қойылады:

Пусть же единственное грядет!
Им только сердце лечится!
Я – человек,
Ты – целый народ,
Он и она – человечество! [30, с.35].

А.Корчевскийдің «Джон Китс, или Баллада о единственном друге» мәтінде дүниебейнесі екі бірдей шындықтың – нақты-өмірбаяндық және фантазиялық-елестік - қақтығысы негізінде өткірлене түседі. Балладаның тақырыбына берілген түсініктемеде:

«В одном из итальянских музеев хранится локон Джона Китса, сохранный другом и свидетелем смерти поэта – художником Северном» [31, 70 б.] , -

деп, өлімді барлық болмыстың ақыры ретінде қарастыратын бірөлшемді түсінікпен әрекет ететін Севернаның «біртүрлі» қылығын түсінуге мүмкіндік береді. Алайда өлген ақынның «елестік» ашықтығы басқаша түсінік ұсынады:

Жизнь – только пролог и завязка,
Лишь почки грядущей весны!

Балладалық катарсис жағдайы осылайша оқырманды иландырады, баллада лиризмін сырттай абсолюттендіріп, текстологиялық шеңберге шығарады. Суретші әрекетін парадоксальды пайымдайтын рөлдік «меннің» эмоциональдық монологы оқырманды сезімдік-ойшылдық әрекетке жұмылдырады, сөйтіп балладаның эпикалық-коммуникативтік кеңістігін тудырады.

XX ғасырдың соңындағы баллада мифологиялық сюжеттер мен образдарға сирек барады. Е.Зейферттің «Балладе об Адонисе» балладасында поэтикалық түрде баяндалатын Адонистің тууы - өлімі туралы белгілі миф, жанрлық дүниебейне тек соңғы жолдарда көрінеді:

Из царства мертвых каждый год весною
Адонис возвращается на свет...
...И люди радость встречи понимают
И празднуют Адонии в честь них.

Мифологиялық сюжетке «о дүниелік» образдарды ендіру балладаның дүниебейнесін дифференциялайтын ақиқатты танудың күрделенген жағдайын тудырады. Бұл мәтіннің ерекше сипаты оқиғаларды бірқалыпты эпикалық баяндау болып табылады. Экспрессияның болмауын баяндаудың оқиғаға эмоциональды баға беруден «қашқақтайтын» эпикалық автор атынан жүзеге асырылатынымен түсіндіруге болады.

Қазақстандық баллада бірегей тарихи ойлауды өнерге әкелді, ол тек лирикалық кейіпкердің кез келген тарихи жағдай мен кезеңге бейімделуінен ғана көрініп қоймайды (қараңыз: О.Сүлейменовтің “Балладасы”, Ш.Сариевтің “Құрбандыққа шалынған сәби еді...”, А.Корчевскийдің «Джон Китс, или Баллада о единственном друге»).

Мыңжылдық соңындағы баллада жалған пафостан, ирониядан ада патриотизм секілді саналық қасиеттер тудырды. Кейіпкердің байқау мен бағамдау нысаналары көбінесе халық тарихына қатысты тақырыптар мен образдар болуда: М.Әлімбаевтың «Хас батырдың қас-қағым сәті», А.Жылқышиевтің «Бейбарысы», С.Қосанның «Эрмитаж немесе Бас туралы балладасы», Ш.Сариевтің «Құрбандыққа шалынған сәби еді...», Д.Стамбековтің «Құнанбай құдыреті». Ақындардың ұлттық\тарихи материалдарға қызығушылығы, баяндаушы автордың айқын позициясы, әрекет етуші персонаждар жүйесі, қызықты да әсерлі сюжет - мәтіннің осындай және басқа да қасиеттері XX ғасыр соңындағы балладада эпикалық тенденциялардың күшейгендігін көрсетеді. Балладаның эпикалану деңгейі мен оның мазмұнының арасында тікелей байланыс бар: неғұрлым ұлттық-тарихи өткенге назар салған сайын, балладаның көркемдік құрылымы да соғұрлым эпикалы бола түседі.

Қазіргі балладаның трансформациялану типі оның эпикалық және лирикалық бастауларды ширақ әрі икемді өзгертуімен сипатталады. С.Қосанның «Эрмитаж немесе Бас туралы балладасында» тарихи кеңістік пен уақыт кеңейтіліп көрсетілген. Өткен дәуір өз қожайындарынан қалған заттармен көрсетілген: А.Ясауидің Құраны, Жәңгір ханның семсері, Едіге батырдың тостағаны, Арынғазы ханның домбырасы. Эрмитаж топосы әрбір образды нақты уақыттық өлшемге -ерте заманға шығарады. Балладалық хронотоптық «шындықтан секіру» қалыптасқан жанрлық дүниебейне көрсеткіші іспетті мұражайлық «зат - тарихи есім» қатынасының бұзылуы жағдайында орын алады, ал мұндағы түйісу нысаны Кейкі батырдың денесі болып табылады. Бұдан арғы лирикалық кейіпкердің философиялық толғанысы Эрмитаж кеңістігіне тіпті де байланысты емес. Мәдени жады

субъектінің пайымдауын тарихи өлең мен жоқтаудың жанрлық дәстүрлеріне бір мезгілде «шығарады»:

...Көп қой бізде – Кейкілер мен Кенелер.

Елсіз қырда, бейуақтарда алыстан

Елестейді бассыз жүрген денелер... [26, 10 б.].

Халықтық-тарихи өлең-жырлар рухында баяндау лирикалық кейіпкердің Кенесары, Махамбет, Абылай хан, Мағжан Жұмабаев тағдырлары туралы ой толғаныстарында жалғасын табады. Тарихи тұлғалар образдары эпикалық шеттетілуден шығып, қазіргі шындықпен байланысады:

Махамбеттің бассыз қалған денесі,

Желтоқсанда жанымызда жүргендей...

Жанр заңдылығы бойынша өз жартысымен үйлесімді бірлікке келмейтін балладаның биполярлық дүние көрінісі С.Қосанның мәтінінде қолданусыз жатқан, иесіз заттар образында символдық мәнде нықты көрсетіледі:

...Мынау – күбі, қымызы жоқ – құны жоқ,

...Әне біреу алтында ер міні жоқ...,

...Анау – найза қарағайдан сапталған,

талай жерде ел қорыған кие еді.

Кісе, белдік алтынменен апталған,

Ақ кіреуке енді кімдер киеді?..

Көркем материалдарды ұйымдастырудың лирикалық әдістері осылайша балладаның эпикалық кеңістігін теңестіреді. С.Қосанның балладасы жанрлық дүниебейнені мәтіннің барлық деңгейінде айқын құрылымдауымен ерекшеленеді: әйгілі Эрмитаж бен экспонаттық адамның атаусыз басы образдарының қарама-қайшылығында мәдениетті екі түрлі түсіну шифрланған; қазақ тарихына батырдың өлгеннен кейінгі тағдырының бір фрагменті «бейнелі түрде» қарсы қойылған; лирикалық кейіпкердің сюжеттік әрекетсіздігі оның рухани-интеллектуальдық күш-қуатымен теңестіріледі. Ойшыл субъектінің пайымдаушылығы пен түңілушілігі балладаның екінші бөлімінде эмоциональдық белсенділікпен алмасады: замандастар аудиториясына тіл қатуы («Әй, бауырым...») мәтінді қазақ ауыз әдебиетінің өзге бір жанры - арнау дәстүріне шығарады.

Композициялық шымырлылық кейде лирикалық кейіпкер бастан кешіретін рухани-эмоциональды күйзеліс жағдайын көрсетеді. И.Исаевтың «Үзілген ойын туралы балладасының» сюжеті тақырып атауында көрсетілген: адам тағдырына алаңдаушылық балаларды күнделікті ойындарынан айырып, авторлық пайымдау нысанына айналдырады. Мұқият ойластырылған эпикалық сюжет (негізді экспозиция, егжей-тегжейлі суреттелетін эпикалық фон, персонаждар) «интрига» қалыптасу сәтінде үзіледі, өйткені баллада мақсатына жетеді - хикая «әдеттен тыс» катарсистің бір сәті арқылы сезініледі.

Тарихи даму жолын жете ұғынбау жағдайын тәмсілдейтін О.Сүлейменовтің «Балладасының» сюжеті поэтикалық-фантазиялық болжамға құрылады: лирикалық кейіпкер қираған ауылдың өмірін өзінің Маңғышлақ туралы білімдері мен түсініктеріне сүйеніп қалпына келтіреді.

Халықтың шежірелік өткеніне бұлайша еркін талдап-түсіндіру арқылы қол жеткізу кеңістік пен уақытты қабылдаудың балладалық «ақылға сыйымсыздығын» жойып қана қоймайды, сонымен бірге бұл жағдайды өткірлей түседі:

Хроники замерли.
 Что же случилось?
 Было банальное.
 Въехали конники –
 божья милость,
 будто заблудшие витязи
 старого Дария.
 Ну, порубали,
 ну, испугали –
 на то ведь история.
 С кем не бывало!
 Всё испытали, но выжили... [32, 32 б.].

Нақты сюжеттерді (тарих, өмірбаян) жаңғыртушы балладалар тікелей оқиғаға араласу дәстүрін сақтайды:

Әлкисса, тарс жабылды зілмән есік...
 (Е.Раушанов, «Қызық емес оқиға» [29, 142 б.]),
 Адмирал, откушав, полуспит...
 (В.Балмычных, “Баллада о дачном адмирале” [33 б.]),
 Перевожу поэта...
 (Е.Курдаков, “Баллада перевода” [34, 43 б.]),
 Ақын өлді...
 (И.Сапарбаев, «Ақын туралы баллада» [25, 26 б.]).

Қазіргі кейбір мәтіндер бұрынғысынша дәстүрлі балладалық «тарих та емес, көне де емес» жанржасам ұстанымында құрылады. Өткеннің көнелігінің белгісі (нақты темес, аңыз іспетті) жалпыға белгілі ұлттық салт-дәстүр:

Жат жұрттық салтты жастанып,
 ...Тұрды Әкем...

(С.Досжанова, «Қарашаңырақ туралы баллада» [35, 64 б.]),
 мәтіндегі немесе эпиграфке алынған аңыз фрагменттері (қараңыз: Е.Курдаковтың «Кара-буран», Д.Стамбековтің «Құнанбай құдыреті» балладасына эпиграф), халық эпосының образдары (С.Ақсұңқарұлының «Базардағы Баян сұлулар туралы балладасы») болып табылады.

Баллада жаңғыруының ақпараттық толықтық мәні, оның қазіргі мәдени-тарихи процесегі қажеттілікке араласуы жанрдық кеңістіктік-уақыттық парадигмасы болып табылады. Бұл категория автордың қазіргі поэзия мәнмәтінінде балладалық дүниебейнені «нығайту» талпынысын өте сергек сезінеді. Батысевропалық баллада канонының ұлттық-тарихи жанрлардан ұзақ уақыт оқшаулануы әдеби кеңістікке халық ауыз әдебиеті жанрларымен (тарихи өлеңдер, батырлық дастандар, мақтау, арнау, қоштасу, нақыл өсиет, қара өлең, аңыз) синтезделу арқылы енген қазіргі балладалық

дүниебейненің өзектілігін алға тартты. Қ.Мырзалиевтің «Қыз және қызыл» балладасының алғашқы жолдарында баяндаушы автор балладаның сюжеттік-композициялық арқауы болатын қазақ фольклорындағы тірек жанрды атап көрсетеді.

Бауырым, ескі аңызды тында мына... [36, 47 б.].

Алайда, ескі заманда өткен оқиғадан көз жазып қалу автордың қабылдаушы санаға жүйелі түрде көңіл бөліп, тіл қатуынан орын алып отырады:

...Қайран жас қалай сүйді,
Қалай күйді?..
...(Жан бар ма дәл өзіндей ұғар мұны!),
...Бітті деп ойлайсындар мұны немен? [36, 48 б.].

Балладалық тартыс қапастан шыққан жас жігіттің бақыт туралы түсінігінің мұндай өмірлік тәжірибесі жоқ туыстарының болжамдарынан бөлектенуі нәтижесінде туады. Балладалық дүниебейнедегі мұндай мүлдем алшақтық эпиграфтың («Ет дегенде бет бар ма?», халық мәтелі) баллада сюжетіне қарама-қарсы қойылуының визуальды-мәтіндік деңгейіне шығарылған.

Е.Курдаковтың «Баллада перевода» мәтінінің құрылысы тарихи жырларға жақын келеді. «Перевожу поэта...» деген алғашқы жолда белгіленген сюжет ой субъектінің белгілі бір уақыт ішінде аударылатын ақын Абайдың өз образына келуіне итермелейді. Осылайша автор мен лирикалық кейіпкер мақсатты түрде «бөтен» шындықтың балладалық арақашықтығын жеңіп, экзистенциальдық танымға жетелейді:

А непереваемое пойметса
Не сразу, а когда-нибудь... [34, 46 б.].

Бұдан кейінгі бірінші жақтан баяндаулар Абай өмірінің белгілі тарихын жаңғыртады:

...Я опоздал, я начинаю в сорок...
...Мне пятьдесят. Переболела ярость...
...В пустынном азиатском сердце мира
Воистине пустыне вопию... [34, 44 б.].
...И умер сын... Снег, черный, как несчастье,
Метет сквозь жизнь... И изменяет брат... [34, 45 б.].

Мақтаудан айырмашылығы - бұл баллада мадақтамайды, ақынның трагедиялық тағдырын аза тұтады.

Ш.Сариевтің «Құрбандыққа шалынған сәби еді...» балладасы мәтінінің екі бөлімді құрылысындағы жанрдың кеңістіктік-уақыттық моделі қызғылықты көрінеді. Егер балладаның бірінші бөлімі трагедиялық дастан жанрына жуықтаса, ал екіншісі баласының өмірін сақтап қалған анаға мадақ (ода) түріне жақын келеді әрі шығарма арналған Мекемтас Мырзахметовтің өзін тікелей мақтан етеді:

Жүректен жыр шашамын, Ана, саған...
Мырзахмет әулетін сен сақтадың...
Мекемтастай ұлық бар – тамаша Адам! [37, 103 б.].

Балладалық алогиялық шындық көркем зерттеудің мүлде екі түрлі әдісін ұстанатын қос ұлттық жанр шекарасында пайда болады.

О.Айтолқынның «Еркіндік туралы балладасының» сюжеті еркін адам өмірінің хроникасына құрылады. Бас кейіпкер - сығанның құндылықтарын мадақтау, гиперболизация тәсілдері, балладаның төмендемейтін пафосы оны мақтаумен - қаза тапқан батырдың даңққа бөлейтін тарихи өлеңмен жақындата түседі.

Д.Стамбековтің «Құнанбай құдыреті» балладасы да жанрлық жағынан синтетикалы. Балладаның басталуы тарихи мақтау өлең дәстүрінде келеді:

Құнанбай – тобықтының құдыреті,
Жасады жоғын бір кып,
Бірін – екі...

Жас еді,
Бірақ жасық емес еді.
Ақыл мен ақылмандар кенесінде.

...Сөзбен де,
Найзамен де қақтығасқан... [21, 43 б.].

Орталық бөлімі батыр Құнанбай өмірінің бір эпизодын баяндайды, бас кейіпкерді батырлық эпос рухында қарсыласымен беттесуде батыр, күшті, әділ етіп көрсетеді. Оқиғаның эпикалық өткен шақтығын автор ұжымдық-жинақтаушы мәндегі «білмейміз» болымсыз етістігімен көрсетеді:

Білмейміз, беріп алды өшін кімге,
Білмейміз, ол үшін де кешір мүлде...

Шығарманың нақылдық пафоспен өрілген финалы оны ғибраттық жанрға жақындата түседі. Д.Стамбековтың мәтінінде зерттеліп отырған жанрдың кеңістіктік-уақыттық компоненттері сақталмайтындықтан, автордың балладалық шеттетуді пайдалануға талпынысын сәтті шыққан деп айта алмаймыз.

С.Досжанованың «Қарашаңырақ туралы балладасының» лирикалық сюжеті кейіпкер естелігіне өрілген. Алайда бұл балладаның эпикалық элементі жоқтаудың әндік интонациясына ашық бағынады:

Атамнан қалғаң шаңырақ,
Иесіз қалдың қаңырап.
Алдымнан енді кім шығар,
Сағынып жетсем аңырап.

...Өткізген үйім ешкімге
Керексіз болып қалды-ау кеп... [35, 64 б.].

Шындықтың кеңістіктік-уақыттық араласуы балладада көрсетілетін екі ауызша поэтикалық жанрлар - жоқтау мен қоштасудың шекарасында өтеді. С.Досжанованың мәтінінде тұрмыс-салттық поэзияның жанрлар синтезі баллада мүмкіндіктерінің шеңберінде игерілген және ұлттық колоритті сақтаған.

А.Жылқышиевтің «Бейбарыс» балладасы батырлық эпос сюжетіне бағдарланған. Әйгілі тарихи тұлғаның тағдыры халық пен оның батыры туралы эпикалық аңыз деңгейінде көрсетілген. Соңғысы, батырлық эпос жанрының талаптарына орай, идеал туралы халық түсінігіне сәйкес келеді. Мақтау жанрының элементтерінің ендірілуі осымен уәжделеді:

Жас та болса бұғанасы қатпаған,
Қыпшақтардың қызу қанын сақтаған.
Сыннан өтті, ширай түсті, ер жетті,
Тұлпарын да, қаруын да баптаған.

Көзге түссе қанды қырғын жорықта,
Жау жасағы одан қатты қорыққан.
Ақылмен бар айласын асырап,
Шегіндірді қалың жауды қаптаған... [38, 10 б.].

Өз дүние көрінісінен көптеген тектес дүниебейнелерді өткізетін «Бейбарыс» балладасының жанрлық демократизмі көпжанрлық құрылымы болатын батырлық эпостың ықпалынан орын алады. Мақтау өлеңінің, қоштасу, жоқтау, арнау, нақыл өлең мен қара өлеңнің «тиіп-қашып» кірігіп отыруын көне эпикалық шығармалардың қай-қайсысынан да табуға болады. Автордың сырттай пайымдаушылықпен баяндауы, оқиғаның кең көлемде бейнеленуі, табиғаттың әрекетке қатысушы образ түрінде суреттелуі, эпостың дүниетанымдық негізі ретіндегі халық даналығы - осы қасиеттердің бәрі А.Жылқышиевтің мәтінінде балладаны емес, батырлық эпостың көркем баламасын жасауға «қызметтенеді». «Бейбарыс» балладасында лирикалық кейіпкер, балладалық кеңістіктік-уақыттық парадигма, баяндаушы субъект сезімінің «кереметтік» көрінісі жоқ, ал оларсыз ешқандай тарихи материал балладаның дүние көрінісінде рәсімделе алмайды. Бұл мысалдар балладаның лирикалық пен эпикалық доминанттар арасын теңгере алмайтынын (мысалы, лирикалық та, эпикалық та бола алатын поэма секілді) дәлелдей түседі. Баллада - өте қағылез жанр. Балладада лирикалық және эпикалық материалдарға қатынастағы «нормадан» аздаған ауытқушылықтың өзі жанрлық дүниебейненің жойылу қаупін тудырады. Балладалық эмоцияның өзге сөздік рәсімделулермен мүлде бірікпеуі; тек тазартып қана қоймай, оқырманды таңғалту жағдайы арқылы рухани сергітетін өзіндік катарсис - осы және басқа да жанрлық қасиеттерді балладаны қайта жаңғырту жағдайында ескеріп отыру лазым.

Қазіргі поэтикалық тәжірибеде балладаны көбінесе өсиет әңгіменің, тәмсілдің (притча) эквиваленті ретінде қабылдайды. В.Михайловтың («Баллада о козле-провокаторе»), М.Оспановтың («Ақбөкен және алданған қыз») эксперименттері авторлардың балладаның кеңістіктік-уақыттық компоненттерін дидактизм сипаты болатын притчалық сюжетпен ауыстыруына байланысты сәтсіздікке ұшыраған. М.Шахановтың «Гималай жолбарыстары немесе Малдық сана туралы балладасы» ғибраттық қосарлы сюжетке құрылған: бірінші бөлімінде уағыз нысаны лирикалық кейіпкер болып табылса, екінші бөлімде ол бастаманы өз қолына алады. М.Шаханов

шығармасының сюжеті балладалық күйзеліс тереңдігін бере алмайды: аң тек күшті адамнан ғана шегіне алады деген қорытынды ғибраттық жанрға немесе аңшылық туралы аңыз әңгімеге сәйкес келеді.

Балладалық жанр моделі ұдайы лексикалық жаңарып отыруға «программаланған». Тарихи және қазіргі замандық материалдарды салыстыру бірнеше лексикалық парадигмаларды ендіруді талап етеді. Қазіргі кейбір балладалардың стиль эклетикасымен ерекшеленеді. Бір эмоциональды тізбеден екіншісіне ауысып отыру сөйлеуші субъектінің күрделі психологиялық бейнесімен байланысты болады. Алайда, тұтастай алғанда, көпстилистикалық лексика балладалық баяндау кеңістігінде жеткілікті үйлесімді бірлік тудырады. Ауызекі, төменгі-тұрмыстық, вульгарлық, кәсіби-терминологиялық, жоғары және басқа да лексикалық типтер балладалық пікір айту тұтастығын бұзбайды. Мысалы,

Қап арқалып, буынынан әл тайған,
Келеді олар Стамбулдан, Алтайдан.
О, Баяндар! Жолың болсын қайда да,
Отыз жасқа толар-толмай қартайған!

(С. Ақсұңқарұлы, «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» [24, 7 б.]).

Бір жағынан, көненің көзі ретінде тарихқа қарап тіл қату каноны балладаға нақты мезгілден, топонимикалық белгілерден бас тартуға міндеттейді. Балладалық тарихи-географиялық және ономастикалық атаулардан шеттелу Қ.Жармағанбетовтің «Ана мен бала» балладасында тарихты көненің көзі ретінде жаңғыртатын құрауыштардың бірі - жанрдың кеңістіктік\уақыттық ұйымдасуын сақтауға мүмкіндік берген.

Ә.Балқыбектің “Шәмбі туралы балладасында” балладалық өткірлеу «құралын» «інім жасы төртке құлаған» тіркесінен «туған ел» образдарының поляризациясы туғызады:

Кейін білдім тамырласы діліммен
Туған ел-ай, ақиқатты тұспалдап,
Айтқызатын сәбиінің тілімен [39, 9 б.].

Қазақ балладасында кәдуілгі мен ғажайып категорияларының бір мифопоэтикалық образдар жүйесінде жүзеге асатынын байқау қиын емес. Дала, ауыл, киіз үй, ағаш, жер, аспан, тірі табиғат әлемі - осы және басқа да алғашқы образдар ақын санасында өзінің беймәлім сырларымен немесе жалпыға мәлім күйінде көріне алады. Мысалы, табиғат суреттері оқиғаның нақты орны мен уақытын белгілеуі мүмкін:

Әлі есімде...

Қара сұр ат жем іздеп өзі келді...

(К. Шалқар, «Қара сұр ат» [40, 149 б.]),

Наурыз айы көкке малып белдерді,

Тәй-тәй басып енесіне төл де ерді...

(М.Оспанов, «Ата тілегі» [41, 65 б.]),

бірақ осы образдар басқа да мәнде қолданыла алады. Мәселен, Ә.Кекілбаевтың аттас балладасының сюжетіндегі «шимұрын» түнгі

корқыныш тудыратын жұмбақ құбыжықтан кәдімгі дала аңына айналып, метоморфозаға ұшырайды. Шындықты балладалық өңдеу ақбөкен (М.Оспанов, «Ақбөкен және алданған қыз»), қара сұр ат (К.Шалқар, «Қара сұр ат»), туған үй, қарашаңырақ (С.Досжанова, «Қарашаңырақ туралы баллада») белгілік образдары арқылы да жүзеге асырылады.

Алайда, жаңа кезеңдегі балладаның жаңғыруы жанрлық құрылымның басқа да деңгейлері секілді дүние көрінісін қалыптастыруға қатысатын этномәдени, этнотарихи, этнотопонимикалық лексика арқылы да көрініс береді. Е.Курдаковтың “Қара-буран” балладасында Алтай (Камень, Ясак), Тибет (Амдо, Кук-нор) облыстарының ежелгі атаулары тарихи өткеннің кеңістіктік\уақыттық парадигмасы ретінде утопиялық\аңыздық өлкелерді (Беловодье, Шамбалын) белгілеумен көрінеді. Баллада сюжеттері таныс әрі атаулы орындарда және нақты уақыт аралығында өтеді:

Қасқабұлақтың жаймашуақ күнінде,
Мынау жарық дүниеге мен келдім...

(М.Оспанов, «Ата тілегі» [41, 65 б.]).

Б.Қарабековтің «Бағбан Жұрымбай туралы балладасында» оқиғаның географиялық нақты орны мен әрекет субъектісі көрсетіледі:

Шалқыған Шардарадай бір ауыл бар
Сұлу Сыр. Қызылқұмның арасында...
Ауылды кесіп аққан Өгізарық...
Жұрымбайдың бақшасы көзді арбаған...

А.Егеубаевтың «Жайық үкімі» балладасында қазіргі географиялық топонимика («Қалмыково») мен тарихи нақты ұлттық батырлар Махамбет пен Исатай тағдырларының қайшылығы кеңістіктік\уақыттық образдардың тағы бір жұбымен - табиғаттың бел баласы Жайық пен ол талқандаған түрмемен - сюжеттік байланыстырылады.

И.Сапарбаевтың «Ақын туралы балладасы» қазіргі заман ақынының тағдырын белгілі замандастарының есімдерін келтіру арқылы нақтылайды:

Мұқағали болатын Мақатаев
Сырлас та, сырлас та серігі оның... [25, 27 б.].

Автор Ақынның жоғары мәртебелі жинақталған образын мақтау әрі жоқтау дәстүрінде сомдайды:

Баспанасы,
Болды оның астанасы –
Қаладағы құп-құйттай балағаны...
Жан серігі болатын жатса-тұрса:
Оңашалық,
Жалғыздық,
Жанкештілік...,
...Періштеге гүл сыйлап, періге орын,
Аулаға Ай, байлайтын желіге Күн...
...Жанып бағы тұрмады маңдайында,
Жолықпады қыдыр да жолдан оған...

Балладалық тартыс халық өлеңі дәстүрінің рухында берілген лирикалық эмоцияның түйісуімен жасалады, ақын образын көзі тірісінде кекесінмен төмендеткен қоғамның бағасынан да:

Жұрт күлетін жымыып: «Жүрісі-ай...» - деп
оның өлімі туралы хабарды жатырқай қабылдаудан да:

Ел есіркеп: “Ертерек өлді...” – деді, -
осындай лирикалық эмоция сілемдерін танимыз.

Қазіргі баллада ирониялық интонациялық-мағыналық көрсеткішті пайдаланбайды десе де болады. С.Ақсұңқарұлының «Базардағы Баян сұлулар туралы балладасында» ирония субъектінің қазіргі лироэпос сюжетіне қатынасын бейнелейді. Бұл мәтіннің құрылым қисыны антибалладалық режимде қызметтенеді. Мәтін кереметке көңіл қалудан басталады. Халық мәдениетінде мәңгілік махаббат символы ретінде орныққан «Баян сұлу - Қозы Көрпеш» қосарланған есімдері автор кекесінің ықпалынан көмескіленеді, Баян сұлу образы бір мезгілде әрі халықтық\тарихи, әрі балладалық сирек кездесетін образ түрінде түйінделеді. Тиісінше, жанрлық тартыс ұлттық батырлардың түрлі құндылықты шындыққа кезігуінен пайда болады.

Қазақстандық балладалардың мәтіндеріндегі стильдік араласу бір уақытта бірнеше эмоциялық жағдайды басынан кешіруге қабілетті қазіргі сананың типін бейнелейді (Ұ.Есдәулетовтің «Балалық балладасы», Е.Раушановтың «Қызық емес оқиғасы»). Бір жағынан, оның ішкі әлемінің әрбір сәті түрлі эмоциялар полюстерінің аралығында болатындықтан, мұндай сезім мен ой субъектісіне дүниені қабылдаудың балладалық-өткірленген бұрышын табу оңайға түспейді. Алайда, мұндай кейіпкер, Ұ.Есдәулетовтің «Балалық балладасындағы» сияқты, түрлі тұрмыстық жағдайлардағы балладалық тартысты көруге қабілетті:

Қордім солай көкесін масқараның,

Содан бері ит десе жасқанамын.

Кейде бірақ...

Тас атам тағдырыма,

Біле тұрып бір күні бас саларын! [42, 52 б.].

XX ғасыр соңындағы баллада бұрынғыдай әндік-әуендік арғыбастауларға бағышталады. Жанрдың тілдік мәртебесін үйлестіруші факторға, ең алдымен, халық әндерінде жинақталған оның саздық архетипі жатады. Түрлі троптар, ырғақты\синтаксистік қайталаулар, үндесулер оның сөздік мәтінінен гөрі мейлінше маңыз алатын эмоциональдық фонын сомдайды:

Сквозь сучки и подсучья, сквозь скрученный луб заржавелый,

Сквозь подкамбий, который держать свою марку устал,

Сквозь кору чепухи, затвердевшей в бугристые желвы,

Сквозь слои годовые, сквозь годы на скол и на свал...

(Е.Курдаков, «Словно белый рассвет» [34, 21б.]),

Атамнан қалған шанырақ...

Әкемнен қалған шанырақ...

Анамнан қалған шанырақ...

(С.Досжанова, «Қарашаңырақ туралы баллада»
[35, 64 б.]).

Анафоралық инверсиялық, ырғақты-синтаксистік изометрия түрлері, түрлі типтегі қайталаулар, ассонанстық үндестік түрлі деңгейдегі белсенділікпен қазіргі балладаны ұйымдастырады. Қ.Мырзалиевтің «Базарлық туралы балладасындағы» автор-баяндаушының ниеттестігі дамып отыратын экспрессивтік фразалық-синтаксистік, ұйқастық қайталаулар арқылы жүзеге асырылады:

Аспан түгел күнге айналып кеткен бе?..
...Жел-керімсал жалын болып кеткен бе,
Жер өртеніп жатқандай ма өкпенде?!
...Қу мекиен қызыл шоқ боп кеткен бе,
Құм деп түзге күн қаламта сепкен бе?! [36]

Е.Курдаковтың «Словно белый рассвет» балладасында аллитерация мен ассонанс мәтінге лирикалық үндестік үстейді:

Этот кряж тополевый давно уже просится в дело,
Он гудит под корой, крепко сбитый, матерый, сухой,
Безмятежный объем, полноспелое плотное тело,
Сквозь которое мне прорубаться до встречи с тобой... [34, 21б.].

Б.Қанапияновтың “Балладе о стрелочнике бывшей железнодорожной линии” балладасында жанрдың әндік мәні образдық және ұйқастық деңгейде пайымдалады. “Клавиатура шпал в степи” Я4 нақты өлшемімен және лексикалық-синтаксистік қайталаулармен келтірілген. Л.Медведеваның “Баллада поющих линий” мәтіні де осыған ұқсас келеді.

Жекелеген мәтіндер бұл жанрдың әндік арғыбастауларын таныс ұлттық колоритпен жаңғыртады. Фразалық, лексикалық қайталаулар әндік-жоқтаулық стильді тақпақтылықпен өрнектейді:

Сәресісі тәтті еді ғой, тетті еді...
Әттеңі көп өмір ғой бұл, әттеңі.

Әттеңі көп өмір ғой бұл, әттеңі...

(М.Оспанов, «Бала күннен баллада» [43,221 б.]);

Қайтейін ұшып кетсе қолдан құсым,
Қайтейін түсіп кетсе жыл араға?..

...Кеше гөр келініңді, ғайып-анам,
Кеше гөр бейбағынды, кең дүние...

(И.Сапарбаев, «Түннің балладасы» [25, 141 б.]).

М.Шахановтың «Гималай жолбарыстары немесе Малдық сана туралы балладасының» мәтініндегі 15 буынды тармақты, екі жолдық өлеңнің жұптық ұйқаспен қайталанып отыруы және синтаксистік тиянақтылығы желдірме ырғағын еске салады:

Соның айтқан әңгімесі қалып қойды есімде:
Қалың орман арасында, не құзар шың төсінде,

Не асқақ тау баурайымен сапар тартсаң жолға алыс,
Қайтпек керек, қарсы алдыңнан шаға келсе жолбарыс? [44, 5 б.].

Түрлі ұйқастық-ырғақтық құрылымдар мен соларға сәйкес интонациялық тізбектердің қайталануы ауызша суырыпсалмалық дәстүрлерден бастау алады. Егер ақындар поэзиясында желдірме импровизацияға экспрессия мен айқындық дарытса, онда әдеби балладалардағы әуенді-тақпақтылықты поэтикалық «генофондтан» ауызданудың түрі деп қарауға болады.

Қазақстандық баллада анық шумақтық рәсімдеу мен қайталауды дамытып келеді. Мәселен, А.Корчевскийдің “Джон Китс, или Баллада о единственном друге” экспериментіндегі рефренмен аяқталатын сегіз жолдық өлең түрі оқырманның есіне Ф.Вийон мен оның замандастарының балладаларын түсіреді. Алайда ұйқас түрі (АВАВВГВГ) мен балладаның аяқталу сипаты басқаша. Төртінші (соңғы) шумақ қысқартылмайды: рефрен орнында тұратын балладалық алғышарт үндестіктің неғұрлым талғампаз түрін - ассонансты тудырады:

И колокол *urbi et orbi*
Гремит о помине души...
Брось ножницы, Северн! И в скорби
Над локоном румбу спляши! [31, 71 б.].

Қазіргі балладалардың мәтінінде сондай-ақ егіз ұйқастағы екі тармақты шумақтар да пайдаланылады (Е.Курдаковтың “Баллада о цветочном киоске”, С.-Г.Байменовтың “Баллада о Большом Магеллановом облаке”). Моностроф формасының қолданылуы да қызғылықты. Байқағанымыздай, астрофикалық құрылым балладаның екі типінде кездеседі: лирикалық сюжетпен ұйымдасқан (Т.Әбдікәкімұлының «Тау басында көрген түс», А.Соловьевтің «Иркутская баллада», В.Шостконың «Баллада о листе», И.Исаевтың «Баллада о прерванной игре», В.Балмычныхтың «Баллада о детстве») және эпикалық дәстүрлерді сақтауға бағытталған поэмаларда (Ә.Кекілбаевтың «Шимұрын», Ш.Сариевтің «Құрбандыққа шалынған сәби еді...»). Бірінші жағдайда, естелік-балладаларда, мәтіннің мұндай мүшеленбеуі сюжеттің қиялға, ақылға сыймайтын «кереметтік» жағдайға негізделуінің орнын толтырады. Автор-баяндаушы болатын сюжетті балладаларда мұндай монострофа эпикалық біртұтас дүниебейнені көрсетудің деңгейі ретінде көрінеді.

Қазіргі балладалардың формальды-поэтикалық құрылымы мәтінге жанрлық өзгерістер механизмі туралы ақпаратты шығарады. Халықтық өлең интонациясы, ырғақтар, ұйқастар ауызша поэтикалық шығармашылық жанрларының ықпалын танытады. Мәселен, қазақстандық авторлардың балладаның шумақтық композициясын әртүрлі қылуға талпынуларына қарамастан, редифті ұйқасты, әйгілі лирикалық қара өлең жанрына келетін жеті-сегіз немесе он-он бір буынды, төрт тармақты шумақ формасы жиі кездеседі. Қазақ балладасына тән мұндай құрылым түрінің орыс тілді балладалар мәтіндеріне де тән болуы авторлардың ұлттық сөз өнеріне үлес қосудағы талаптарын аңғартса керек. Мысалы, В.Киктенконың «Баллады

проходного двора» мәтінінің идеялық-мазмұндық және формальды-көркемдік үйлесімділігі ақынның қазақ менталитетіне жақындығын, қазақ сөз өнерінің ерекшелігін терең ұғынуын көрсетеді. Өткен дәуірге деген сағыныш формальдық деңгейде көрініс тапқан: редифті типтегі ұйқасты катрендерде қара өлең ойға оралады. Ал анафоралық, лексикалық қайталаулары, синтаксистік параллелизммен үндесетін редифті ұйқастарда романстық-үздікпелі интонация қылаң береді.

Проходные дворы, проходные дворы,
Ваши выходы к солнцу легки и пестры,
Как скупы тупики и глухие загадки,
Так разгадки щедры... [45, 65 б.].

Сөйтіп, балладалық жанрлық дүниебейненің міндетті құрауышы - лиризмді ұлғайта түседі. Балладалық дүние көрінісінің трансформациялану сипаты қазақстандық авторлар мәтіндерінде ақынның тілдік менталитетке қатысты екі әдісті анықтауға мүмкіндік береді. Қазақстандық орыс тілді баллада батысевропалық жанрлық дәстүрді дамыта отарып, дүние көрінісін элегиямен (А.Соловьевтің «Баллада соседского двора», К.Шалқардың «Одинокий гусь», В.Киктенконың «Земная баллада», Б.Шекеровтің «Грустная баллада», Б.Қанапияновтың «Баллада о стрелочнике бывшей железнодорожной дороги») және өзге өнерден ауысқан жанр ретінде балладамен (Е.Курдаковтың «Баллада о цветочном киоске», «Словно белый рассвет», В.Киктенконың «Баллада проходного двора», Л.Бунцельманның «Баллада о короле Генрихе») синтездеу арқылы, ауызша ұлттық поэтикалық шығармашылық дәстүрлеріне соқпастан, мейлінше аз түрдегі өзгерістерге ұшырауда. О.Сүлейменовтің, Е.Курдаковтың, В.Киктенконың, Н.Черновойдың, В.Шостконың балладалық эксперименттері авторлардың қазақ сөз өнерінің ментальды ерекшеліктерін белсене игерулерін дәлелдейді. «Өзге» тілдік мәдениетті тасымалдаушылар ретінде аталған авторлардың, сондай-ақ, халық поэзиясы жанрларына балладалық дүние көрінісін жаңғырту көзі ретінде қарағандығын көреміз.

Қазақстандық баллада күрделі өзгерістерге тап болып отыр. Зерттеліп отырған жанрдың трансформациялануы ауызша халықтық шығармашылық пен батысевропалық әдебиеттің синтездеуімен түсіндіріледі. Жанрлық диалог бір мезгілде балладалық дүние көрінісінің тарихи жарлармен, батырлық эпоспен, жоқтау, мадақтау, арнау, қоштасу, қара өлең, элегия, романс, притчалармен ықпалдасуын көрсетеді. Қазақ балладасының көптеген жанрлық дүниебейнелерін қайта жаңғыртуға қабілеттілігі көркемдік шындықты бейнелеудің эпикалық ракурсына әсер етті. Балладаның эпикалануы жанрдың түрлі деңгейлерінде көрінеді:

- пейзаждан (Т.Әбдікәкімұлының «Тау басында көрген түс», М.Оспановтың «Ақбөкен және алданған қыз») немесе оқиғаның орнын (Ә.Кекілбаевтың «Шимұрын», С.Ақсұңқарұлының «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада», С.Қосанның «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада») бейнелеумен басталатын кең өрісті бастамадан;

Мазасыздау күндері еді көктемнің,

Петербург. Кәрі Нева жағасы...

(С.Қосан, «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» [26,10 б.]);

40 градус аяз.

Алқынады қос өкпе...

Базарда тұр Баян сұлу боп-боз боп...

(С.Ақсұңқарұлы, «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» [24, 7 б.]);

- сюжеттік психологияланған баяндаудан:

Қыз қарайды іргеден түнерген тұнжыр түз жаққа.

Мен қараймын іргеден абыржағын қыз жаққа.

Ол да отыр қиналып, мен де отырмын ұялып...

(Ә.Кекілбаев, «Шимұрын» [46, 8 б.]);

- баяндау түрлері мен нобайларының ауысуларынан (Ш.Сариевтің («Құрбандыққа шалынған сәби еді...» балладасы бірінші және үшінші жақтағы баяндаулардың кезектесуіне құрылады; С.Ковалеваның «Баллада о Соловках» мәтінінде эпикалық кең көлемді картина автордың пайымдау нысандарының алмасуларымен жасалады);

- санада жаңғыртылушы оқиғаның көлемділігімен:

Содан бәрі өтті жылдар, сан ғасыр,

Тылсым тарих ашпаса да жанға сыр,

Әлем білген ерлігімен еңселі

Аңыз болған бас иеміз жанға асыл...

(А.Жылқышиев, «Бейбарс» [38, 10 б.]);

- авторлық бағалаудан:

Ана ғой, ана болмай орала ма,

Әр бала орны бөлек тола ала ма...

(Ш.Сариев, «Құрбандыққа шалынған сәби еді» [37, 102 б.]);

- ауызша халықтық шағармашылықтың кіші жанрлары мен әдеби баллада дүниебейнесінің өзара ықпалдастығы интермәтінінде:

Өз елінде ұлтан болған артық-ау,

Бөтен жердің болғанынша сұлтаны...

(А.Жылқышиев, «Бейбарс» [38, 10 б.]).

Негізінен қазақ авторлары туындатқан балладаларда жанрлық синтезделу орыс авторлары балладаларына қарағанда неғұрлым қарқынды жүруде. Мысалы, С.Қосанның «Эрмитаж немесе Бас туралы балладасының» дүние көрінісі арнау, новелла, тарихи жыр секілді бірнеше жанрлардан құралады, А.Жылқышиевтің «Бейбарысы» жанрлық тартысты аңыз бен тарихи жырдың қарсы қозғалысында тудырады; С.Досжанованың «Қарашаңырақ туралы балладасы» жоқтау, қоштасу, элегияның синтезделуі арқылы; Д.Стамбековтің «Құнанбай құдыреті» ода, аңыз, ғибрат, тарихи жырдың; Ш.Сариевтің «Құрбандыққа шалынған сәби еді...» тарихи новелла, притча, ода, арнаудың; Қ.Шалқардың «Қара сұр аты» этнографиялық новелла мен элегияның; Ә.Кекілбаевтың «Шимұрыны» юмористикалық новелла мен элегияның ықпалдастығынан жүзеге асырылады.

Батысевропалық канондарды мұралаудан бас тарта отырып, қазақстандық авторлар балладалары көп жанрлы табиғатқа ие болды, және бұл жағдайда эпикалық фольклорлық мәтіндердің ұйымдасу принциптері алға шықты. Алайда, баллада жасанды жанр болып табылмайды, оның мақсаты - белгілі ауызша поэтикалық материалдарды талдап-түсіндіру. Баллада өзінің дүние көрінісіне басқа дүниебейнені емес, өзін өзектендіруге қаншалықты қажет болса, мәдени-әдеби өткеннің соншалықты көптеген ақпараттарын жинақтайды. Сол себептен, балладалық эксперименттердің бәрін бірдей сәтті шыққан дей алмаймыз. Авторлар өздерінің азаматтық-патриоттық сезімдерінің жетегінде кететін мәтіндерде эпикалық материалдардың тым көптігі орын алып, жанрлық дүниебейне бұзылады. М.Әлімбаев, Қ.Мырзалиев, Ә.Кекілбаев, Ұ.Есдәулетов, С.Қосан, Е.Раушанов, И.Сапарбаев, С.Ақсұңқарұлының мәтіндерінде байқалатын филологиялық тұрғыдан сауатты жасалған балладалық дүние көрінісі балладаның трансформациялануының кепілі ретінде ақиқатты меңгерудің лирикалық және эпикалық әдістерінің үйлесімділігімен танылады.

ІҮ тарауға арналған өзіндік бақылау сұрақтары:

1. Фольклор зерттеушілер мен әдебиет теоретиктерінен кімдер толғау жанрын зерттеді? Ғылыми зерттеулер нәтижелерінің зерттеу материалдарына тәуелділігі қандай?
2. XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы қазақстандық ақындардың толғау жанрына қалам тартуының себебі неде?
3. Неліктен қазіргі «толғау» деп аталып жүрген эксперименттерді «еліктеу» деп атаған дұрыс?
4. Төмендегі пікірдегі «нәзира» мен «толғауға еліктеу» құбылыстарының өзара байланысын түсіндіріңіз: «Нәзира дәстүріне жанрлық-трансформациялық кеңістікте өткен ғасырдың басына дейін ауызша жеке поэзияның жанры болып келген толғау енгізілді» (124 б.).
5. Қазіргі толғауға еліктеулерде тақырып атауларының қызметі өзгерді ме?
6. Зерттеуші А.Затаевич, М.Базарбаев, В.Сидельников, К.Седейханов, Б.Әбілқасымовтар толғауға ұқсас қандай жанрларды қарастырды?
7. Суырыпсалма толғауларға қарағанда қазіргі толғаулардың лексикалық-сөздік ұйымдасуы өзгерді ме?
8. Баллада жанрын зерттеудің проблемалары.
9. Балладаның қайта түлеу факторларын атаңыз.
10. Қазіргі балладаның дүниебейнесінің трансформациялануында «кереметтік» ассоциациялық ұйымдасу қалай қатысады?
11. Қазіргі балладаларда қандай жанрлық дүниебейнелер ауыстырыла алады?
12. Аңыз әңгіме (притча) мен баллада дүниебейнелерінің қандай айырмашылықтары бар?

13. Қазіргі балладаларда лирикалық пен эпикалықтың ара-қатынасы қалай өзгерген?

Өз бетінше жұмыс тапсырмалары:

1. А.Байтұрсынов, З.Ахметов, Б.Әбілқасымов, А.Исмакова, А.Жаксылыков еңбектерінде келтірілген толғаудың анықтамасын салыстырыңыздар. Толғау жанрын түсіндірудің қандай айырмашылықтарын көріп отырсындар?
2. Толғау мен элегияның дүние көрінісінің ұқсастықтары туралы айтуға бола ма? Жанрдың қандай құрауыштары дүниебейнелердің айырмашылығын танытады? Бұл сұраққа жауап бергенде Қосымшадағы элегия мәтіндерін пайдаланыңыздар. Өз беттеріңмен таңдаған мәтіндерден мысал келтіріңіздер.
3. Қазіргі ақындар толғаулары мәтіндерінен «жалған дүние» тұжырымдамасын дамытушы мысалдар тауып, талдаңыздар.
4. Ауызша импровизациялық толғаудың жанрлық этикеті аталған жанрдың қазіргі қазақстандық поэзиядағы жаңғыру процесінде қалай көрінеді? И.Сапарбаев, Ф.Оңғарсынова, Г.Аймахановалардың толғаулары мәтіндерін пайдаланып, өз беттеріңмен мысал келтіріңдер.
5. Баллада жанрының дамуында ауыс-түйістердің рөлі қандай?
6. Сіз баллада халықтың фольклорлық дүниетанымы туралы ақпаратты барынша толық көрсетеді деген пікірге қосыласыз ба? Жауабыңызды дәлелдеңіз.
7. Қазіргі балладада «әдеттегіден шарықтау», әдеттегі мен бейтаныс әлем арасындағы шекара жағдайы қалай көрінеді?
8. Постмодернистік мәдениеттің қандай ұстанымдары балладалық канондардың жаңғыруына ықпал етеді?
9. Жанрдың қандай құрауыштары балладаның лироэпикалық табиғаты туралы ақпаратты өзектендіреді? Көрнекі материал ретінде Вяч. Коктенконың «Баллада о проходных дворах» (Қосымшаны қараңыз) мәтінін пайдаланыңыз.
10. Балладаға (қалауларың бойынша) толық жанрлық талдау жасаңыз.
11. Сіз 4-тараудың атауында келтірілген «Толғау мен баллада - қазақтың ұлттық поэзиясының көрнекті жанрлары» деген тезиспен келісесіз бе? Қазақтың ауызша ұлттық поэзиясының тағы да қандай жанрлары қазіргі қазақстандық поэзияда қайта жаңғыруда? Жауабыңызды дәлелдеп, мысал келтіріңіз.

4-ТАРАУҒА АРНАЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР:

1. Базарбаев М. Образ человека труда в казахской поэзии. - Алма-Ата, 1962. - 165 с.
2. Абылкасымов Б.Ш. Жанр толғау в казахской устной поэзии. - Алма-Ата: Наука, 1984. - 120 с.
3. Ахметов З.А. Өлең сөздің теориясы. – Алма-Ата, 1973. – 154 б.
4. Исмакова А.С. Возвращение пляды. Экзистенциальная проблематика в творчестве Ш. Кудайбердиева, А. Байтурсынова, Ж. Аймауытова, М. Жумабаева, М. Дулатова и М. Ауэзова. - Алматы: Ғылым, 2002. – 200 с.
5. Бес ғасыр жырлайды. – Алматы, 1985. - I т. - 384 б.
6. Қызықанқызы Н. Клон адамы жайлы // Жұлдыз. – 2004. - №11. - 99-100 бб.
7. Медеуова Б. Саясат пен махаббат // Жалын. – 2004. - №6. - 16-17 бб.
8. Маман Ж. Танжарық табиғаты // Жұлдыз. – 2004. - №5. - 142-143 бб.
9. Зікібаев Е. Қарадан хан боп туған // Таң-Шолпан. – 2002. - №4. - 111-114 бб.
10. Оңғарсынова Ф. Асанқайғының толғауы // Таң-Шолпан. – 2002. - №3. - 76-77 бб.
11. Өтегенов А. Тобанияз туралы толғаулар // Таң-Шолпан. – 2003. - №5. - 36-38 бб.
12. Жайлыбай Ғ. Біргебайдың қызылы (этнографиялық толғау). // Жұлдыз. – 2002. - №2. – 7-9 бб.
13. Назарбекұлы С. Абай. Толғау // Жұлдыз. – 1996. - №5.- 122-125 бб.
14. Путилов Б.Н. Славянская историческая баллада. - Москва-Ленинград: Наука, 1965. – 176 с.
15. Мисюров Н.Н., Глonti Н.Н. Баллада как феномен национально-русских литературных связей (некоторые наблюдения над текстом) // Вестник Омского университета. – 1997. - №2. – С.55-59.
16. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1966. – 375 с.
17. История казахской литературы. – Алма-Ата, 1968. – С. 301.
18. Турсунов Е. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 172 с.
19. Ермоленко С.И. Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX - начала XX века. – Свердловск, 1989. – С.4-21.
20. Бағай Е-Ұ. Балалық шақтың бір сәті. Баллада // Жалын. – 1996. - №9-10. – 60-62 бб.
21. Стамбеков Д. Құнанбай құдыреті. Баллада // Жұлдыз. – 1993. - №3. – 43-44 бб.
22. Шекеров Б. Грустная баллада // Простор. – 2000. - №10-11. – С.101.
23. Әбдікәкімұлы Т. Тау басында көрген түс. Баллада // Қазақ әдебиеті. – 2003. - №16 (2802). – 12 б.
24. Ақсұңқарұлы С. Базардағы Баян сұлулар туралы баллада // Қазақ әдебиеті. – 2002. - №18 (2752). – 7 б.

25. Сапарбаев И. Гүласып. – Алматы: Жалын, 1990. – 208 б.
26. Қосан С. Эрмитаж немесе Бас туралы баллада // Қазақстан Әдебиеті. – 2001. - №26 (2708). – 10 б.
27. Айтолқын О.Қ. Еркіндік туралы баллада // Жалын. – 1997. - №5-6. – 127-131 бб.
28. Шалқар К. Одинокий гусь (баллада) // Простор. – 2000. - №1. – С.40-41.
29. Раушанов Е. Ғайша-бибі. – Алматы: Жазушы, 1991. – 232 б.
30. Антонов В. Избранное. - Алма-Ата: Жазушы, 1988. – 240 с.
31. Корчевский А. Однажды, навсегда. – Алматы: Искандер, 2003. – 160 с.
32. Сулейменов О. Аргамаки. - Алматы: Международный клуб Абай, 2001. – 176 с.
33. Балмычных В. Баллада о детстве // Простор. – 1987. - №7. – С. 106-107.
34. Курдаков Е. Сад мой живой. - Алма-Ата: Жалын, 1984. – 64 с.
35. Досжанова С. Қарашаңырақ туралы баллада // Жұлдыз. – 2005. - №3. – 64-65 бб.
36. Мырзалиев Қ. Олеңдер мен поэмалар // Үш томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Жазушы, 1989. – 1 т. – 448 бб.
37. Сариев Ш. Құрбандыққа шалынған сәбі еді... Баллада // Жұлдыз. – 1996. - №4. – 100-103 бб.
38. Жылқышиев А. Бейбарс (баллада) // Қазақ әдебиеті. – 2002. - №51 (2785). – 10 б.
39. Балқыбек Ә. Шәмбі туралы баллада // Қазақ әдебиеті. – 2001. - №11 (2693). – 9 б.
40. Шалқар К. Қара сұр ат. Баллада // Жұлдыз. – 1999. - №5. – 149-150 бб.
41. Оспанов М. Сандықтас. – Алматы: Жанар, 1997. – 160 б. Қарабеков Б. Бағбан Жұрымбай балладасы // Қазақ әдебиеті. – 2003. - №12 (2798). – 11 б.
42. Есдаулетов Ұ. Ақ керуен. – Алматы: Жазушы, 1985. – 136 б.
43. Оспанов М. Сүмбіле. – Семей, 2005. – 240 б.
44. Шаханов М. Гималай жолбарыстары немесе Малдық сана туралы балладасы // Қазақ әдебиеті. – 2002. - №26 (2760). – 5 б.
45. Киктенко В. Заповедник. - Алма-Ата: Жалын, 1985. – 128 с.
46. Кекілбаев Ә. Шимұрын (элегиялық балладасы) // Жұлдыз. – 1999. - №11-12. – 7-9 бб.

5-ТАРАУ. ЦИКЛДІК МӘНМӘТІН - ӘМБЕБАП ЛИРОЭПОСТЫҚ ТҰТАСТЫҚ

5.1 Поэтикалық циклдің жанрлық тұжырымдамасы. ХХ ғасырда циклдену дәстүрлі жанрлардың (сонет, элегия, хат, фрагмент, хокку, станстар, рондо т.б.) трансформациялануы процесіне, жаңа жанрлық жасалымдардың қалыптасуына (циклдегі цикл, циклдердің циклі, циклдер кітабы) шешуші ықпал етті. Лирикалық цикл соңғы екі онжылдықтағы жанрлық дамуға жанрлық шарттылықтың бұзылуы, дәстүрлі формалардың канондарынан бас тарту секілді маңызды заңдылық енгізді.

Қазіргі ғылымда лирикалық циклді зерттеудің нақты үш түрлі амалдары қалыптасқан. Бірінші амалды жақтаушылар (Л.Е.Ляпина, И.В.Фоменко) лирикалық цикл белгілерін анықтайды, алайда аталған құбылыстың жанрлық табиғатына көңіл бөлмейді. Зерттеушілердің екінші тобы да (М.Н.Дарвин, Е.С.Хаев) лирикалық циклді белгілерінің жиынтығы бойынша сипаттайды, бірақ оны «...жанр емес, жоғары жанрлық бірлік немесе оның құрамдас элементтері өздерінің тұтастығын сақтай отырып, әр түрлі және бір жанрдың тұрғысынан қарағанда күтпеген көркемдік эффект беретін көркемдік жүйе» [1,14 б.] деп қарайды. Үшінші амалдың өкілдері (А.С.Коган, Ю.В.Лебедева, З.Г.Минц, В.А.Сапогов) лирикалық циклдің жанрлық табиғаты туралы мәселені маңызды деп қарастырады. Лирикалық циклдің жанрлық белгілерін анықтаушы ретінде зерттеушілер бір мезгілде көрініп отырған лирикалық циклдің бұрынғы, трансформаланатын және жаңа, енді пайда болып отырған жанрлылығының арақатынасындағы циклдік мәнмәтіннің маргинальдығын атайды. В.А.Сапоговтың пікірі бойынша, романтикалық поэманың құлдырауымен қатар қалыптасқан лирикалық цикл генезисі циклдік мәнмәтіннің жинақ пен поэманың арасындағы аралық жағдайына жағдай жасады. З.Г.Минц поэмадан лирикалық циклге өтуді «романдықтан» «мифке ұқсас» эпикалыққа қарай қозғалыс ретінде қарастырады, соның нәтижесінде цикл поэманың жанрлық орынбасары ретінде орныға бастады дейді. Циклге эпостың орнын басатын құбылыс ретінде қарауды 1840-1860 жылдардағы орыс прозасының материалдары негізінде эпостың шағын жанрлық формаларды циклдендіру арқылы қалыптасу жолын қадағалаған Ю.В.Лебедеваның зерттеулері бекіте түседі. А.С.Коган ХІХ ғасырдың екінші жартысындағы поэтикалық материалдар негізінде Ю.В.Лебедеваның ғылыми көзқарасын дамытуды жалғастыра отырып, «...существует не только как самостоятельная целостность, но и как составная часть целостности высшего порядка...» [2, б.76] деген түйін жасайды.

Жоғарыда келтірілген пікірлер лирикалық циклдің жанрлық мазмұнының ерекшеліктері туралы проблеманы жан-жақты тануға мүмкіндік береді. Зерттеушілердің арасындағы пікір қайшылықтары лирикалық циклдің циклденуі мен құрылымының күрделілігінен туындап отыр. Біздің ойымызша, лирикалық циклдің жанрлық мәні туралы мәселенің толық анықталмай отырғандығы әдебиеттанушылардың аталмыш мәселені жанрдың ортақ теориясынан алшақ түрде зерделеуінен болып отыр, өйткені

лирикалық циклге жанрға ажыратылушылық барлық белгілер тән болып келеді. Жанрлық құрылымның бастапқы материалы ретінде көрінетін циклдік жасалымдардың жаңа модификацияларының пайда болуы - циклдік мәнмәтіннің жанрлық-поэтикалық қайта құрылымға белсенді түрде қатысып отырғандығын дәлелдейді. 1980-2000 жылдардағы қазақстандық поэзия материалдары бойынша лирикалық циклдің жанрлық табиғатын зерделеу поэтикалық жанрлар теориясына белгілі бір түзетулер енгізуге, XX ғасырдың соңғы ширегіндегі қазақстандық авторлардың поэтикалық дүниетанымының ерекшеліктерін анықтауға және аталған хронологиялық кезеңдегі циклжасалым процесінің ерекшеліктері туралы түсінікті нақтылауға мүмкіндік береді.

Қазіргі әдебиеттануда лирикалық циклдің мазмұндылығының арғы негізі ретіндегі ойлаудың циклдік типі адамзат қоғамы дамуының ең ерте кезеңдерінде қалыптасып, барлық уақытта өмір сүргендігі және түрлі кезеңдерде сан алуан көркемдік бірліктер тудырғандығы туралы пікір кеңінен қолдау тауып отыр. А.Н.Веселовский, О.М.Фрейденберг, А.Байтұрсынов, М.М.Бахтин, Г.Н.Поспелов зерттеулері қазіргі көркемдік құрылымдардың ертедегі осы жанрға тән дүниебейнесі бейнеленетін архетиптерімен тектік байланысы болатынына көз жеткізеді. Бізге қазақ әдебиетіндегі циклдік ойлаудың қалыптасқан кезінен бастап, XXI ғасырдың басына дейінгі динамикасы мен көркемдік жинақталу сипатын зерттеу маңызды да қызғылықты көрінеді. Г.Н.Поспеловтің жанрдың типологиялық-мазмұндық трансформациялану сапасы туралы теориясы циклдік мәнмәтіннің қалыптасуы да оның жанрлық мазмұнының «мифологиялықтан» «романдық» (Г.Н.Поспеловтің терминдері) аспектіге дейін өзгертіндігін балжауға мүмкіндік береді. Бұл орайда біз «арғы өнер» құрауышы қызметін атқарған арғы цикл құбылысының қазіргі лирикалық циклден елеулі өзгешеліктері болған деген пікірге тоқталамыз: «арғы цикл» ұғымы, лирикалық циклдің жанрлық басты міндеті - Болмыстың бір немесе бірнеше қырын даралық-авторлық тұжырымдамасын беру болып табылатындықтан, эпикалық дүниетанымға бағытталған ой іс-әрекетінің ұжымдық типін білдіреді.

Әуелі салт-дәстүрлерде жинақталған шындықты мифологиялық қабылдау тәжірибесі қазіргі кезде лирикалық циклдің жанрлық мазмұндылығының негізін құрайды. Осылайша, ерте кездегідей, кеңістіктік-уақыттық түсінік көшпенділердің өмір ырғағын анықтап, нәтижесінде әрбір құбылыс (тұрмыстық, табиғаттағы, тарихи) космогониялық айналым моделін құрайтын элементтер қызметін бөліседі, қазіргі лирикалық цикл мазмұнында кеңістік пен уақыттың «архаикалық» үлгісі құрылады. Ертедегі салт-дәстүрлер семантикасындағы циклдік құбылыстардың мынадай негізгі принциптерін ажыратуға болады: тұтастық, тұйықтық, ұқсастық, барлық өмір құбылыстарының қайталануы. Көрсетілген белгілер түрлі тарихи-әдеби кезеңдердің циклдік жасалымдарында маңызды болып табылады. Кешенді түрде олар ақырғы және шексіз, тұйық және ашық кеңістіктің жинақталуы

ретіндегі қайталама-үдемелі қозғалыстың барынша тұрақты архетиптік идеясын жүзеге асырады.

Қазақтың ауызша сөз өнерінде қайталаулар маңызды эстетикалық қызмет атқарады: сөз ауызша мәнмәтінде ерекшеленіп айтылса, жақсы есте қалады. Арғы қазақтар мәдениетінде циклдену тенденциясы қандай да бір ортақ белгілері бар шығармалар тобын біріктіретін қарапайым түрде болған. Мұндай бірліктерге «қалып сөздерін» - жалбарыну элементтері болатын, нақты формалық қалып алған ежелгі өлеңдерді («жын шақыру», «кұрт шақыру», «дерт көшіру», «бесік жыры»); «ғұрып сөздерін» - салт-дәстүрге байланысты өлең-жырларды («тойбастар», «жар-жар», «сынсу», «беташар», «неке қияр», «коштасу», «естірту», «жөкқтау», «жарапазан»), сондай-ақ еңбек жырларын (төрт түлік пірлері – Шопан-ата, Зенге-баба, Жылқышы-ата, Ойсыл-қараға арналған өлеңдер) жатқызуға болады.

Дүниенің циклдік құрылымы туралы мифтік түсінікке сәйкес, көптеген лирикалық өлеңдердің «ішкі» сюжеттері ұйымдасады. Күрделі циклдік ансамбль жасамастан, «шеңбер» идеясы көшпенділерге бір мәтіннің өзімен-ақ өлеңнің басы мен соңы табиғи айналымның заңдылығына сәйкесетін, көркемдеуші композициямен өрілген құндылықтардың иерархиялығы туралы түсінік береді. Мысалы:

Ешкі бақтым – еңіреп бақтым,	Пас я коз – пас рыдая,
Қой бақтым – қоңырау тақтым,	Пас я овец – звенел колокольчиками,
Сиыр бақтым – сыйдаң қақтым,	Пас я коров – ходил быстро и проворно,
Жылқы бақтым – жорғалаттым,	Пас я коней – ездил иноходью,
Түйе бақтым – түйме тақтым,	Пас я верблюдов – был весел, будто пришили мне пуговицу,
Лақ бақтым – жылап бақтым.	Пас я козлят – пас со слезами.

Қазақ халқының, қазақ тілінің қалыптасу кезеңі болып есептелетін XV-XVII ғасырлар арғы қазақтардың мәдени этногенезі туралы ақпаратты өзектендірді: ақын-жыраулар шығармаларындағы циклдік дүниетанымның жүзеге асырылу типі көшпенділік менталитеттің бірегейлігінің жарқын көрінісі бола алады. Формаланған ансамбльдік өркениетке ұмтылған европалық тенденциядан айырмашылығы - номадтық мәдениетте циклдік дүниебейнесін меңгеру өзгеше заңдылықтарға бағынады. Ақиқатты танудың мәдени көрінісі көшпенділерде «тереңдігімен» (ақпараттарды «тізудің» вертикалымен) емес, «көлемділігімен» (горизонтальды «түгел қамту», «туыстасумен») жүзеге асырылады. Көшпенді мәдениет мұралары - ғұмырлық процестер қайталанушылығының ескерткіштері. Қағида-түсініктер ұрпақтан-ұрпаққа, ұстаздан шәкіртке жалғасып, берік сақталады. Мұндай мұрагерлік көрнекті-кеңістікті сипатта болады және дәстүрге деген ерекше құрметпен жүзеге асып отырады. Жыраулардың поэтикалық репертуарындағы әрбір жыр-толғаудың - сол тақырыптағы шығармалар циклінің архивациясына еңбейтін жеке оқиға болуы осы жадылық культке байланысты болса керек. Мәселен, Жиёмбет, Үмбетей, Бұхар жыраулардың

шығармалары циклденбейді. Ақындар поэзиясы бұрынғыша шындықты бейнелеудің халықтық әдістеріне бейім келеді: олардың шығармашылығында қайталау принципі айрықша эстетикалық мазмұн алады. Көшпенділердің «ризомдық» (Ж.Деррида) мәдени санасы көркем материалдың тирадалық жинақталуынан көрінеді: циклдік шығармашылықтың мұндай типі өзіндік танымға тән, барынша тығыз, жинақы боп келеді. Мысалы, Доспамбет жыраудың толғауында қайталау тек лексикалық түрде ғана емес, синтаксистік құрылымы мен грамматикалық формасының изометриясымен де ерекшеленеді:

Тоғай, тоғай, тоғай су,	Что в прибрежных ночевал тугаях
Тоғай қондым, өкінбен,	У реки холодной, не жалею.
Толғамалы ала балта колға алып,	Что топор в руке своей сжимал,
Топ бастадым, өкінбен,	Войско удалое возглавляя,
Тобыршығы биік жай салып	Шел я в бой с врагами, не жалею.
Дұспан аттым, өкінбен,	Что стрелой острою, крылатой
Ту құйрығы бір тұтам	Поражал я на смерть супостата
Тұлпар міндім, өкінбен...	И об этом тоже не жалею...

[3, 34 б.]

[4, 71 б.]

Қазақ әдебиетіндегі алғашқы саналы түрде жинақталған циклдік мәнмәтін деп Абайдың жыл мезгілдері туралы құрамына «Қыс», «Жаз», «Күз», «Жазғытұры» деген жеке-жеке атаулары бар төрт мәтін кіретін (әдебиеттанушылардың кейінірек әдебиеттанушылардың «Жыл мезгілдері» деп жалпылай атап кеткен) өлеңдер циклін айтуға болады. Абайдың циклдік мәнмәтіні екі мәдениетті - еуропалық және шығыс дәстүрін көркем синтез жасауға деген алғашқы бірегей талпыныс болып табылады. Жалпы мифологиялық архетип ретінде циклділік қазақ поэзиясының жанрлылығына тән емес лирикалық циклде пайда болды. Бұл мәнмәтіннің жазылу факторын Абайдың орыс және еуропа әдебиетіне қызығушылығынан болды деп кесіп айту жеткіліксіз. «Маусымдық» тақырып - цикл жасауға, идея тудыру мен мәтінді қабылдау кезектілігіне бейімдеу келеді. Белгілі бір образдар жүйесінде жүзеге асырылатын әлеуметтік теңсіздік пен жайсыздықтар («жастар», «қайыршы шал», «жыртылған үй», «кемпір-шал», «бала», «жылқы», «малшы», «жыртық киім»), «табиғат - адам» қарама-қайшылық композициясы, баяндаудың стилистикалық бірлігі циклдің жоғары идеялығына қызмет етеді: адамдар қарым-қатынасы табиғатының эволюциясы - ең бір драмалық жағдайдан («Қыс», «Күз») өткінші-үйлесімді («Жаз», «Қөктем») көрініске ауысып отыратын тұйық шеңберді елестететін иллюзиялық реңде көрінеді. Көріп отырғанымыздай, аталған мәнмәтін Абай поэзиясына тән дәстүрлі тақырып пен проблемаларды дамытып отырады, оның ілгерідегі шығармашылығынан жоғары мәнмәтіндік деңгейдегі көркемдік тұтастыққа көтеріледі. Абайдың «Жыл мезгілдері» циклін лиро-эпикалық жанрдағы «сынақ тасы» деп атауға болады, өйткені ақын шығармашылығының келесі кезеңінде поэма жанрына құлаш ұрады.

Қазақ әдебиетіндегі лирикалық циклденудің белсенді қалыптасу процесі ХХ ғасырдың басындағы адам мен оның қоғамдағы орны туралы

дәстүрлі түсініктердің қайта қаралуымен байланысты болды. Бір жағынан, тұрмыстық тұтастықтың бұзылуы, заманақырлық көңіл-күй, екінші жағынан, адамдар мен олардың әлеуметтік мүдделерінің арасындағы қарым-қатынастардың бұзылуы жағдайындағы философиялық позицияны анықтау қажеттілігі цикл жасау процесін белсенділендірудің алғышарты болды. Көрсетілген уақыт аралығында лирикалық цикл жанрына М.Жұмабаев, Б.Баймұрзаұлы, С.Торайғыровтар қалам тербеді. XIX-XX ғасырлар тоғысындағы қазақ поэзиясының лирикалық циклге бейімделмеушілік фактісі зерттеліп отырған жанрдың күрделі дүниетануды жинақтау мүмкіндігі ретіндегі маңызын түсірмейді. Жарияланған «жанрлық» және «жанрлық емес» циклдік мәнмәтіндердің сәйкестік дәрежесі мен сапасын айқындауға бағытталған XX ғасыр басындағы қазақ ақындарының лирикалық циклдерін зерттеу жұмысы көрсетілген кезеңде, негізінен, даралық-авторлық ассоциативтік үлесі бар жанрлық емес циклдік мәнмәтіндердің жасалғандығын көрсетіп отыр. Бір атап өтерлігі, біздің ойымызша, алғашқы ақын-циклшілердің көркемдік пайымдау нысаны «басқаның» емес, өзінің мәдениеті мен тарихыны болып табылады. Лирикалық цикл құрайтын өлеңдердің саны аз мөлшерде (3-тен 7-ге дейін) болып келеді. Проблемалық-тақырыптық, сюжетті-композициялық, образдық, лексикалық деңгейлердегі цикл жасаушы байланыстар сынақтан өтуде. Түрлі формаларда эксперименттелінуші циклдік жанрлықтың қызықты үлгілері пайда болуда. Мысалы, М.Жұмабаевтың «Тихая песня» мәтіні шумақтармен келетін 7 өлеңнен (әр «өлең» халықтық дәстүрде сегіз тармақты болып келеді) тұрады және композициялық (шеңберлік қайталау «өлең» мәтініне аяқталған түр береді) байланысады.

Тұтастай алғанда, XX ғасырдың басында байқалған лирикалық циклдің жанрлық-мазмұндық, идеялық-тақырыптық, образды кешендердің, көркем бейнелілік құралдарының күрделену тенденциясы циклді айрықша концептуальдық тұтастық ретінде пайымдаудың жаңадан өрістей бастаған процесін заттандыра түсті. XX ғасырдағы лирикалық циклдік дамуы біркелкі емес сипатта болды. Таптық құндылықтардың иерархиялық жүйесіне деген сенім сақталған жағдайда шығармашылық әдеби дамудың бәсеңдеуі белең алады. Лирикалық цикл жанрының қайта жаңғыру қарқыны пәс тартып, тек кейбір дара авторлық мәтіндерде көрініс береді. Қазақстанда циклдік шығармашылыққа мұндай қызығушылықты Руфь Тамаринадан табамыз (қараңыз: «Наедине с любовью»; «Письма разлуки»; «Переделкино»; «В степи»; “Мой июнь” лирикалық циклдері). Ақынның дүниетанымы тақырыптар, образдар, интонация тұрақтылығымен ерекшеленеді: қарсылық пафосы барлық өлеңдері мен циклдерін біріктіреді. Р.Тамаринаның көптеген циклдік мәнмәтіндері жағымсыз тақырыптарға (соғыс тақырыбы, сүйікті жанның өлімі) арналған. Сыртқы дүниенің хаосын бейтараптандыруда лирикалық циклдің мәнмәтіндік құрылымының реттеушілік сипатын пайдалану Р.Тамаринаның басты мақсаты ретінде танылады, өйткені ақын XX ғасырдың аумалы-төкпелі кеңістігіндегі өзіндік болмысты осылайша үйлесімділікке әкеледі.

Шамамен 1970-жылдардың екінші жартысы мен 1980-жылдардың басында Қазақстандық поэзияда көркемдікпен бейнеленген циклдік ойлауға ұмтылыс тенденциясының өрістегені байқалады. Бұл кездегі қоғамдық және мәдени жағдай циклдік ойлаудың қарқын алуын болмай қоймайтын еді. Басталған жаппай дағдарыс кезеңінде (таптық жүйеге деген сенім дағдарысы, идеологиядағы қайта құру процестері, социалистік мифтің іштей шіруі) әдебиет басқа эстетикалық координаттарды іздей бастады. Қазақстандық мәдениетте басталған ментальды жаңғыруды жариялаған ақын О.Сүлейменовтің шығармашылығында уақыт жаңаруының барлық белгілері көрініс тапты. О.Сүлейменов шығармашылығында публицистикалық, пафостық, эпатажды ассоциативтілік, өлең мазмұны мен поэтикасындағы батыл жаңашылдық шешімдермен қатар, өздіксіз жанрлық эксперименттер де орын алды. Ақынның жанрлық жаңашылдығының тізілімінде жоғары көркемдік деңгейдегі мәнмәтіндер мен тұтастықтар бар: “Африканские ритмы”, “Индия”, “От января до апреля”, “Девушка на зеленой траве”, “Минута молчания на краю света”, “Глиняная книга”. Қазақстан авторлары циклдендіру шеберлігі жағдайында поэтикалық «көшбасшы» таңдауда өз пікірлерін білдіре алды. Ресейлік ақындардан айырмашылығы, отандастары «өзгеріс кезеңінің» негізін салушы ретінде европалық масштабта лирикалық цикл жанрын тірілтіп, соның арқасында «этолондық ақын» атанған И.Бродскийді емес, О.Сүлейменовті санайды.

1980 – 1990 жылдары лирикалық цикл жанрына әр буынның ақындары назар аударды. В.Антонов, К.Бақбергенов, А.Еженова, Б.Кайырбеков, Б.Канапиянов, В.Киктенко, И.Потахина, А.Соловьев, Н.Чернова, Л.Медведев, Л.Шашкова, А.Ширяев, О.Шиленко циклдері мәнмәтіннің классикалық анықтығы мен үйлесімді пайымдаушылығымен ерекшеленеді. Шебер форма, стиль эпатаждығы, поэтикалық амалдардың бірегейлігі - 1990 – 2000 жылдардың екінші жартысында Е.Ашим, С.Багай, Е.Барабанщиков, М.Варов, Т.Дельцова, Е.Зейферт, Г.Имамбаев, А.Кусаинова, А.Мариева, К.Омар, И.Полуяхтов, К.С.Фарай т.б. жазған циклдердің ортақ ерекшеліктері болып табылады. Бұл кездегі поэзияда лирикалық циклдің жанрлық табиғатының күрделену тенденциясы байқалды.

Циклдік ойлаудың қарқын алу көріністерінің бірі - циклдік мәнмәтін ұйымдасу заңдылығының жаңа жанрлардың туу процесінде басты позицияда тұруы фактісі болып табылады. «сонеттік», «элегиялық», «эпистолярлық», «фрагменттік» деп аталатын циклдердің жасалуын осылай уәждеуге болады. Мыңжылдықтар тоғысындағы ақындар құрылымның циклдік принципінде жасалған көптеген жанрлық құрылымдарды дүниеге әкелді: Л.Медведеваның, “Час молитвы”, “Волшебная книга” “эпикалық” ЛЦ, циклов А.Соловьевтың циклдері, В.Киктенконың “Световид” «балалық шақ кітабы», И.Полуяхтов пен Ю. Леоновтың “Тетрадь на двоих”. Дәстүрлі жанрлық дүниебейнелер мен формалардың бастапқы материалы ретінде пайдаланылатын циклдік мәнмәтіндердің әрқайсысында жанр құрауыштары арасындағы қызметтердің қайта бөлінісі орын алады, соның нәтижесінде тек

жоғары дәрежедегі циклдік тұтастық жасалып қана қоймайды, сондай\ақ әуелгі жанр өзіне бұрыннан тән емес жаңа белгілер жинақтайды.

Лирикалық цикл жанры тұжырымдамасының негізгі ережелеріне тоқталайық. **Лирикалық цикл** деп *интермәтінді байланысқан өлеңдердің бірнеше қатарынан тұратын, ортақ атаумен бірігетін және Болмыстың бір немесе бірнеше қырының циклдік ұйымдасуының моделін жаңғыртатын шығарманы* атаймыз. Лирикалық циклді мәнмәтін типінің жоғары және құрылымы жағынан барынша нақты айтылған, циклдік мәнмәтіннің өз жанрлық табиғатын түсінуге мүмкіндік беретін авторлық өлеңдер циклі деп санаймыз. Лирикалық циклге анықтама беруде (атауда) байқалатын түсінікті қайталаушылық терминнің сәйкес келуімен және оның этимологиялық мағынасына байланысты, бұл лирикалық циклдің типологиялық жанрлық табиғатын - оның мифологиялық ойлау архетипін жаңғыртуды көздейтіндігін алға шығарады.

Ең негізгі жанрайырымдық ақпарат таратушы *циклдің субъектілік ұйымдасуы* болып табылады. Қазіргі лирикалық циклде пайымдалатын құбылыс аясын, тартыс сипатын, сюжеттілікті, шығарманың образдылығын айқындайтын тұлғаның эстетикалық тұжырымдамасы жанрайырымдық қызмет атқарушы болып табылады. Циклдің субъектілік ұйымдасуының ерекшелігі сонда, ол нақты дүниетаным тұжырымдамасын, ассоциативтік-мәнмәтіндік байланыстарды жаңғырта отырып, лирикалық кейіпкер туралы (өмірбаяндық ерекшеліктері, жас шамасы, кәсіп-машығы) барынша нақты ақпарат береді. Осыған сәйкес, постмодернизм жағдайында автор мен кейіпкер арасындағы өзара байланыс проблемасы сюжеттік-детерминденбеген материалдармен елеулі өсе түседі және нақты сипат алады: лирикалық кейіпкер авторға теңесе түседі әрі интерсубъективтіліктің жиынтығы болып табылады.

Эпикалық дүниебейнесін жасау үдерісіндегі көрнекті рөл атқаратын лирикалық циклдің жанрлық құрауышы көркем мәтіннің кеңістіктік-уақыттық ұйымдасуы болып табылады. Лирикалық циклдің көркемдік ерекшелігін шығармада тұтастықтың өзара ықпалды қағидалары, қайталаулар, ұқсастық, тұйықтық арқылы көрінетін арғымифологиялық циклділіктің сақталған идеясы кұрайды. Қайталамалы-ілгерілемелі қозғалыс идеясы циклділіктің өзара байланысты, бір-бірімен етене белгілері кешені арқылы жүзеге асырылады, алайда сөйте тұра эстетикалық фокуста олардың тек біреуі ғана көрініс беруі мүмкін. Мысалы, Р.Тамаринаның «Письма разлуки» және «Наедине с любовью» атты «лирикалық күнделіктерінің» сюжеті уақыттық айналым қисынымен айқындалады; кейіпкер сезімі календарлық жыл ішінде күрделі даму шеңберінен өтеді: «Наедине с любовью» лирикалық циклінде сәуірден сәуірге дейін және «Письма разлуки» лирикалық циклінде желтоқсаннан желтоқсанға дейін. Календарлық жыл бөлшегіндегі цикл бойынша аяқталған қозғалыс Л.Медведеваның «Час молитвы» циклдік мәнмәтіндегі әйел мен еркек арасындағы байланыстың тұрақты көрінісінің бірі болып келеді. Уақыттың «маусымдық» қозғалыс қисынын О.Сүлейменовтің «От января до апреля»,

сондай-ақ А.Ширяевтың «Письма с Понта», Н.Чернованың «Август» лирикалық циклдері де атауларымен-ақ ұқтырып тұрғандай.

Көпмәртелік таным актысының бір кезеңін сипаттаудан көрінетін тұйықтықтың ерекше ұстанымы туралы да айта кету лазым. Циклдік тұйықтық ұстанымы лирикалық циклдің «ашық финал» дейтін құбылысымен байланысты болып келеді. Бұған кез келген циклді талдау арқылы көз жеткізуге болады. Әсіресе, атауында іс-әрекеттің аяқталмағандығы танылатын мәтіндер қызғылықты көрінеді. Мысалы, И.Потахинаның «Степные этюды» және «Следы», Л.Медведеваның «Блики», Т.Дельцованың «Сны» мәтіндері. Бір қызығы, лирикалық цикл атауларындағы образдардың қайталамалық-үдемелік қозғалыстық таусылмас шеңберлері мәнмәтіннің нақты композициясымен «байланып» тұрады. Мәселен, Л.Медведеваның «Блики» лирикалық циклінің бірінші шумағында цикл субъектісі мынадай тезисті негіздейді:

Ничего не будет лучше
Этой нежности певучей
В сердце радужного дня... [5, б.74],

2-12 өлеңдерде адам өміріндегі табиғат құбылыстарын меңзей қарайды, ал мәнмәтіннің 13-14 фрагменттерінде негізгі циклжасамдық уәждер «алға шығарылады». Бұл циклдің соңғы өлеңінде жаңа медитациялық орамның ықтимал әлеуетін көрсететін қорытынды жасалады:

“Ворохнулась, проснулась душа...”.

Шығармадағы қайталаулардың жетекші ұстанымдарынан көрінетін циклділік идеясы көбінесе сюжеттік шексіз қайту мен оралу жағдаяттарында немесе лирикалық циклдің айналық-ассимметриялық композициясында жүзеге асырылады. Мәселен, А.Жовтистің “Сонеты В.Баевскому” сюжеті лирикалық кейіпкердің кеңістікте бірнеше мәрте орын ауыстыруымен сипатталады. А.Құсайынованың “Взгляд Бога на пылающие угли” циклінің лирикалық кейіпкері рухани түлеудің бірнеше орамын басынан кешіріп, мүлде жаңа, елеулі өзгерістегі дүниетанымға келеді. Ал А.Ширяеваның “Писем с Понта” шығармасының пайымдаушы субъектісі өзіне сыни баға беру қабілетіне ие болады.

Кездесулер мен қоштасулардың, рухани «самғау» мен «құлаудың» көптігі үрдістілікті жаңғыртудан гөрі, баяндаушы субъектінің санасын «арандатуға» әрекет етеді. И.Полуяхтов пен Ю.Леоновтың “Тетради на двоих” мәтінде айналық бейнеленудің дамушы мотиві, симметриялар, құбылыстардың уәжділігі, мәнмәтін - қарама-қайшылықтардың одақтастық үйлесімділігі туралы түсінікті нақтылай түседі. Циклде антиномияларды жақындастыра түсетін образдар ерекше мәнге ие болады. «Аралық» образдар (көпір, түс, алғашқы жұлдыз, кемпірқосақ) шеңбердің бір жартысын екіншісімен түйістіретін «бекіткіштің» ролін атқарады.

В.Киктенконың «Световид» аталатын «балалық шақ кітабында» сананың екі типі лирикалық баяндау жүргізеді. Параллель дамытылатын қайсыбір тақырыптар оқырман қабылдауының алдыңғы планына «аралық» деп аталатын образдарды шығарады, олардың айналасында «қарапайым»

және пәлсапалық ойлар шоғырланады. Аталған образдардың мифологиялық табиғаты мен олар таңылатын қайталаулар жүйесі циклділік идеясын сәтті өзектендіреді.

В.Киктенконың «Пролог» лирикалық циклінің финалында шексіздік идеясының баламасы ретіндегі жіп образы көрінеді. Циклдің соңында осы жіптің басы мен соңы циклдік шеңбердің арғыобrazy ретінде құрылым түзейді:

Мужику – боронить,
Женщине – огонь хранить.
Так и вьется эта нить...
...Сыновья
Да дочери [6, б.11].

Бақылау қорытындылары лирикалық циклдің жанрлық табиғаты туралы мәселені семиотикалық тұрғыдан қарастыруға негіз бола алады. ХІХ ғасырдың соңы мен ХХ ғасырдың басындағы циклдер тұтастығының жасалу ұстанымдарын зерттей келе, зерттеушілер шеңберге тақырып, образдар, көркемдік тәсілдер, хронотоп пен циклдік дүниебейнені қайта құру үлгісін көрсететін циклдік «тізбектелудің» басты заңдылығы ретінде қарайды. М.Н.Дарвиннің пікірінше, «...шек пен шексіздіктің бірлігін, уақыт пен кеңістіктің ашықтығы мен тұйықтығын жинақтайтын шеңбер идеясы ...түрлі дәуірлер мен халықтардың циклдерінде өз бейнелерін тапты...» [1,б.43]. Зерттеушілер Л.Е.Ляпина мен Е.С.Хаев циклдердің шеңбердің жанрлық-семиотикалық моделіне негізделген композициялық ұйымдасуының екі типін ажыратуды ұсынады: «центрден тепкіш» және «центрге ұмтылушы» немесе «радиальды» және «концентрикалық»

Расында да, ХХ ғасырдағы лирикалық циклде шеңбер идеясы кең көлемді болып келеді әрі құрылымдық жағынан көркемдік материалды нақты ұйымдастыруымен көрінеді. «Шеңберлік» ойлаудың кеңінен орын алуын ХХ ғасырдың басында басымдық алған, негізгі қағидалары П.А.Флоренскийдің философиялық еңбектерінде баяндалған аритмологиялық дүниетаныммен түсіндіруге болады. Математикалық ашылымдар мен күшейген эсхатологиялық болжамдарға негізделген аритмология көркем мәтіннің идеальды құрылымын өзектендірді, онда шығарма өзіне жан-жақтан келуге жол береді, ал түсіну процесі «...оралулар мен өтулерден тұратын радиальды бағыттағы күрделі қозғалыс» [7, б.14] болып келеді. Ж.Дерриданың пікірінше, орталықтанбаған көркем құрылымның бірегейлігі, «орталықтың немесе басталуының жоқтығынан – сонда бәрі де батыл дискурсқа айналады...» [8, б.172]. Мұндай көркемдік тұтастық құрылымы циклдік тұтастықтың барлық деңгейінде (идеялық-тақырыптықтан ұйқастыққа дейінгі) барынша толық жинақталды, біздің ойымызша, лирикалық цикл құрылымының «шеңберлік» идеясы цикл мәнмәтініндегі аталған деңгейлердің даму сипаты туралы объективті ақпарат бермейді. Әдебиеттанушылар ұсынған «шеңбер идеясы» деген терминнен бас тартпай-ақ, оны «қайталама-үдемелі қозғалыс» түсінігімен кеңейткен дұрыс деп

санаймыз, сөйтіп циклдің идеялық-көркемдік тұтастығы элементтерінің даму типін таныта аламыз.

Лирикалық циклдің жанрлық құрауыштарына мәтінішілік және мәтіннен тыс салалардың бірігу сипаты жатады. Лирикалық циклде болмыстың мәтінішілік және мәтіннен тыс хабарларының концептуальды-мәнді қызметі шығарманың атауымен (тақырыбымен) орындалады. Циклдік ұйымдасудың міндетті белгісі болып табылатын атау өз арналымы бойынша көпфункциональды болады. Бір жағынан, атау мәтіннен тыс қатарды меңзейді: а) тұрмыстық немесе өмірбаяндық шындық (Е.Зейферт, “Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки”; Б.Қанапиянов, “Чернобыльский дневник”), б) мәдени-тарихи құбылыстар (С.Кадырова “Марина Цветаева”; Т.Ровицка, “Сивка-Бурка”; Л.Шашкова, “Пушкин”; Л.Медведева, “Сарматская колыбельная”; С.Колчигин, “В духе Корана”), в) жанрлық жады (И.Потахина, “Девять горных сонетов”; Н.Садыков, “Письма Иосифу от римского друга”; И.Полуяхтов, “Послания апостолам”). Лирикалық цикл көпжанрлық құрылым болғандықтан, бүкіл циклдің немесе жекелеген өлеңнің жанрлық бағдарын көрсететін атаулар ерекше мәнге ие болады (Е.Барабанчиков, “Элегии”; Г.Имамбаев, “12 фрагментов”). Сонда да жанрлық форманы бұзып көрсететін (Е.Зейферт, “Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки”), жанр мүмкіндіктері туралы қалыптасқан түсініктен тақырыптық ауытқыған (Л.Медведева, “Огородные сонеты”), сандық көрсеткішті (И.Потахина, “Девять горных сонетов”), поэтикалық адресат аталатын (А.Жовтис, “Сонеты В.Баевскому”; Н.Садыков, “Письма Иосифу от римского друга”) атаулар эстетикалық жағынан мәнді болып көрінеді.

Циклдік атаулардың ерекшелігі оның мәтінге қатынасынан да көрінеді. Бұл қатынасты айналаның ортамен өзара байланысы ұстанымына ұқсатуға болады. Мәтінішілік көркемдік кеңістікке меңзейтін атаулар арасында лирикалық циклдің жанрлық семантикасын образдық-семиотикалық деңгейде көрсететін атаулар қызықты болып келеді: Л.Медведева, “Квадратный круг”; Б.Қанапиянов, “Золотое кольцо”, “Пространство циферблата”.

Соңғы кездерде атау функциясын циклдік мәнмәтінге етене келтірудің экспериментаторлық тенденция айрықша сезілуде. Циклдік мәнмәтінде атаудан бас тарту Е.Ашим, Т.Дельцова, К.Омар, Л.Мартыновалардың шығармаларында кездеседі. Атаулардың болмауы циклдік уақыттан тыстықты күшейтеді, циклдік сюжетті образды сәйкестендірудің, баяндаушы субъект мен автордың ой-пікірінің қажеттігін болдырмайды, сондай-ақ атаусыз лирикалық цикл ақиқаттың фрагменті секілді болатындықтан, циклдік баяндаудың эпикалық оқиғалық кеңістігіне енуін көрсетеді. Ғылыми талдаудың объективтілігі мынаған назар аударуды қажет етеді: зерделенген 4 мәнмәтіннен тек Е.Ашимнің мәтінде ғана ассоциативтік байланыс құралдары – атау (заглавия), атауша (подзаголовок), эпиграфтардың мүлдем жоқтығы. Т.Дельцованың циклі баяндау сюжетіне бағыт беретін эпиграф-цитатамен белгіленген. К.Омардың мәнмәтінде “И.Рятову” деген арнау жол

бар, ал Л.Мартынова атаудан бас тарта отырып, мәтінді сондай номинативтік деңгейге шығарады (лирикалық цикл атауы – «Атаусыз» (“Без названия”).

Лирикалық циклдің жанрлық мазмұнын жүзеге асыруға *шығарманың лексикасы* қатысады. Жанрдың сөздік бағдарлылығы лексикалық материалды қызметке жегу түрінде көрінеді, атап айтқанда, мағыналық жағынан жақын мәндегі сөздер мен сөздердің тобы циклдің түрлі кезеңдерінде қайталана отырып, мәнмәтіндік қатынасты тереңдетіп қана қоймайды, жанр ырғағын да қалыптастырады. Белгілі бір тақырыптық топтарға енетін сөздер авторлық эмоцияны, көңіл-күйді таратушы болады, шығармада жоғары деңгейде ассоциативтік байланыста ой ағымының динамикасын береді. Лирикалық циклдің өзіндік ерекшелігі қайталаулардың бірнеше нұсқаларының өзара ықпалымен анықталады:

- бір тақырыптық топтағы бірнеше тірек сөздердің тіркесуімен (И.Потахинаның «Театр» лирикалық циклінде жетекші сөзобраздары «театральды» мағынада болып келеді);
- түрлі мағынадағы лексикалық топтардың кезектесуімен (В.Киктенконың «Световид» «балалық шақ кітабында» нақты-мифологиялық және балалық шақ сөздері, көтеріңкі стильдегі және пародиялық образдар жүзеге асырылған);
- бірнеше тақырыптық топтардың параллель дамуы (мысалы, Л.Медведеваның “Квадратный круг” лирикалық циклі қарама-қарсы мағыналық топтағы сөздердің антиномиялық жұптарына жүгінеді, ал Е.Зейферттің “Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки” мәтнінде бір мезгілде таураттық, компьютерлік-терминологиялық және поэтикалық-метафолралық тектегі лексикаға иек артуы стиль иерархиясын бұрмалайды);
- цитаталық материалдардың ендірілуі, цитаталау көркемдеуші (Л.Шашковның “Пушкин”), жекелеген (И.Потахинаның “Антракт”), эпиграфтық (И.Потахинаның “Следы”), мәнмәтінді бір ақынның шығармашылығына (Н.Садықовтың “Письма Иосифу от римского друга”) немесе әлемдік мәдени кеңістікке (А.Соловьевтың “Волшебная книга”), жасырын немесе анықтыққа (И. Полуяхтовтың “Предместье”) бағытталған болуы мүмкін.

«Жанрлық» лирикалық циклдерде лексиканың функциялану типі елеулі түрде күрделене түседі: белгіленген мәнмәтінге болмысты бейнелеудің түрлі көркемдік әдісі ретінде тілдік материалдардың ұйымдасу принциптерін таңу кездеседі. Мұндайда пайда болатын күрделі әр тектес формалар жанрдың жаңалық сипатын көрсетеді.

Лирикалық циклде ерекше жанрайырымдық қызметті көлем категориясы атқарады. Аталған жанрлық құрауыштың ерекшелігі сонда, «құрылым көлемі» (Ю.Н.Тынянов) туралы мәселе осы кезге дейін басы ашық сұрақ боп қалып отыр. Белгілісі сол, циклді кемінде 3, ең көбі 15 өлең түрінде қарастыру туралы ой-пікірдің кең таралғаны болып отыр. XX ғасырдың соңғы ширегіндегі қазақстандық поэзиядағы циклдік құрылымдарға талдау жасау, циклдің көлемдік тұрақтану тенденциясын көрсетіп отыр. Айта

кетерлігі, ірі көлемдегі циклдік құрылымдардың 2000 жылдардың басында ғана жасалғандығы.

Циклдің көлемі жөніндегі ақпаратты номинативті түрде бекітуге талпыныс ХХ ғасырдың соңындағы қазақстандық ақындар шығармашылығында, мәселен осы кезеңдегі орыс поэзиясымен салыстырғанда, соншалықты ашық көрінбейді. Сандық көрсеткішті атаулар сирек әрі түрлі қызмет атқарады. Мысалы, И.Потахинаның “Девять горных сонетов” және Е.Зейферттің “Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки” циклдерінің атаулары жанрлық дәстүрді бұзып көрсетеді, ал Л.Калаустың “Восемь маленьких балерин” атауы тек қана циклге енетін өлеңдердің санын ғана емес, сондай-ақ талғампаз поэтикалық ассоциацияны да танытады.

Циклдік бірліктің тұрақты құрылымдық белгісі оның құрауыштарының арасындағы жылжымалы субординациялар қатынасы болып табылады: циклдік интермәтінділікті қалыптастыруға кіретін әрбір өлеңнің мазмұны бір мезгілде әрі анықталушы, әрі анықтаушы қызметін атқарады. Лирикалық циклдің сызықтық емес композициялық ұйымдасу идеясы уақыттың өзгеру қисынына, кеңістікте орын ауысу немесе «романдық» деп аталатын сюжетке «саналмауы» керек және лирикалық цикл өлеңдері мәтінде шеңбер образы арқылы жиі көрінеді. Сонымен бірге, тірек мәтіндер, реттік сандар, сюжеттілік ендіру циклдің сызықтық емес құрылымын бұзбайды, алайда лирикалық циклдің көркемдік әлеміне барынша тез еруге мүмкіндік береді. Мысалы, В.Киктенконың “Световид” «балалық шақ кітабында» графикалық-номинативтік “0” және “+” таңбаларын ендірумен циклқұрауыштардың санын ұлғайту арқылы жүрек қалайтын үйлесім туралы ой өзектендіреледі, мұнда «0» қол жеткен рухани тепе-теңдік кеңістігін бір мезгілде тұйықтап әрі ажырата отырып, мәтінді бастайды және аяқтайды. Екі диалогке құрылған И.Полуяхтов пен Ю.Леоновтың “Тетради на двоих” шығармасында шеңбер тұйығы өлеңнің графикасынан көрініп отырады: жазу қағазының сол жақ немесе оң жақ шетіне қалыптанатын әрбір циклдің өзінің ғаріптік режимі болады. Осыған сәйкес, циклдерді оқу барысында екі бастаудың қосылуға ұмтылысы туралы ой өзектендіріледі.

Әрбір тарихи-әдеби дәуірде циклдік тұтастық құрылымының белгілі бір ерекшелігі, өзіндік даму заңдылығы болады. Соңғы онжылдықта замандас ақындардың циклдік шығармашылығында жанрлық құрылым түзуге деген тенденция байқалады. Қазіргі циклжасам процесін пайымдау жанрдың синкретизмі тенденциясының өсіп отырғанын және соған сәйкес жанрлық циклдік мәнмәтінді зерттеу қажеттілігін атап көрсетуге мүмкіндік береді.

5.2 Көпжанрлы циклдік мәнмәтіндегі сонеттің дүние көрінісі ХХ ғасырдың соңындағы қазақстандық поэзияда сонеттік мәнмәтіндердің жаңа формаларының жасалу тенденциясы айқындала бастады. Циклдік концептуальдық ойлаудың қайта түлеуі ақындарымыздың үйлесімді жанрлық дүниебейнесі болатын «сонеттік» циклдерге назар аударуына себеп болды. Бұл кезеңде Б.Қанапияновтың “Два сонета”, А.Жовтистің «Сонеты

В.Баевскому», Л.Медведеваның «Огородные сонеты», Р.Оленинаның «Сонеттері» жазылды. Әсіресе, сонеттік дүниебейненің бастапқы жанры сонеттің дүниебейнесімен мүлде қабыспайтын циклдік тұтастықтарда көрініс табуы мен өзіне жоғары жанрлық «жымдастыру» қызметін алатыны назар аударарлық. Элегиялық, фрагменттік, поэмалық, тіпті кітаби мәнмәтіндердің тұтастығы қа осындай қисынмен келеді (қараңыз. Д.Нақыповтың «Песню моллюска», А.Соловьевтың «Волшебную книга», Б.Қанапияновтың «Векзамерлері»). Циклдің монтаждық құрылымы әрбір жанр мазмұнын диалог кеңістігіне шығарады, сөйтіп жанрлық дүние үлгісін жасау олқылығының орнын толтырады.

Сонет жанрындағы эксперименттің қатарында А.Жовтистің “Сонеты В.Баевскому” шығармасы бірегейлігімен көрінеді. Ғалым-филолог А.Жовтистің поэтикалық репертуарында сонеттердің болуы заңды көрінеді, өйткені:

...на свете все ко благу,

И значит, все должно пойти на лад [9, б.85], -

деген берік сенімдегі ақыннан оптимизм мен сонеттік үйлесімнің айналып өтуі мүмкін емес еді!?

Белгілі бір мағынада, «Единственная книжка стихов» жинағында жарияланған “Сонеты В.Баевскому” – бірегей көркем шығарма. Отандық әдебиеттену тарихында бір Адамның бейнесінде ғалым-теоретик пен суреткер-практиктің жинақталуы жиі құбылыс емес. «Сонеттердің» көркемдігі, композициясының әбден ойластырылуы, көпжанрлық ұйымдасуы А.Жовтистің көп қырлы талантына тағы да көзімізді жеткізгендей.

Біздің “Сонеты В.Баевскому” шығармасына қызығушылықпен қарауымыз оның өз бойына сонеттің, лирикалық циклдің, поэтикалық достық арнаудың, жол күнделігінің жанрлық белгілерін жинақтаған жанрлық «көпқабаттылығынан» болып отыр. Қазіргі поэтикалық процестегі түрлі жанрларды синтездеуге барған сайын ұмтылушылық өзіне назар аудартады және әрбір нақты жағдайды барынша ғылыми талдау жасауға итермелейді.

“Сонеты В.Баевскому” – хронологиялық тәртіппен өрілген 9 сонеттен тұратын мәтін. Әрбір сонеттің соңында жазылған уақыты мен орны дәл көрсетіліп отырылады (мысалы, «27 ноября 1994. Раннее утро. Париж»). Өлеңдердің композициялық ұйымдасуы саяхат сюжетіне сәйкес келеді және шығармаға поэтикалық жол күнделігінің мейлінше еркін рәсімделу сипатын береді. Салыстырып көрелік:

Я отдых провожу на Колыме... [9, б.81],

Вновь увела меня шальная Муза

В края чужие... [9, б.82],

Итак, ... я отправляюсь в США... [9, б.83],

Извольте оценить отвагу...

На этот раз махнуть решил в Прагу! [9, б.85].

Поэтикалық жол күнделігінің жанрлығы мәтіндердің көпшілігінің саяхаттың оқиғалық жақтарын жаңғыртуынан гөрі, көзкөргендерді пайымдаудың басымдығынан білінеді. Алайда, тұтастай алғанда жол күнделігі «Сонеттер»

жанрын көлегейлей алмайды, өйткені сонеттік мәнмәтіннің дүниебейнесі мейлінше көлемді келеді. Мысалы, жол күнделігі тұрғысынан 8-сонеттегі ақын ойының себеп-салдарын аңғару мүмкін емес:

Поскольку я живу на Рю д'Эколь...

.....

Я для Баевского пишу «поэзу» [9, б.86].

«Баевскийге арналған «поэза» саяхат мақсаттарының бірі ретінде келтіріледі. Поэтикалық туралық көзбен көргендеріне реакция түрінде емес, этикалық және эстетикалық құндылықтарды қайта пайымдауға бағытталған Рухтың ұдайы жұмыстану нәтижесінен туады. Сонеттің жанрлық мазмұнына сәйкес автор әрбір өлеңді бірдей схемаға құрады: алғашқы жолдар қандайлық трагедиялық (немесе әзіл-қалжыңды) болса да, әрбір мәтін Өмір апофеозымен аяқталып отырады.

А.Жовтис «Сонеттерінің» тағы бір жанрлық шындығы – поэтикалық достық арнау (жолдау) болып табылады. Анығырақ айтсақ, достық «тақырыбындағы» поэтикалық арнаулар циклі. Диалогке құру сонет атауынан мәтініне ауысып отырады:

Мой друг, приветствовать тебя позволь... [9, б.81],

Итак, мой друг, я отправляюсь в США... [9, б.83] ,

Извольте оценить отвагу... [9, б.85],

сондай-ақ, эпиграфта А.Радищевтен «Ты хочешь знать, кто я? что я? куда я еду?» деген жолдар өзектендіріледі және Баевский есімі бір-ақ рет еске алынады («Для Баевского пишу «поэзу»). ХХ ғасырдағы барша достық поэтикалық арнаулар (жолдаулар) секілді, «Сонеты В.Баевскому» қарым-қатынастың пайдакүнемдік идеясына қызмет ептейді, бірақ лирикалық кейіпкердің өзінің сыр ашуына мүмкіндік береді. Достық арнау аясында «Сонеты В.Баевскому» нақты бір сұхбаттасушының емес, жалпы аудиторияның болуын қалайтын фразаларды алға тартады. Мәселен, шын жүректен ақтарылған «Сен» екінші сонетте біршама бөгделенген «Сізге» ауысады:

Вы спросите: «В своем ли ты уме?»

А про себя помыслите: «Едва ли» [9, б.82].

Тек қана екі сонет тікелей адресатқа арналады; басқа жағдайларда баяндау субъектісі өзге «менге» бөтенсімей сыр ақтарады. Біздің ойымызша, Баевскийге қарата айту автордың дүниетанымдық позициясын танытуына мүмкіндік беретін поэтикалық тәсіл ғана. Александр Лазаревич достықты қадірлей білгендіктен, арнаудың ойдан шығарылмаған адресаты, Вадим Баевский өзінің кәсіби және адами қасиеттеріне қарай автор өзінің өмірлік ұстанымдары мен сырларының тазалығы мен беріктігін сеніп тапсыратын «басқа сананың» (идеальды десек те болады) қызметін заттандырады деп білеміз. Тұтастай алғанда, мәнмәтінде арнау (жолдау) адресаты туралы қандайда болмасын ақпарат көрінбейді, «Баевский – Жовтиске» дейтін кері диалог көрсеткіші жоқ. Мұндай шарттылықсыз достық арнаудың эпистолярлық әдеби жанр «тазалығын» жояды, соған сәйкес, сонет атауында

көрсетілгендей, жетекші құрылымдық ролін орындамай, мәнмәтінде жарықшақтанып көрінеді.

Өкінішке орай, «Единственная книжка стихов» жинағына В.Баевскийдің барлық жауаптық сонеттері енген. Бір ғана (алғашқы) поэтикалық жауаптың мазмұны (хат-арнау) жазысу барысында қазіргі поэзиядағы аса өзекті диалог құбылысына негізделген бірегей жанрлық эксперимент пайда болған деп топшылауға мүмкіндік береді. В.Баевский сонеттерінің мәнмәтінің жанрлық тұрғыдан ғана емес, «ізашар» - «Одиссея» А.Жовтистің лирикалық образын өзінше бейнелейтін көркемдік «айна» ретінде қарастыру да қызғылықты болар еді.

Біздіңше, «В.Баевскийге арналған сонеттердің» дүние көрінісін ХХ ғасырдың екінші жартысындағы поэзияда қолдау тапқан (қараңыз. Р.-М.Рильке, И.Бродский, Т.Кибиров, Э.Крылова, М.Степанова, И.Волков сонеттер циклі) *сонеттік лирикалық цикл* жанрлығы айқын бейнелейді. Алайда, егер қазіргі ақындардың әр тектегі сонеттік мәнмәтіндерге қалам тартулары дәуір өзгерістеріне байланысты болса, онда А.Жовтис «Сонеттері» ішкі де, сыртқы да факторлардың ықпалынан жазылған. Тек жаңа уақыт қана емес, Ақынның рухани әлемі адам Рухын барынша үйлесімді бейнелеуге бейім жанрды аяққа тұрғызды. Сонеттік лирикалық цикл мейлінше «жұмыр» жанрлық дүниебейнесін көрсетеді. Сонеттік циклде сонет пен лирикалық циклдің белгілері тең дәрежеде болады; оларды жасайтын бастапқы элементтердің саны жаңа сапалық деңгейге шығады.

Сонеттің жанрлық мазмұны «В.Баевскийге арналған сонеттердің» көркемдік дүние көрінісіне қалай қатысады? ХХ ғасырдың соңы классикалық сонеттің өзгеріске ұшырау тенденциясын айқын көрсетті: бір жағынан, бұрынғыша поэтикалық үлгідегі сонеттің нормаларын кеңейтуге деген белсенді ұмтылыс, екінші жағынан, сонеттің жанрлық мазмұнын қайта құрудың белең алуы. А.Жовтистің тоғыз сонетінің әрқайсысы канондық формадан «алшақтаса» да, жаппай деформацияға ұшырамаған. Классикалық сонеттің қалыптылығы анжамбемандардың түрлі типтерімен өзгертіледі. Мысалы,

Через пролив, до острова Хоккайдо
Не поплыву... [9, б.82]

немесе:

Европа приняла меня, беднягу,
Стремящегося одолеть распад
В связи времен... [9, б.85].

Мәтінде әртүрлі ұйқастар кездеседі: етістіктік (ходил - навестил), омонимдік (паришь - Париж), құрамдық (свято – когда-то), басқа тілдерден ауысқан (Хоккайдо - джарайды), жалқы есімдерден (Муза - Лаперуза), аббревиатура-ұйқастар (США – Вэ Пэ Ша; ОВИРе - Сибири). Сөйте тұра шумақтар доминанттары сақталады (2 катрен, 2 терцет), Я5 тұрақты өлшемі жеткілікті келеді. Я5 ұйқастық тұрақтылығының алдамшы келетінін айта кету керек. Тармақтардың өлшемдік қатынастары оқтын-оқтын анжамбемандармен

«алынып» және жекелеген қысқарған немесе ұзартылған Я4 немесе Я6 тармақтарымен үйлесіп отырады. Мысалы:

По вольной воле и непьяный... (№1),

Итак, мой друг, я отправляюсь в США ... (№4),

Извольте оценить отвагу... (№7).

Үш сонетте Я5 біркелкілігін бірте-бірте ығыстыратын жолдар кездеседі. Авторлық ой осылайша белгі береді. 1, 4, 7- сонеттерде «Сонеттердің» көркемдік әлеміндегі ерекше топстар сипатталады: Арктика (лирикалық кейіпкер «өз еркімен» тап болған), «мұхиттың арғы жағының» жинақтық бейнесі ретіндегі АҚШ (США) және Чехословакия – «отандық тозақты» («отечественный ад») жеңіп шыққан ел.

«В.Баевскийге арналған сонеттердегі» авторлық ой түйінінің жүзеге асу формасы сонетке тән емес стильдік белгіленген сөз топтарының ауысуы боп келеді, олардың бірі – азшылығы – классикалық сонеттің лексикасына (мой друг, позволь, Лета, Муза, Баян), ал қалғандары - көпшілігі – төменгі-тұрмыстық («пьяный», «перетолмачить», «издох», «кутерьма», «шальная»), ауызекі («жду... как небесной манны», «махнуть» («жүріп кету» мағынасында)), кәсіби («фарс-гиньоль»), кеңселік (ОВИР), өзге тілдік («харакири», «джарайды»), таныс реминисценттік («с известной книжицею краснокожей», «И жизнь, как говорится, хороша...», «Не червь, не раб, хоть и не Искандер...», «...здесь издох маркистский дьявол») лексикаға тән сөздер мен фразеологиялық оралымдарды біріктіреді. .

«В.Баевскийге арналған сонеттерде» тақырыптық шектеу алынып тасталған. Лирикалық кейіпкердің философиялық ойлау құрылымы бастапқы өрім ретінде оларды рухани құндылықтарды пайымдау процесіне араластыру үшін аса поэтикалық емес образдар мен жағдаяттарды пайдаланады. «Лед-84», «Японский сонет», «Лейденский сонет», «Украинский сонет» секілді сонет атаулары тақырыптық нормадан анық ауытқушылықты аңғартады. Алайда, А.Жовтистің «Сонеттерінің» терең мағыналық деңгейінен сонет жанрының философиялық-медиативтік үлгілері көрінеді.

Сонеттер циклінің және «В.Баевскийге арналған сонеттердің» ерекше белгісі - олардың композициялық ұйымдасуының ерекшелігі болып келеді, ол бір сонеттің мазмұндық дамуының «диалектикалық» логикасы тек бір ғана жекелей алынған сонеттің құрылымтүзуші заңдылығы сипатына ие болып қоймай, бүкіл мәнмәтіннің көлемінде әрекет етуінен көрінеді. Жоғары интеллектуальды ойдың «тезис – антитезис - синтез» ұштағанына арқылы қозғалысы «В.Баевскийге арналған сонеттердің» барлығында байқалады. Сюжеттік, тақырыптық-мотивациялық, образдық айналымдар тек «горизонтальды» мәтінде ғана ашылып қоймайды, өлеңнің алдында берілетін «а» жалғаулығымен «вертикальды» түрде де белгіленеді. Мысалы:

А где-то есть на свете Коктебель (№1)

немесе:

Но я, увы, преподаватель вуза (№3).

Айта кету керек, А.Жовтис «Сонеттерінде» үйлесімділік мақсат ерекше белсенділікпен көрінеді. Бұл мәтіннің «вертикальды» оқылатын

акпараттардан ерекше байқалады: күшті позициядағы қарсылықты жалғаулықтармен қатар үнемі ымыраластырушы «және» тұрады:

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.

Ақын осылайша әдепті түрде жанрлықтың сонеттік дүние көрінісін мейлінше көлемді мәнмәтінге бағындырады. Саяхат хронологиясы (анығы – оның талдау-түсіндірмесі) өздігінен авторды шындық сюжеттерді көркемдік шындыққа «айналдырудан» босатады. А.Жовтистің алмастыру қисыны жанрлық мазмұнның векторлық қозғалысын өздігінен реттеп отырады: суықтан жылыға, алыстан – жақынға, бөтеннен – туысқа. Автор эмоциясының Колымадан АҚШ арқылы, Европа мен Азиядан туған Украинасына қарай қозғалысында бұл ұғымдық топостардың антонимдігінен гөрі, олардың Ақын жадындағы, бітімгерші-адам санасындағы жақындығы, туыстығы сезіледі.

Поэтикалық ойдың диалектикасын образдардың аллюзивті-реминисценттік шебер қиюласуынан да көреміз. Мысалы, төртінші сонеттегі «...в Лос-Анджелес я еду через Вятку» қорытынды фразасының мағынасын Вятканы орыстың жазушы-диссиденттері (А.Герцен, М.Салтыкова-Щедрин) тағдырының символы ретінде ұғынсақ түсінікті болады. Бай цитаталық материал бұл шығарманың мазмұнын лирика мен лирика-эпикалық дүние көрінісінің шеңберінен шығарып жібереді. Планеталық масштабтағы бейнелеу реминисценцияны меңгеру параметрлері мен сипаттарын көрсетеді. «В.Баевскийге арналған сонеттерде» бірнеше тарихи және тарихи емес персонаждар - Санников, Толль, Радищев, Маяковский, Македонский, Гейне, Левенгук, Цветаева, тіпті көрші Данила да кірістірілген. Дара персонаждар мен тарихи тұлғалардың образдары эволюцияның бір тізбегінің қажетті буындары ретінде талданады. Адамның Тарих оқиғаларына қатысу фактісі XVII және XX ғасыр адамдарының тағдырларын жақындата түседі. «Сонеттер» авторы үшін көрші Данила де, Вадим Баевский де бірдей: екеуінің де болуы тіршілік үшін жоғары дәрежедегі жауапкершілікті сезінтеді. Тарихтың бұл кейіпкерлерінің әрқайсысына қайшылықты дүние өзінші «тұйықталады»:

Обрадуется мне сосед Данила,
Что сгинул где-то там, на Колыме [9, б.88].

«В.Баевскийге арналған сонеттер» мәнмәтінін сонеттік цикл жанрының рухында, соңы мен басын жақындастыра отырып және белгілі проблемаға жаңаша пайымдау салмағын салумен цитатаға келтірілген жолдар тұйықтайды. Соңғы «Украинский сонетте» циклдік хронотоп идеясы берік көрініс табады. Отанға оралуға ұмтылушылық ұмытылған үйлесімді сағыну түрінде сезіледі. Өткеннің мамыражайлығы «Старый Город» символдық образында бейнеленеді: «бабуля», бала және «көрші Данила» қастерлі үштігінде сақталған рахат дәурен; өзіне тән барлық бояуымен, үнімен, иісімен бедерленетін табиғи суреті; таураттық-көтеріңкі стиль мен синтаксис, «И» жалғаулығының молдығымен («И георгины...», «И ветерком...», «И даль, и небо...», «И вновь...»), сондай-ақ сонеттегі табиғат бейнелерінің қимыл-қозғалыстарымен берілген Уақыттың тұтастық шеңбері образымен («...где же маки?...» - «...запах садов» - «По осени, когда поля уснули / Услышу, как цепы стучат к зиме...»). Қайталама-үдемелі хронотоп идеясына кейіпкерді өткеннің идеальды дүниесінен қазіргі жайсыздыққа шығаратын «Украинский сонеттің» финалы да бағынады.

Автордың байқауынша, түрлі дәуірлердегі қайғылы оқиғалар (Хиросима, Колыма, репрессия, ОВИР, КГБ т.б.) бір ғана қисынға бағынады: үлкенді-кішілі қылмыстардың бәрі адамның өз Болмысының құндылығына сенімсіздігінен болады. Соған сәйкес, сонеттердің тарихи маңызы бар жерлерде тууы Ақынның саналы «әрекеті», «кішкентай адамның» («преподаватель вуза») әлемдік жайсыздықтарға қарсылығы болмақ. Адам ғұмыры, Шығармашылық секілді, Сөз секілді, Өзгеге көңіл бөлсе ғана – дүниені жарылқай алады (сделать «мир заманчивей и шире»).

«В.Баевскийге арналған сонеттерді» сонеттік цикл ретінде талдау көркемдік кеңістік шекарасының мазмұнын, уақытты, Тұлғаның орнын лиро-эпос тұрғысынан қайта қарауға мүмкіндік береді. Лейтмотивтер мен мотивтер, қайталаулардың формальды, шумақтық, ырғақтық-синтаксистік, ұйқастық, стильдік деңгейлердегі өтпелі жүйесі, автор ойының эволюциялық сипаты циклдік жанрлықтық бұл мәнмәтіндегі маңызын тағы да дәлелдей түсіді.

А.Жовтистің «В.Баевскийге арналған сонеттерінің» жаңа синтетикалық жанрлығы – тұлғасыздануға, рухсызлануға бағытталған барлық заңдарға қарсылықты әдеби сезінудің нәтижесі. Негізінен «Кеңестер Одағына» емес, «алыс шет елдерге» саяхат кезінде толтырылған жол күнделігі жанры – ұзақ уақыт өмір сүрген «темір пердеге» қарсылық. Экваторды бірнеше рет кесіп өткен саяхатшы Одиссей образы – қандай болмасын саяси режимді қолдамаудың көркемдік формасы. Достық поэтикалық арнау соцреализм шығармаларында кейіпкерді ерлік істеуге міндеттейтін ұжымды (коллектив), көшбасында белгілі саяси лидерлер тұратын партияны баламалы түрде алмастырып тұр (еске түсірелік: «Я себя под Лениным чищу...»). А.Жовтис өзгеше бағдарды таңдайды: ол тек өзімен ортақ адами, кәсіптік, идеологиялық көзқарастары бар Досының алдындағы ғана емес, Тұлғаның заңдарын сыйлайтын барлық аудитория алдындағы жауапкершілікті сезінеді. Сонет жанры өмірді бағалаудан ешқашан жалықпаған Александра

Лазаревичтің өз бейнесінің өте дәл әрі айқын метафорасы деуге лайық. Оның «Сонеттері» Адамның шығармашылық еркіндік қабілетін жоюға деген «империялық» ұмтылысқа саналы қарсылық түрінде жазылған. Сөйтіп, лирикалық цикл Уақыт пен Кеңістік шарттылығын ақырына дейін үзетін философияны жүзеге асырады.

5.3 Фрагменттік циклдік мәнмәтіннің тұтастық принциптері. XX-XXI ғасырлар тоғысындағы әдебиеттануда XX ғасыр прозасының негізінде фрагменттің стиль доминанты ретіндегі проблемасы белсенді түрде талқыланып келеді (қараңыз. К.Кобрин, Л.Горалик, Д.Давыдов еңбектері [10]). Жоғарыда аталған зерттеушілер XX ғасырдың екінші жартысындағы кезеңді орыстың фрагменттік прозасының енді ғана гүлдене бастаған дәуірі екенін бірауыздан мойындайды. Зерттеушілердің байқаулары жаңа (мысалы, С.Соколовскийдің “Фрагменты из красной книги”, П.Улитиннің “Разговор о рыбе”) және уақытпен бірге жасасып келе жатқан (Борхестің “Фрагменты глиняной таблички”) әдеби-көркем материалдардың зерттелу сипатымен ғана емес, сондай-ақ “фрагменттік” және фрагмент“ ұғымдарының арақатынасы туралы мәселенің таластылығымен, кейбір прозаиктердің шығармашылығындағы фрагменттік жазбаларға назар аударылу мотивімен, фрагменттің жанрлық мазмұндылығымен байланысты қызғылықты болып келеді. Ғылыми пікірталастың әлі жалғасып келе жатқандығы фрагменттің өзіндік ерекшеліктерін көрсетсе керек. Әрине, қазіргі ғалымдардың сын еңбектерін талқылау бұл жұмысымыздың мақсатына жатпайтыны белгілі. Біздің ғылыми мүддеміздің мәні – XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы қазақстандық поэзия мәнмәтініндегі фрагментті жанр ретінде қарастыру болып табылады. Аталған мәселеге арналған еңбектердегі тек XX ғасыр прозасындағы ғана емес, поэзиядағы да фрагментті мүлдем мойындағысы келмейтіндермен келісе қою қиын. Ғылыми, интеллектуальдық, мәдени түрлі саладағы жаңа құбылыстарды өзіне «сіңіру» тенденциясын қаншама рет көрсетіп келе жатқан XX ғасырдағы поэтикалық процесс талдау жасауға лайық көптеген материалдар ұсынуда, мысалы: М.Исенованың “Житие можжевелика в дождь” (үш фрагменттен тұратын) поэмасы, Ғ.Имамбаеваның “12 фрагментові”, А.Мариеваның “Девять обрывков из мусорной корзины”, М.Варовтың “Мини-архив” т.б. Аталып өткен шығармалардың жанрлық табиғаты ұқсас келеді, олар – фрагменттік композицияға лайық мәнмәтіндер. Ал фрагмент жанрын прозадан поэзияға «көше» бастаған деп санауға бола ма? Бұл сұраққа аталмыш жанрдың біздің заманымыздағы жаңғыруына ықпал еткен факторларды мұқият зерделегенде ғана нақты жауап беруге болады.

Неліктен XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басында прозадағы секілді поэзияда да фрагменттік ойлау өзектене бастаған? Жанрдың жаңғыруын бірнеше себептермен түсіндіруге болады: жаһандық әлеуметтік-мәдени өзгерістерден (трафареттік социалистік ойлаудың дағдарысы мен күйреуі, қазіргі заман адамдарының санасындағы кейбір ойсыраулар, өмірлік ақпараттың толассыздығы, қарым-қатынас динамикасының күшеюі) жекелеген ашылымдарға дейін: технологиялық (Интернетпен сөйлесу,

Интернет-күнделіктің сәнге айналуы), әлеуметтік-мәдени (қазір фрагменттік композициялы М.Гаспаровтың «Записи и выписки», П.Улитиннің «Разговор о рыбе» секілді кітаптарының танымалдығы) және жеке ғылыми (мысалы, Курт Гедельдің ақиқат оны сипаттайтын кез келген жүеден көлемді болатындығы туралы жаңалығы).

Фрагмент – бұл постмодернизм мәдениетінің аннигиляциялану дәуірінде пайда болуға тиісті жанр. Бір жағынан, фрагмент біздің тұрмысымыздың жарықшақтығынын, «сынықтығын» тіркеп, әрбір сәттің ақырғы болуы мүмкіндігі сезілетіндей дүние тану жөніндегі түсінігімізді жалаңаштайды, сөйтсе де бұл жанр Әлемнің шексіздігі, Болмыстың үздіксіздігі мен Адам құпиясының абсолюттігінің жаңғыру идеясын көтереді.

Фрагмент генезисі проблемасын пайымдау кейбір ғылыми түсініктерді қайта қарау қажеттігін алға тартады. Аталған проблемаға үңілгенде, фрагмент жанры бойынша теориялық материалдарды жүйелеуге арналған соңғы кездегі талпыныстырдың бірі ретінде қазақстандық зерттеуші Е.Зейферттің ғылыми еңбегін айта кетуіміз керек. Бұл еңбектің көптеген тұжырымдарын қабылдай отырып, біз оларды қазіргі поэзияға бейімдеу керек деп білеміз. Диссертация авторы «фрагмент» және «үзінді» ұғымдарын мүлдем шектеуге тырысады: «Үзінді – лирикалық жанрдағы өлең ретінде, ал фрагмент – эстетикалық-философиялық проза жанры ретінде анықталады...» [11, б.4]. Егер 1820-1830 жылдардағы кезең үшін бұлай қатаң шек қоюға болатын болса, ал әдеби процесс динамикасында «фрагмент» және «үзінді» терминдері бірін-бірі алмастыра бастайды. Онда мынадай қарсы сұрақ туады: үзінді мен фрагменттің жанрлық мазмұнының абсолютті тепе-теңдігін бекітуге бола ма?

Поэтикалық фрагмент жанры бүгінде өзінің екінші өмірін бастан кешіруде. Жанрдың қалыптасу бастауларын батыс Европа романтиктерінің эстетикасынан таба аламыз. Шлегельдің, Новалистің (кейін Д.Веневитинов, В.Одоевский өлеңдерінде) фрагменттік манифестерінде фрагмент идеясы романтиктердің ортақ түңілістерімен, олардың дүниені жарықшақтанған тұтастық ретінде түсінулерімен байланысты болды. Поэтикалық фрагмент «болмыс бөлшегінің» (мұндай «сынықтың» тұтастығы композициялық, шумақтық, ұйқастық, ырғақтық деңгейлерде көрінеді) метафорасы болды. Алайда батыс еуропалық романтиктердің идеясына мұрагер болу процесінде орыс әдебиеті педанттыққа бой ұрмай, романтизмнің көптеген принциптерін сақтаудан бас тартты (бұл туралы әдебиеттануда жеткілікті айтылды), соның ішінде - өлең құрастырудың тәжірибелік процесінде «фрагмент» ұғымын «үзіндіге» («отрывок») алмастырды. Бәлкім, мұндай алмасудың себебі – терминологиялық материалды қолдануда алдымен қолға түскенін қажетке жаратудан да болар. Қалай болғанда да, бір нәрсе айқын, ол – батыстық «фрагмент» пен ХІХ ғасырдың басындағы орыстың «отрывогының» («үзінді») түп-тамыры бір екендігі.

Шартты түрде үзіндіні автордың көрсетуі бойынша фрагменттік стильге салынған, атауымен немесе жазылу құралдарымен және «...графикалық жағынан бөлшектенбеген, астрофикалық, мәңгілікке

ұмтылатын көркемдік уақыт, шексіздікке ұласатын көркемдік кеңістік, оптимистік финал...» [11, б.18] секілді доминантты белгілерімен көрінетін «...орташа көлемдегі, эстетикалық-философиялық тақырыпқа арналған лирикалық жанр...» [11, б.18] деп алалық. Біздің міндетіміз – ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырдың басындағы қазақстандық поэзиядағы фрагмент жанрының қайта түлеу себептерін уәждеу, сондай-ақ фрагмент пен циклдік мәнмәтіннің жанрлық синезінің мүмкіндіктерін зерттеу.

Талдау жасау материалы ретінде неғұрлым аяқталған әрі фрагменттік мәнмәтін жанры жағынан көрнекті жазылған Ғ.Иманбаевтың «12 фрагментін» таңдап алынды. Автордың саналы ой-әрекетінен туған жанрлық анықтаманы аталымға (атауына) шығару, әрбір үзіндінің және тұтастай алғанда мәнмәтіннің құрылымдық-композициялық аяқталмағандығы, ерекше хронотопы, әрбір фрагменттің формалық тұрақтылығы бұл шығарманы басқа фрагменттік мәнмәтіндерден ерекшелендіріп тұрады. Асылы, филологиялық сауатты оқырманды ескерген болуы керек, шығарманың атауына автор жазумен емес, цифрмен көрсетілген «12» сан есімін қосады. «Двенадцать спящих дев», «Двенадцать стульев», «Двенадцать», «Двенадцать месяцев» секілді белгілі шығармалардан таныс, оның үстіне бұл магиялық сан өзінің мәнімен де авторды постмодернистік қастерлеу әдісіне тартпай тұрмаса керек (еске түсірелік: И.Бродскийдің «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» және Г.Сапгирдің «20 хрустальных генрихов»). Цифрмен жазылған 12 – бұл әдеби дәстүрді елемеудің алғашқы ашық көрінісі. Шығарманы тұтас талдағанда қызғылықты құбылысқа тап боламыз: Ғ.Иманбаевтың мәнмәтінінде біз әдетте 12 санымен байланыстыратын циклділік, тұтастық идеясы жүзеге аспайды (анығында – саналы түрде шеттетіледі). Сөйтіп, аталым деңгейінің өзінде біздің оқырмандық күткеніміз орындалмайды және принципті түрде аяқталмаған әрі алдынала болжап болмайтын қондырым - фрагменттің (фрагменттік мәнмәтіннің де) алғашқы жанржасамдық белгісі алға шығады.

Бірінші фрагменттен-ақ лирикалық кейіпкердің эстетиканың романтикалық принциптерімен пікірталастық диалогке ашық бағыт алғандығы сезіледі. «Елсіз жерге», етене Табиғатқа ұмтылған Тұлға өмірге жабыңқы-пессемистік көзқарасын көбірек аңғартады, алайда трагедиялық романтикалық кейіпкердің позициясын ұстанбайды. Бұл өзіндік ирониямен, образды ойлаушы субъект көбінесе ескі аусарлыққа шалығады: «...старинная блажь - / Прогуляться в ненастье» [12, б.61]. Фрагменттің алғашқы жолынан-ақ стильдің ирониялық-драмалық доминантығы орныға бастайды. Анжамбемандар қалтарыстарында қаланып, өз қасіретіне налыған, жәбірленген өлең эмоциональдық-интонациялық жағынан И.Бродскийдің қолтаңбасын еске түсіреді. Одан әрі қарай бұл екі ақынның шығармашылық өзара сабақтастығының беріктігіне көзіміз жете түседі. Алайда қазіргі сәттегі ирония көрінісі фрагмент жанрының романтикалық генезисі туралы жадымен уәжделеді: бұдан бұрынғы бірнеше мәртелік Табиғатқа «таңылулар» ұзақ уақытқа тыныштық әкелмеген, «екі апта бұрын» («пару недель назад») лирикалық кейіпкер өзіндегі үйлесімді қалпына келтірмек болғанымен, ол

кекесінмен қайтадан «аусарлыққа» (фрагменттік сюжет осындай белгімен басталады) түседі.

Сонымен, бірінші фрагментте нақты көркемдік уақыттың («предрассветные сумерки») және кеңістіктің (скверде қыдыру ниеті) бастапқы мәліметтері беріледі. Бірақ берілген кеңістік пен уақыттан лирикалық кейіпкер өткен мен болашаққа бірнеше мәрте «орын ауыстырып» үлгереді. Мұндай «секірістер» барысы субъект жадында сақталған мәдени белгілер кодымен («старинная блажь» табиғатқа қарата айту рыцарлық-байрондық дәуірдің сипатын еске салады), тұрмыстық жадымен (екі апта бұрынғы оқиғаның деталін еске түсіру) және, әрине, бір уақытта өткенге және болашаққа әкететін поэтикалық («И ливень осенний не прочь /в прошлом или будущем?/ подпевать» [12, б.62]) келтіріледі. Сондай-ақ бірінші фрагменттің сегіз жолы кейіпкер өмірінің бір сәтін – серуенге шығуды қалаған ойын білдіреді: бірінші фразедағы «бы» шылауы айтылмай тұр және сөйлем ырғақты-сұраулы болып шыққан.

Келесі фрагмент алданған сезімнің жағдаяттарын қайталаумен басталады. Бірінші сұраулы сөйлемдегі айқындалмаған назар аудару оқырманды бірден алдыңғы мәтіндегі диалогке жетелейтін сөз образын іздеуге жұмсайды (Салыстырыңыз: «Ветер – брат. Встречаться... не нам привыкать» (№1) және «Плутаем в мире» (№2)). Алайда, бұлай оқу - ақталмайтын талпыныс, өйткені өлеңнің екінші жартысында әрекет субъектісі анық көрінеді: «мое второе «я». Атап өтерлігі, өлеңаралық алдамшы біріктіргіштердің көрсетілген құбылысы бұл мәнмәтінде барынша тұрақты және ерекше жанрлық қызмет атқарады: ол мақсатты түрде әдеттегідей өлеңді «горизонталь бойымен» оқудан алшақтап, жалған образдық «түйісу» фрагменттерді бір-бірінен бөліп, «қалқыма» композиция дейтін принциппен (дәстүрлі қисынның және қандай да бір заңдылықтардың шеңберіне сыймайтын көркемдік құрылым) қайта жинақтайды. Бүкіл мәнмәтін бойына лейтмотив болып қайталаулар жүйесінде берілетін адасу, мазасыздық идеясының жүруі кездейсоқ емес:

- №2. Плутаем 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.

Бір қарағанда, екінші фрагменттің образдар жүйесі алдыңғысынан алшақтайды: жалпыға белгілі әдеби аллюзиялардан лирикалық кейіпкер соғысушы янычардың экзотикалық образына ауысады. Бірақ мәтінде «жан аптабы» («жар души») романтикалық штампының болуы бірінші фрагментте көрінетін көркемдік құндылықтар жүйесіне қайта әкеледі. Бір қызығы, күйзелуші субъектінің өзі таптаурын болған мәдени сананы таратушы болып табылады. Өйткені, «жар» сөзін айта отырып, ол образдық таптаурындыққа апармау үшін («жар» және «души» арасындағы анжамбеман мәдени кодтар

жүйесіне бейтарап лексиканың сөзін кірістіру сәтін жүзеге асырады) одан бас тарта алмайтын сияқты. Романтикалық метафора бүкіл мәтінді субъектінің өзінің толықтай романтикалық емес екіжақтылығы туралы нақты ойлануына «қосады»: дүниені бөтенсу кейіпкердің рухани күйзелісімен тереңдей түседі. Бір кезде онда суық та дөкір «тыныштықты бұзушы» («возмутитель спокойствия» - М.Горькийлік тіркес) пен мұнды дана-ақын сыйысқан болса, енді «жан аптабы» жойылған, ал сенім жан тапсырған. Сананың екіге жарылу көркемдік тәсілінде Н.Некрасовтың «Ақын және Азамат» аллюзиялық қатынасы еске түседі. Некрасовтың кең танымал өлеңінен ауысқан образдар Ғ.Иманбаевтың мәтінінде өзіндік эволюциясын табады: бұл дүниені оның «жалғандығымен» жек көре отырып, олар енді пікірталасқа түспейді (бұл бұрын болған), алайда бір-біріне жақындығының заңдылығын түсініп, біртұтас санада сыйысып өмір сүреді.

Үшінші фрагменттің басталуында жады инерциясын стильдік амал қылады. Предлог пен мезгіл үстеуінің әдеттен тыс бірігуі бейне бір кейіпкер санасында өздігінен іске қосылғандай әсер береді (қараңыз. 2-фрагменттің соңы: «до прежде»). Алайда, ақынның экспериментаторлығының тұрақты сөздік-образдық болмысын ашатын тәсіл – эстетикалық мұрат емес. «До яви был сон» тіркесі лирикалық кейіпкердің басымдылығын көрсетеді. Бұйрықты «ұйықтаңыз» («спите») және бағалаушылық «қатты ұйықтаған жақсы ғой» («хорошо, когда крепко...») «12 фрагменттің» көркемдік әлеміне романтиктердің шығармашылық үрдісін қайта әкеледі. Сырттай меңзеуші романтиктердің әдетте жүгінетін түстің ирреальдық әлемі осы екінші шындық. Бірақ бұл мәнмәтіннің пайымдаушы субъектісі алғашқы әдеби «бүлікшілердің» рухани идеалдарына таласпен қарайды. Біріншіден, «етпетінен көгалда» («ничком в траве») қатты ұйықтап жатушы образының әлемдік үйлесімсіздігін орап кету әдісі ретінде түс мотивінің құнын түсіреді. Өлеңде бұл адамдардың моральдық және әлеуметтік жағдайларын білдіретін сөздер кірістірілмеген, алайда жалпыға ортақ күйсіздік туралы ақпарат мәтінге олардың образдары арқылы келтіріледі. «олар (ұйқыдағылар) – мен (ояу)» оппозициялық жүйесі шеттету принципін ұстанады, ал одан кейін лирикалық кейіпкер шеттетіледі. Псевдоромантикалық жағдаяттарды өзі объективтендіре отырып, лирикалық кейіпкер өмірге сырттан-пассивті қарап отырудың адамгершілікке жатпайтынын түсінеді және соған сәйкес, енді кекесінмен қарамайды, бірақ өзінің «екінші меніне» үкім шығарады. Екі өлшемділіктің романтикалық принципі басқаша мазмұнмен толығыады: бір жағынан, «ешқайда апармайтын дүние» («мир, летящий в никуда», екінші жағынан – санасыз жағдайдағы адамдар. Көріп отырғанымыздай, болмыстың екі полюсі де сенім артарлық рухани қондырымнан жұрдай. Және фрагменттің бұл мәтінінде көрінетін «өмір жібі» дүние мен адамның басқа түрге ену ықтималдығының метафорасы ретінде көп қызметті болып шығады: ол диалогке келу идеясын бейбіт өмір сүрудің жалғыз мүмкіндігі ретінде көрсетеді. Бұл өлеңдегі көркемдік құралдардың барша жүйесі «басқа сананың» жұмысын активтендіруге бағытталады: бұған «ұйқыдағыларға», болжалдық сұхбаттасқа (екінші «менге» ме, әлде оқырманға ма – түсініксіз)

карата сөйлеу және фрагменттің көркемдік кеңістігін ажырататын риторикалық сұрау дәлел бола алады.

Төртінші фрагмент интеллектуальды оқырмандық ынтаны күшейту принципін сақтауға құрылған: алғашқы 6 жолда бірыңғай оқшау анықтамалар бар, сипатталатын жәйт сегізінші жолдың соңында берілген. Қураған ағаш образы алғашқы үш фрагмент мәтінінде берілетін романтикалық мотивті дамыта түседі, олар: жалғыздық, жадысыздық, үйлесімсіздік. Бірақ соңғы риторикалық сұрақ көркемдік ой дамуының «кері» қисынын береді. Егер алдыңғы мәтіндерде романтикалық тұлғаның тұрмыстық мінез-құлқының жәбірлену идеясы кезектілікпен дәлелденсе, енді ол жоғары трагедияға тап болған түрде көрінеді. Қураған ағаш образы еріксізден Л.Толстойдың «Хаджи Мурат» повесінің аллюзиясын көруге жетелейді, сол секілді И.Буниннің «Кустарник» өлеңімен тікелей қатынаста көрінеді. Бірақ Буниннің лирикалық кейіпкері үшін бұта – мәнсіз трагедиялық тағдырдың нақты көрінісі, бұл шығарманың субъектісі мейлінше оптимистік түсіндіруді қажет етеді. Фрагменттік көркемдік кеңістік былайша өріледі: ол *нониерархия* принципін сақтай отырып, өзіне өмірдің мақсаты туралы түрлі түсінікті (мәні бойынша ақын бір ғана мәселе туралы ойланады) жинақтайды.

Келесі, бесінші фрагментте, бір қарағанда, жады тақырыбы дамытылады. Жады тақырыбының арнасында қайтадан «өткен – қазіргі», «достық – жеккөрушілік», «мен – басқа», «оң – сол», «мен - әлем» (бұл идея вертикальдық «шеткі – шексіз» ұйқастық мәнмәтін семантикасынан көрінеді) қарама-қайшылығы зерделенеді. Бірақ фрагменттің көркем кеңістігінің жаңа мотивтермен, образдармен, лексикамен толығуы «а» шылауымен өзхектендірілетін негізгі қайшылықтың ерекшеленуіне кедергі келтірмейді. Бесінші фрагмент - алдындағыны өзінше өңін айналдырып көрсету: егер №4 лирикалық қасірет өзегінде қураған ағаш тұрса, ал №5 зардап шегуші адамдарға дүниенің табанды шыдамдылығы таңғалдырады. Бұлай баға беруге романтикалық толық адам тұрпатына сыни (ендігі кезекте) («умножения»: *двужильными* – *семимильными* мағынасындағы ұйқасқа назар аударайық) қатынас себеп болады. Адамның өзінің шексіз мүмкіндіктері туралы шектеулі әрі қарапайым түсінігін әшкерелеу идеясы нақтылау лексикасымен: күш өлшемдік («*двужильными*»), арақашықтық («*семимильными*»), адам физиологиясына қатысты («сердце», «печень», «желчь») көрнекі түрде жүзеге асады, ал оған өз кезегінде, «как...прежде» және «бескрайность» деген екі-ақ дүние сипаты қарсы қойылады. Соңғы жолдағы қалдырылып кеткен етістіктер дүние мен уақытқа ғарыштық масштаб беріп, уақыттық ұзару сәтін ұлғайта түседі.

Алтыншы фрагментте күйзелуші субъектінің образды ойы тағы да алдын ала болжап білмейтіндей ассоциациялық секіріс жасайды және махаббат туралы естелік әлеміне алып келеді. «Ол» да баяндаушы кейіпкер секілді сапалар жиынтығына ие: сұлу, екі жақты, ерекше. Оның образы лирикалық кейіпкер – филологтың ой ағымында кездейсоқ пайда болмайды. Ол романтикалық ғашықтар образының қызметін атқару үшін пайда болады.

Бір қарағанда, бұл тұспалымыз ақталмайды, өзге лейтмотив алға шығады: «Талайлар секілді, біз де батып жоғаламыз» («Так и канем, как многие канули»). Алдыңғы мәтіндерді талдау нәтижесінде, әрбір фрагментте осы мәнмәтіннің шегінде міндетті түрде романтикалық сананың екіге жарылу идеясын өзінше бейнелейтін сюжеттік динамикадағы «жаңылыс» орын алатынын байқауға болады. Әдетте, мұндай түйісу образдық антонимдер (құндылықтардың екі жүйесі) деңгейінде сезіледі және «а» шылауымен немесе риторикалық-сұраулы фигурамен белгіленеді. Мұндай қарама-қарсылықтың маңызды жанрлық-мазмұндық қызметін мойындамай, тұрмыстық қисын тұрғысынан күйзелуші субъектінің күтпеген жерден Ол туралы ойлауын түсіну мүмкін емес. Фрагменттік мәтіннің қастерлі сюжеті бұрынғыша романтикалық мәдениет принциптері туралы ойға салады. Алтыншы фрагменттегі субъектінің ой-санасы Мәңгілік ағымы алдында дәрменсіз боп қалатын романтикалық ғашықтың образына жақындайды. Бұл әсеріміз Оның бейнесінің эпитеттік сипаттары деңгейінде күшейе түседі. Тасбауырлық, статикалық (қараңыз: «ослепительный», «холодный») мотивін өзектендіретін сөздерге өмір мағынасын білдіретін лексемалар қарсы қойылады: «ақырға таяну» («подходит к концу») мағынасында қолданған «ымырт үйірілуде» («вечереет») уақыт қозғалысына иллюзиялы жасалған.

Сегізінші фрагменттің бірінші жолының ойы «суық» ғашық образына қайта оралтатындай көрінеді. Бірақ бұл фрагменттің «жылынбайтын» («несогревающий») образдар жүйесіне «кебін» («саван») және «қағаз» («бумага») сөздерін жатқызуға болады. Соған сәйкес, лирикалық кейіпкердің «қағаз – кебіннен киелі» («священнее савана - бумага») деп мойындауы поэзия культін паш еткендік, ал алғашқы жол басқа мағынаны – поэтикалық еңбектің мақсатқа лайықтылығы туралы романтикалық пайымды білдіреді. Жетінші фрагменттегі ерекше ойластырылған синтаксистік ырғақтың жанр мәніне сәйкестігін атап өткіміз келеді: қысқа синтаксистік құрылымдардың үзік мағыналары бөлектікті және белгілі бір деңгейдегі адамның образды ойлауының қисынсыздығын көрсетеді. Талдап отырған фрагментіміз сондай-ақ тұлғаның романтикалық және реалистік көркемдік құндылықтар арасында екіге жарылу идеясын жалғастыра түседі. Өлімнің алдында Шығармашылықтың басымдық идеясын жариялайтын өлең «бұған сенбейтіндер» мен «сенімдегілерді» бітістіруші батамен аяқталады.

Сегізінші фрагменттің алғашқы жолымен лирикалық кейіпкердің алдыңғы үзіндідегі бейбітшілік сүйгіш көңіл-күйі түсіндіріледі. Бірінші сөйлемдегі баяндауыштың қалдырылып кетуі белгілі фразаны нақты-тарихи жағдайдан шартты-метафоралық жағдайға ауыстырады: «Егер дүниені кит ұстап тұрған болса, киттер жүзіп кетер еді» («Если мир - на китах, то киты / Отплывают...» [12, б.69]). Бұл фразаның балама мағынасы ретінде «Бәрі де өзгереді» деген философиялық тезисті ұсынуға болады. Бәрі де, тіпті негіздердің негізін түсіну де өзгереді. Алайда өмірлік позиция таңдауда романтик адам да, реальды ойлайтын тұлға да бірдей адасады, өйткені, баяндаушы кейіпкердің пікірінше, Әзірейіл адамның өмірлік принциптеріне қарамайды, бәрі қолынан келетін Жаратқанның алдында дүниетанымның екі

типi де дәрменсiз. Бiр қызығы, сегiзiншi фрагментте күйзелушi субъект тағы да даралық эмоциядан «бiз» ұжымдық жинақтауына көшедi. Әрбiр фрагменттiң образдық құрылымы «Мен – бiз» («мен – олар» емес екенiн ескерейiк) оппозициясында ұсталынып тұр және бұл антитеза мәнмәтiннiң негiзгi мотивтерiнiң бiрiн барынша көрнектi түрде көрсетедi: ойшыл интеллектуальдық тұлға замандастарының арасында қалай адасып кетпейдi? Көрiп отырғанымыздай, мәселенiң бұлай қойылуы романтизмнiң кейбiр принциптерiн ғана қамтиды, лирикалық кейiпкердiң махаббаттан өзiне қарай, жақынына қайғыруға дейiн аласұруы осымен түсiндiрiледi.

Тоғызыншы фрагментте тағы да аралығында кейiпкердiң лирикалық ойы дамып отыратын екi поюс ашылады. Құндылық жүйелерiн салыстыру таңданыс тудырады: «сүймеймiн» жағындағы аргументтердiң молдығына карамастан («паутина ночи», «черные звезды», «ворон», «черт знает», «человек дешевет», «хромой век», люди-«калеки»), күйзелушi субъект өмiрге құштарлығын сақтайды («молю - люблю» ұйқастық жұбының мағынасына қараңыз). Өзiнiң материалистiк санасымен Құдайдың барлығына күдiк келтiрген бұл кейiпкер өзiн адам-құдай деңгейiне көтермейдi (ондайлар болған ғой), қайта өзiнiң рухани болмысына Құдiрет сипаттарының бiр – сүйе бiлудi кiрiстiруге тырысады. Ал оныншы фрагментте өзiнiң және барлық көрегендiк құдiретке жетудiң жолы ретiнде абсолюттiк бiлiмге ұмтылушылықты келеке қылады. Лирикалық кейiпкер дүниенiң псевдоромантикалық тұжырымдамасын жаңғартуды жалғастырады. Алғашқы екi жолдағы шеттету керi кетушiлiк пен тәккаппарлықтiң түйiнi ретiнде қандай да болмасын өркениеттi қабылдамау туралы ақпарат бередi. Мұндай мойындауда тағы да бүкiл мәнмәтiннiң идеясы - саясат пен мәдениеттегi секiлдi, жекелеген тұлғалардың санасындағы индивидуализмнiң «тұтануына» постмодернистiк көзқарас әрекетi ашылады. Бұл фрагментте қолданылған көркемдiк әдiстер қызғылықты көрiнедi. Баяндау нысанының алғашқы жолдардағы анықталмауы (қараңыз: «...на территории / Чьей-то ладони. А захочет сдуть?») жоғары үкiм жүргiзушi табиғаты туралы ойға итермелейдi. Өлеңнiң басындағы атаудан әдейi ауытқу, белгiсiздiк есiмдiгiн күштi позицияға ендiру қандай да болмасын тұлғаның бүлдiргiштiк потенциалы туралы ойға жетелейдi. Бұдан кейiнгi 6 жол аргументтер Таурат мәтiнiмен («скорбь сеющим – пожинать горе») және саясат тарихы мен дiнге байланыста алынады. Пайымдаушы кейiпкердiң санасы полемикалық түрде тiлдiң публицистикалық штампыларын жаңғыртады («дразнить быка красной лихорадки», «зеленое вымя суфизма», «раздувать жупел»). Субъектiнiң ашулы ойы интонациямен ерекшеленетiн маңызды сөз-ұғымдарды беретiн қысқа да нұсқа синтаксистiк құрылымдардан көрiнедi: «скорбь», «пожинать», «жупел», «жуть», «суфизм» т.б. Алғашқы екi жолдың стильдiк даралықпен көрiнетiнi соншалық, олардан кейiнгi сөз образдары жалпылама қолданылатындай таныс болып келедi. Осылайша абсолюттiк Ақиқатты тануға деген идеологиялық кең көлемдi талпынысқа қарсылық өзiнше жүзеге асырады.

Келесі фрагменттің басы оқырманның қарсы сұрағын тудыратындай: өмірдің мәніне жетуге ұмтылыссыз қалай өмәр сүруге болады? Бір кезде жалғыз-жарым бүлікшілерді сақтап қалған экзотикалық белгідегі «теңіз» және «дала» енді романтикалық кейіпкердің мазасыз жанына тыныштық әкелетін қабілетінен айырылады. Баяндау субъектісінің пікірінше, ұрақты мәдени символ ретіндегі «жол» да адамды мұратына жеткізуге қабілетсіз. «Дорога пылит» («Жолдың шаңы шығуда»), демек онымен жүріп келе жатқан адам өзі және дүние туралы шындықтың бір бөлігін жоғалтады, өйткені өзін және дүниені танудың мүмкіндігі мейлінше азая түседі. Лирикалық кейіпкер рухани жаңғырудың мүмкіндігін Жолдан таппайды (жеті жол бойында ол Ақиқатты танудың бұл жолын жоққа шығарады). Тіршіліктің мәнін іздеудің осы кезге дейін белгілі формаларына жаңа емес, бірақ осы күнге дейін өзектендірілмеген, уақытында бой жиып, өз тұрмысын алаңсыз бағалай білген тақуа образы қарсы қойылады. Өлең бұрынғысынша романтикалық және реалистік өнердің мотивтерін дамыта түседі. Бір ғажабы, бұл фрагментте екі құндылықтар жүйесін сипаттауда олардың байланыстарына орын беріледі: теңіз, дала, жолдар адамды мұратқа жеткізуге бірдей дәрменсіз, ал «ад столицы» және «адки провинций» адамзат қоғамының кесірлігін көрсетеді және белгілі нақты әдеби топстарға меңзейді (еске түсірелік, мысалы, А.Пушкиннің «Цыган», «Евгений Онегин», Л.Толстойдың «Казактар», И.Гончаровтың «Обыкновенная история», В.Маяковскийдің «Адище города»).

Соңғы фрагмент лирикалық кейіпкерді медитациялық-ирреальды әлемнен нақты бастапқы кеңістік («поле», «небо близко», «мерзлая глина») пен уақытқа («дорассветная тишь») қайта алып келеді. Алғашқы пайымдаудан бері аз уақыт өтті, демек бірінші фрагменттегі «таң алдындағы ымырт» («предрассветные сумерки») он екінші өлеңде әлі ашыла қоймаған. Алайда бейнеленетін әлемнің көркемдік кеңістігі философиялық жинақтық образдарға толы. «Жұлдыздардың демі» естілетін («дыхание звезд»), ал «қатып қалған саздары мыңдаған верстке созылатын» («мерзлая глина на тысячи верст») даладағы субъектінің пайымдаулары тәннен безіп, көкке дейін талпынған кезбе тақуаның дүниетанымының типін жаңғыртады. Кейінгі образдардың бәрі күтуді, аз уақыттық қатып қалуды белгілейді: «в ожидании снега», «дорассветная тишь». Тіпті орыс мәдениетінің символикасы арқылы таныс «клин дороги» және «собранные гумна» жаңа ықтимал бастаудың қастерлі белгілері болмақ. Барлық қозғалыс (тіпті тышқандар) лирикалық кейіпкердің көптен қиындықпен жеткен тіршілік сәтін бұзуға қабілетті. Субъектінің іс-әрекеті туралы толық ақпарат бермейтін және оның жағдайына ишара жасайтын жаңа сөйлем бұл жерде мүлдем аяқталмаған; лирикалық кейіпкеріміз нені айтқысы келгенін ұмытып қалғандай: сөйлемде предикаттардан «В тихом поле» ғана бар. Екінші жағынан, мұндай ой берілуінің қызметі көп уәделі, оның үстіне, бұдан кейінгі жолдардың дыбыстық жағы сыбыр-күбірді сақтайды. Мұндай мәнмәтіндегі ыза өзінің абсолюттік мәнін көмескілендіріп, ертегілік «Лиха» түсінігіне ауысады. Кейіпкердің сырттай байқау кезінде бейғам қалған санасы қайтадан

сезінген құбылыстарын қисынмен байланыстыруға қабілетсіздей көрінеді, сондықтан ол тек атап қана қояды: «...тишь. Клин..., ...гумна» [12, б.73]. Етістік кез келген, тіпті елеусіз әрекеттің өзінің («проскользнет») алдын алу әрекеті ретінде тек соңғы сегізінші жолда ғана пайда болады.

Ғ.Имамбаевтың «12 фрагмент» мәнмәтінің толық талдау мұндай бірегей жанрлық құрылымның табиғаты туралы ақпараттарды теориялық жинақтауға мүмкіндік береді. Фрагменттік мәнмәтіннің жанрлығы адам өмірінің бәр сәтінің дүние көрінісін жаңғыртуға бағытталған. Генетикалық жағынан өнердің романтикалық және символикалық тұжырымдамаларынан туындаған фрагменттік мәнмәтін қазіргі дүниетанымда Ақынның тьяндаулы образын абсолюттендіру мақсатында емес, қайта керісінше, жалпы адамзаттық образдық интеллектуальдық ойлау заңдылықтарын жаңғырту үшін қайта түлеген. Фрагменттік мәнмәтін оқырманнан максимальды жоғары деңгейдегі филологиялық мәдениетті ғана емес, сондай-ақ адам психикасының қарапайым заңдылықтары туралы білімді де талап етеді. Бұл жанрдың қажітсінілуін де осымен түсіндіруге болады ғой деп ойлаймыз ішкі ғана емес, әдебиеттен тыс факторлар да (мәселен, жағымсыз саяси ахуалдар, адам өмірінің құнсыздығы) фрагменттік мәнмәтіннің пайда болуын уәждейді. Фрагменттік мәнмәтін өмірдің бір сәтінде барлық күйзелуші субъектінің астан-кестен, түрлі бағыттағы ойларының қалай орнығатыны туралы ақпаратты береді. Мұндай спонтандық образдар салыстырмалы бірлікте интеллектуальдық ой қуушы лирикалық кейіпкер санасында сақталады.

Фрагменттік мәнмәтінді зерттеу бұл жанрлық құрылымның кеңістіктік-уақыттық қатынасының ерекшеліктерін тануға әкеледі. Талдап отырған шығармамыздың хронотопын М.Бахтиннің «Формы времени и хронотопа в романе» деген белгілі еңбегінде сипатталған және мәдени-философиялық симультанализмнің постмодернистік идеясын бейнелейтін «шығармашылық» хронотоп типімен салыстыруға негіз бар ғой деп ойлаймыз. «12 фрагменттің» кеңістіктік-уақыттық ұйымдасуында уақыт категориясы күшін жоғалтады: өмір сәтінің баламасы Мәңгілік болып табылады. Бұл хронотоп «...өнердің құндылық орталығын шығармашылық акт нәтижесінен шығармашылықтың аяқталмаған процесінің өзіне ауыстырады» [13, б.24], мұның өзі тағы да постмодернистік табиғатын дәлелдейді.

«12 фрагменттің» өзіндік жанрлық мазмұны мәнмәтіннің ұйқастық ұйымдасуымен өзектенген. Фрагменттер ұйқасым типі бойынша кезектесіп отырады: тақ фрагменттерде – жұптық, жұп фрагменттерде – жалаң ұйқас сақталған. Ұйқастық композиция диалектикалық дамитын образдық оймен сәтті байланысады: әр фрагмент өзінің алдындағы мәтінмен таласқа түседі және келесі үзіндідегі пікірталасқа материал береді. Көркем материалдың мұндай ұйымдасуында ой-сезімнің «тербелмелі» қозғалысының тиімділігі арта түседі: күдіктен сенімділікке (бекітуге) қарай өріс кеңейеді. Айта кету керек, «12 фрагменттің» шеңберлік композициясының екі жақтық сипаты бар. Бір жағынан, мәтіннің басындағы және соңындағы көркемдік уақыт пен көркемдік кеңістіктің сәйкес келуі танылмаған сәттер жағдаяттарын

өзектендіруге «жұмыс істейді». Екінші жағынан, 1- және 12- фрагменттер так және жұп сандармен көрсетіліп бірігеді, ұйқастық деңгейде ұйқас типінің өзгергені көрінеді, ал мазмұндық жағынан елеулі болмаса да, көркемдік кеңістіктің алмасымы орын алған: кейіпкер бірінші фрагментте айтылатын «таң алдындағы ымыртта» серуендеу қалауынан оны жүзеге асыруға келеді.

Мәнмәтіннің құрылысы қызық. Фрагменттер шекарасында өзіндік өлеңаралық «біріктіргіштер» әрекет етеді, ассоциациялардың екі типі түйіседі және алшақтап отырады: 1) дәстүрлі-тұрмыстық ой қозғалысының сәйкестік ассоциациясы; 2) поэтикалық ассоциация. Бір қызығы, ассоциацияның бірінші типі саналы «сырттан байқаушы» сипатында болса, ал екіншісі «жабық» сананың (немесе ішкі сананың) жұмысын жинақтайды. Фрагменттер түйісінде әдеттегі оқырмандық алдыңғы және келесі мәтіндерді «қиыстыру», «жинау» дәстүрі өзгереді. Әрбір жаңа фрагменттің образдылығы алдыңғы өлеңнен туындап, одан тез алшақтап жаңа көркемдік кеңістікке ұмтылады. Сюжет пен образдар қозғалысының қисыны хронологиялық-тәртіпке түскен түрде де танылатын, еркін оқылатын нұсқада да болатын лирикалық циклден өзгешелігі, фрагменттер мәнмәтінін тек автор берген кезектілікпен басынан бастап аяғына дейін оқуға болады. Мәтіннен фрагментті алып тастаған жағдайда ойлау үдерісін жаңғырту идеясы әлсірейді, онда тек өмір мен өнердің тылсым романтикалық тұжырымдамасымен аллюзиялы қарым-қатынастан босаған, қарапайымданған образды ой ғана қалады.

Фрагменттер мәнмәтіні дискретті ойлау механизмін жақсы құрады. Бір образды ойдан екіншісіне байқатпай эп-сәтте өтіп отыру, шындығында, ойлау актілерінің әдеттегі қисыны (себеп-салдарлық қатынасты) туралы түсінікті өзгертеді. Адамның интеллектуальдық өмірінің бір сәтін фрагменттік мәнмәтін заттанған ойлау процесінің алдыңғы планына образдар (өмірбаяндық, мәдени-тарихи, тұрмыстық, табиғат, т.б.) және эмоциялар (шығарма риторикалық фигураларға толы, әрбір үзіндінің ырғағы өлең құрастырудың тоникалық жүйесінде ұсталған) шығарылатындай етіп береді. Ал субъектінің бір сәттік сыршылдығынан көрінетін ой - «проблема» түгесілмейді, қайта керісінше, өзінің мүлдем түгесілмейтінін көрсетеді. Сөйтіп, поэтикалық фрагменттік мәнмәтін, біздің ойымызша, өзіндік өлеңдік фрагментке (немесе үзіндіге) қарағанда, сәттің мәні туралы объективті және құрылымы жағынан барынша нақты көрсетілетін ақпаратты жинақтайды.

5.4 «Эпистолярлық» лирикалық циклдің жанрлық ұымдасуының ерекшелігі. Постмодернистік мәдениет дәуірінде көркемдік кеңістікті диалогтік ажырату қондырымын эпистолярлық жанр шекарасындағы трансформациялық процестер негіздейді. XX ғасырдың соңындағы қазақстандық поэзияда арнауға (послание) көптеген ақындар қалам тербеді. Бұл жанрдың таныс элементтері қазіргі баллада, толғау, элегия, сонет, реквием, поэма мәтіндерінде барынша жиі көрінеді. Арнау жанрына жасалған эксперименттер де қызықты болып келеді. Қайсыбір субъектіге қарата айту, тақырыптың философиялылығы, сөйлеу тіліне жақындығы, өмірбаяндық аллюзиялар, құрылымының күрделілігі – XX ғасырдың соңы

мен ХХІ ғасырдың басындағы эпистолярлық мәтіндердің өзгеше сипаттары болып табылады. 1980-2000 жылдары жанрлық трансформацияның мұндай түріне Е.Жұмағұлов («Письма в настоящее»), Н.Садықов («Письма Иосифу от римского друга»), Е.Зейферт («Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки»), Л.Латышева («Письмо»), Б.Қанапиянов («Письма Хамиду»), И.Полуяхтов («Послания к апостолам»), А.Ширяев («Письма с Понта») қалам тартты.

Эпистолярлық мәнмәтіндердің көпшілігінің атауларында бастапқы мәтін жанры және арнау адресаты туралы ақпарат беріледі. Е.Зейферттің «Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки» шығармасының атауы ғана көпфункционалды болып келеді: циклдік мәнмәтін көлемінің канонын бұзады («Цикл из двух писем...»), арнаудың адресатын анықтайды («моему другу ...из Америки»), сондай-ақ эпистолярлық коммуникация түрін нақтылайды («писем...по e-mail»).

Н.Садықовтың «Письма Иосифу от римского друга» эпистолярлық мәнмәтінің атауына ақпараттар мол: ол тек жанрды, адресатты, арнау адресантын анықтап қоймайды, көркемдік-эстетикалық қайта пайымдауға алынған И.Бродскийдің «Письма римскому другу» арғымәтінін дешифрлайды. Атаулар мен атаушалар диалогінде («Из Марциала» - «Из Азеопы») қазіргі ақынның сұхбаттасушымен «кері» байланыс жасауға талпынысы сезіледі: егер Бродскийдің кейіпкері европалық империялық провинциядан «Римдік досқа хат» жазған болса, онда Азеопадағы «римдік достан» хат алады. Көріп отырғанымыздай, «римдік» ұғымы жалпылық болып шығады, ал атаулар жүйесінде екі көркемдік кеңістік қарама-қарсы қойылады: бірі Бродскийдің лирикалық кейіпкерінің санасында бекіген, екіншісі отандас ақынымызға тән.

«Эпистолярлық» циклдік мәнмәтіндерді зерттеу хат жанрының «қызметтік» болып келетінін, барынша кең көлемді дүние көрінісіне бағынатынын көрсетіп отыр. Мысалы, бір ғана эпистолярлық мәтін қолданылатын Л.Латышеваның «Письмосында» шығарманы оқудың «сызықтық» және «радиальдық» ұйымдасуы бар. Бірінші өлең – рөлдік лириканың үлгісі - өгей қызға арналған хат, онда өгей анасы өз күйеуін жерлегені туралы айтады:

Хоронили его хорошо.

На руках несли. Провожали.

Сам директор за гробом шел.

Музыканты марши играли [14, б.32].

«Хаттағы» өгей шеше сезімінің ашықтығы лирикалық кейіпкер үшін өзінің рухани өміріндегі ең құпия сырын ашуға жол ашады. Жады, түстер кейінгі өлеңдерде - монологтық сипаттағы лирикалық сөйленімдерде кейіпкердің пайымдау нысанына айналады.

А.Ширяевның екі микромәнмәтін мен екі өлеңнен тұратын «Письма с Понта» мәнмәтінінде қызықты жанр контаминациясы байқалады. Алғашқы үш «хаттың» атауларында жанр анықтамасы беріледі және баяндаудың хронологиялық тәртібі көрсетіледі («Письмо первое», «Письмо второе»);

тоғыз алты жолдық өлеңнен тұратын соңғы мәтіннің атауында қисынды аяқталудың тілдік емес белгісі – нүкте берілген. «Хаттардың» мазмұнын лирикалық кейіпкердің бұ дүниенің жалғандығы туралы философиялық ойы құрайды. Бес өлеңнен тұратын «Бірінші хатта» бүкіл мәнмәтінге тән тақырыптар, мотивтер, образдар жүйесі берілген, эпистолярлық жәанрдың белгілері көрінбейді. Бір өлеңнен тұратын «Екінші хаттың» адресаттың аты көрсетілген атаушасы бар. Келесі мәтінде «Ольга» аты қайталанбайды, бірақ әйел мен Құдай аттарының үйлесімділігі көрінеді (“Ольга” – “Ягве”). Оған қарата сөйлеу (“Скажи, священная...”), оның өмірбаян фактілеріне аллюзия «курорттық романның» жасырын сюжеттік жағдаятын қайта құрайды. Медиативті-философиялық мазмұндағы бірінші «хаттан» өзгешелігі, «Екінші хат» әндік-романстық орындау түріне лайық келеді. Махаббат тақырыбы, синтаксистік параллелизи принципі, риторикалық фигуралар, шумақтық рәсімделудің тұрақты типі, жоғары стилистика, ЯР(4-2) ырғағы романстың әуендік интонациясын құрайды:

Вечерний гость неосторожный
Поет о том неугасимом,
Во что не верить невозможно,
Но знать – увы – невыносимо... [15, б.24].

«Үшінші хатта», екіншіден өзгешелігі, «тұрмыстық арнау» нұсқасы берілген. Риторикалық сұрақтар мен жолданған хаттар мәтініне аллюзиялар (“Ты не помнишь, / О чем я - в прошлый раз?”, “И знаешь что...”), «өзге сананың» ендірілуі (“Я вижу, как брезгливо / ты изгибаешь рот”, “О, нравы! – скажешь...”), стильмен жұмыс іздері (белгілер: “... зачеркнута строка...”, “вычеркнута”)нақты кейіпкер оқыған хаттың «шімай қағазының» эффектiсін береді.

Соңғы өлеңдегі сөйлеудің монологтық ұйымдасу типі берілетін материалдың күнделіктік басымдық сипатын дәлелдейді. Осы мәнмәтіннің соңындағы Оған риторикалық түрде қарата сөйлеу (“Убеди меня...”) тағы да көркемдік кеңістікті ажыратады. Осылайша, А.Ширяевтың мәнмәтін құрылымы жанрлық-эпистолярлық модификацияның төрт типін жасайды: философиялық медитация, романстық сипаттағы эпистол, «тұрмыстық арнау» және күнделіктік жазбалар.

Қазақстан авторларының кейбір эпистолярлық мәнмәтіндік құрылымдардың атаулары поэтикалық арнау генезисін қалпына келтіреді. Жанрдың христиандық бастауына, атап айтқанда “Посланиям апостола Павла к римлянам и коринфянам” мәтініне И.Полуяхтовтың “Послания апостолам” шығармасы арналады. Көрсетілген мәтіндік сабақтастыққа осы мәтіннің мазмұны мен поэтикасы дәлел болады. Мысалы, И.Полуяхтовтың эпистолярлық мәнмәтіндегі бірінші өлеңнің атауына нақты адресат шығарылған және таураттық цитата келтірілген: : “Павлу, I, 1-26”. Барлық келесі мәтіндер замандас ақынның өткен замандағы “Первом послании коринфянам святого апостола Павла” мәтіндегі тақырыптарға пайымдауларынан тұрады. Соның бірі, циклдің басында лирикалық

кейіпкердің полемикалық бағалауында Айсаның құрбандық идеалы талпыныс ретінде түсіндіріледі:

...удалиться долиною тени,
совпадающей с длиною плоти
и высотой виселицы... [16, б.101],

сондай-ақ пайғамбарлық жаппай-негативтік қатынас ағымдағы адамдар өміріне қабылданбайды. Лирикалық кейіпкердің пікірінше, Құдайды мақтан тұта отырып, адамдар өмірін қорлауға болмайды:

Взгляни на нашу радостную тень,
На светлый день, и собери гербарий! [16, б.102].

Эпистолярлық мәнмәтіндер бастапқы жанрлық құрауыштарды («письмо») субъектілік және кеңістіктік-уақыттық құрауыштарды трансформациялауда тиімді пайдаланады. Н.Садықовтың «Письма Иосифу от римского друга» «Письма Иосифу от римского друга» мәтіні атаулық ажыратылмаған тоғыз өлеңнен тұрады, И.Бродскийдің «Письмам римскому другу» шығармасына жақындайды. Эпистолярлық этикеттің сақталуы «Иосифке хаты...» И.Бродскийдің «Хатына...» қарағанда достық арнау жанрына барынша сәйкес келетінін анықтауға мүмкіндік береді. Мұндағы анықтаушы фактор Н.Садықов мәтінінің дереккөз мәтінге тікелей қарым-қатынастық әдіспен жазылған қайталамалық сипатында жатыр. Егер Бродскийдің «Хаты» ескі дос (ұмытылуға айналған) Пустумға арналса:

Как там в Ливии, мой Постум, - или где там? [17, б.11],

Соған сәйкес бұл медитация эпистолярлық жанр мен стильге бағдарланған, Н.Садықовтың «Хатының» нақты адресаты бар: бұл достық арнаудың әр фрагментінде лирикалық кейіпкер Бродский мәтініндегі ой дамуының қисынымен жүреді. «Письма Иосифу» образ, композиция жағынан дереккөз мәтіннің заңдылықтарын қайталайды. Бір қарағанда, тек сюжеттік жағдаят қана өзгерген: заманәуи ақын Бродский ақынның санасына қарата сөйлейді, тек диалогтың мүмкіндігіне ғана иек артпайды, сондай-ақ «кері» байланыс нұсқасын жүзеге асырады – «римдік» («сенімді»мағынасындағы) достан Иосифке. Н.Садықов мәнмәтінінің әрбір фрагменті И.Бродскийдің тиісті өлеңдеріндегідей, тақырыпты өзінше дамытады. Эпистолярлық этикет осылайша сақталады. Салыстырып көрелік:

И.Бродскийде:

Посылаю тебе, Постум, эти книги... [17, б.10]

Н.Садықовта:

А за книги, друг Иосиф, благодарен... [16, б.119]

«Иосифке хатта» эпистолярлық жанрдың барлық дерлік белгілері сақталған. Әрбір эпистолярлық құрылымдық элементке қосымша мағына «жүктеледі». «Римдік досқа хаттарда» арнаудың нақты адресаты бар; алдыңғы хатқа да сілтеме жасалады; мәтіннің соңын эпистолярлық рәсімдеудің схемасы бар (соңын қараңыз: «ПОСТУМ. 25-28 июля 1996»). Мәтін соңында бас әріптермен жазылған есім тек нақты Постумның атынан қол қою қызметін ғана атқарып қоймайды, оқырманның назарын «хат» кейіпкерінің пост-санасына аударады ” (“пост” - “Бродскийден кейін”

мағынасында). Мәтінде қаратпа сөздер (“друг Иосиф”), бағалаулар (“это в точку, ей-ей-богу!”); өзге санаға апаратын құрылымдар (“Все ворюги, говоришь...”); көптеген психологиялық үзілістер, сондай-ақ арнау авторының ой қозғалысының барысын аңдауға мүмкіндік беретін әдістер мол. Мысалы:

Рядом ляжет легион, а не один лишь.
Хватит всем земли, чтоб... лечь – на то Империя...
[16, б.120].

Көпнүктенің орнына үнсіз қалу үзілісі пайда болады, ол айтылмақ идеяға мағынасы жағынан қарама-қайшы келеді: екінші жолдағы «лечьтің» орнына «жить» қойған дұрыс болар еді, осылайша автор тағы да мемлекеттік идеясына өзінің скептиктік көзқарасын білдеріді.

Достық арнаудың маңызды жарн жасаушы құрауышы шығыс поэзиясындағы нәзира жанры сияқты, сұхбаттасушылардың рухани-құлықтық, идеологиялық, діни, мәдени көзқарастырдың жақындығы болып табылады. Осылайша шеткі полюстері Европа мен «Азеопа», ақындар И.Бродский мен Н.Садықов болып табылатын, көне гректің философиялық хаттары мен шығыстың нәзирасы дәстүрінде туындаған арнаудың үлкен интермәтіндік кеңістік жасалады. Н.Садықовтың эпистолярлық мәнмәтіні корреспонденттерінің дүниетаным типтерін талдай отырып, біз «Иосифке хат» авторының бірегей санасын сипаттайтын бірнеше сәттерді атап көрсеткіміз келеді. Біріншіден, бұл - И.Бродскийдің «Арнаулары» субъектісінің дүниетанымына өте жақын келетін тұлға. «Римдік досқа хат» кейіпкерлерінің барлық ойы мен талқыларына келісіммен жауап бермейтіні кездейсоқ емес. Салыстыралық:

Нынче ветрено...	и	Да, погода нынче... [16, б.119],
Всё интриги?..	и	И интриги, это в точку... [16, б.119],
Здесь лежит купец из Азии	и	Право, все купцы из Азии
[17, б.10]		лягут здесь же... [16, б.120].

Бродскийдің адресаты секілді, Азеопалық лирикалық кейіпкер де түрлі проблемаларды талқылауға құлықты (философиялық, тарихи-саяси, адамгершілік, діни, мәдени, тұрмыстық).

Классик ақын мен қазіргі ақынның саналық жақындығының екінші сипаты «Иосифке римдік достан хатта» ашық басымдыққа ие болатын скепсис. Н.Садықов кейіпкерінің қасында оқырмандардың ортақ көзқарасы бойынша, дүниетанымы ең драмалы, тұйыққа тірелген, экзистенциальды деп атауға болатын жан аңғырт оптимист болып көрінер еді. Замандас өзінің дүниенің қасіретін көре білуімен ұстазынан да аасып түседі. Салыстырайық:

И.Бродскийде:

Я сажу в своем саду, горит светильник.
Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.
Вместо слабых мира этого и сильных –
Лишь согласное гуденье насекомых... [17, б.10]

Н.Садықовта:

А сидеть в своем саду, включив светильник,

Не дадут, не уповай – задуют тут же.

А гудень? Несоглас?.. Унасекомят.

Слабость сильных не волнует: бывает хуже [16, б.120].

Таныс реминисценттік образдар: “сад” (А.Блок, “Соловьиный сад”; Н.Гумилев, “зоологический сад планет”), “светильник” (К.Батюшков, М.Лермонтов, О.Мандельштам, Н.Рубцов поэзиясы), “согласное гудень насекомых” (Л.Толстойдың “роевая” философиясы, О.Мандельштам поэзиясы) самодержавиялық-деспоттық басқару жүйесіне лайықты балама бола алмады, өйткені барлық адамның бостандыққа деген табиғи ұмтылысы есепке алынбады. Иосифке хаттың» басқа фрагментінде Бродскийдің мықты Империясына Азеопадағы қазіргі мемлекет қарсы қойылады:

...не Империя. Ногами

вышло вверх – на чем стоим? [16, б.120]

Бір кезде қурап қалған купец пен легионердің жекелеген образдары «Иосифке хатта» ескірген сөйлемдерді табады:

Все купцы из Азии лягут здесь же...,

Рядом ляжет легион, а не один лишь.

Хватит всем земли, чтоб...лечь – на то Империя

[16, б.120].

Мәнмәтінде мұндай трагедиялық байқаулар жеткілікті:

...престол поэзии не займет уже никто.

На полках – мыслей скопище. А может, кладбище?

Взгляд, Иосиф, твой – у изголовия Ничто [16, б.122].

Кез келген диалог ішкі жалғыздықтан құтылуға мүмкіндік беруі керек. Достық ашық сырласуға талпыныс бұл жерде тағы да ХХ ғасыр соңындағы адамның тұрмысын реальды бағалауға және мұңды қорытындыға келуге мүмкіндік береді: “не до гениев теперь...”, “Все ворюги...большие лица”, “сидеть в своем саду... не дадут”. Бірақ бұл элегиялық сарын диалогтегі көзі ашылып, көкірек оянуын да көрсетеді. “Взгляд, Иосиф, твой – у изголовия Ничто” фразасы жаңа шындықтың есептік нүктесіндей көрінеді, өйткені бас әріппен жазылған “Ничто” – Абсолюттің синонимі. Ақын «Бәрі де құдайдан» (“Бог есть всё”) идеясына кері жағынан жақын келеді: «Құдай дегенің ештеңе емес» (“Бог есть Ничто”). “Поэт у истока Ничто” қорытынды образы – автордың көркемдік жағынан сәтті, ал мазмұндық жағынан алаңдататын табысы.

Е.Жұмағұловтың тоғыз «Қазіргі кезге хатының» («Письмо в настоящее») сюжеттері субъектінің өзі мен өзінің дүниетанымы туралы хронологиялық баяндауына құрылады. Әрбір өлеңде «хаттың» жазылуының нақты тәуліктік және маусымдық уақыт кезеңі көрсетіледі.Салыстырайық:

1. ... в неприличный осенний час я пытаюсь лечь... [18, б.20]

2. ... скоро начнет светать... [18, б.21]

3. ... время почти вплотную подходит к ночи... [18, б.22]

4. ...Скоро лето.

Нынче под полночь снова

Я признаюсь тебе в любви.

...это март

[18, б.24]

5.Ночь не ведает большей опасности, чем рассвет...[18, б.25]

Мәнмәтіннің жанрлық өзгешелігі «хат» анықтамасын бүркемелемейді. Эпистолярлық стиль элементтері (қарата сөйлеу, сөзді аяқтамаудың, қайталаулардың, үнсіз қалудың, күдіктіліктің тілдік фигуралары) хатты екі респондент әлемін ажыратуға бағытталған мәтін ретінде ғана емес, жазушының өзіне қарата айтатын эпистолярлық жанр түріндегі күнделігі түрінде ашып береді. Мысалы, «Бірінші хатта» риторикалық қарата айту жүйесі («... верь, любимая», «Так вот знай: я был прав...»), айтылған ойдың фрагменттілігі, «не чувствую, где ты» секілді тірек фразалардың қайталануы, мәтін бөліктері арасындағы көп нүктемен белгіленген психологиялық «ойықтар», ең алдымен, жазып отырған адамның көңіл-күйін бейнелейтін және жазу тілінің нормативтік факторын ескеретін «ой ағымы» синтаксисі» - осы айтылғандар лирикалық кейіпкер үшін жауап алуды күтпейтін, бір жақты тәубаға келу параметрлерінің маңызды болып табылатынын дәлелдесе керек:

...Всей 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... [18, б. 29].

Баяндаудың күнделіктік типі жазып отырған адамның өз сезімінен-ақ айқындалады. Мәтіннің көпшілігі «мен» есімдігімен басталып отырады:

Я не чувствую, где ты... [18, б.19]

Я простил... [18, б.23]

Я не знаю, кому и за что я подарен... [18, б.27]

Я снова здесь... [18, б.28].

Алайда соңғы, тоғызыншы хатта толық екіқұрамды сөйлем анықтамалы-дара сөйлемге алмасады:

Отрекаюсь от всех

Непридуманных мною побед... [18, б.31]

Мұнда хат жанрының диалогтық мәні көрінеді, өзге «менге» деген белсенді ықылас оянады. Атауда көрсетілетін жанр кеңістігіне енуді қалау әрекет пен көңіл-күйдің драмалық образдарымен кодталған:

Что ж... не хочешь? Иди...

Мне пора, не держи мою кисть...

Не могу... не гляди...

Заклинаю тебя, отрекись!

Позволяю сейчас

Успокоиться карандашу... [18, с.32]

«Тоғызыншы хат» нақты махаббат тарихының қорытындысын шығарып және сонымен бір уақытта “Я, возможно, вернусь сквозь нескладицы и круговерть...” баяндауды ажырата отырып Е.Жұмағұлов мәнмәтінін

композициялық жағынан тәмәмдайды. Шеңбер (круг) образы өзіне кейіпкер өмірінің өткен жылы туралы ақпарат жинақтайды және эпистолярлық мәнмәтіннің жоғары жанрлық мәнін ашып береді.

А.Ширяевтың «Писма с Понта» шығармасында кеңістіктік-уақыттық айналым күрделі мәнмәтіндік бірліктің түрлі деңгейінде көрінеді және эпистолярлық стильдің қызметін белсенді түрде трансформациялайды. Құдайға (“Отче, что нам...”), абстрактілі «құрметті Ешкімге», өлімге (“Ах, сестра моя, смерть...”), Оған – сүйікті әйелге қарата сөйлеу еріксіз қоғамдық қатынастар жүйесіне қанағаттанбаудан:

... где любая идея чревата, увы,
Эмбрионом насилия; где изначально правы
Только те, кто бесплодны, а следственно,
и бесполезны... [15, б.26],

сондай-ақ бір жағынан, адам дүниетанымының шектеулі-үстірт типінің, екінші жағынан, Болмыстың жан-жақты, шексіздігінің («...без пределов и формы, без смысла и звука...») сәйкеспеуінен туындап жатады. Эпистолярлық диалогизм тақырыптың спиральдық қайтамалы-үдемелі дамуын сақтайды және лирикалық кейіпкерге қойылатын талаптың үдесін көтереді.

Қайталама-үдемелі хронотоп Л.Латышеваның «Письмо» мәнмәтіндік құрылымының да сюжетінен көрінеді. Бірінші және соңғы өлеңдердің образдылығы ассоциациялық деңгейде тоғысады. Егер циклдік баяндаудың басында ең ақыры ажырасып тынатын «жасанды» отбасы айтылса (әке, өгей шеше, өгей қыз), төртінші өлеңде жадының күшімен әуелгі үшбұрышты қалпына келтіреді (шеше, әке, қыз). Сондықтан лирикалық кейіпкер өткенді еске алып қана қоймай, «кеше мен бүгінді» біріктіруге тырысады:

Где жив отец и мама с нами рядом,
Где все потом: дорога без конца,
И высь небес, и камни под ногами,
И смерть отца... [14, б.34]

Бірыңғай көркемдік кеңістік жасауға эпистолярлық мәнмәтіндердің лексикалық-тілдік және формальдық ұйымдасуы мүмкіндік береді. Мысалы, Л.Латышеваның «Письмосында» соғыс тақырыбы әрбір өлеңдерде жағымсыз-жайсыз мағынадағы образдардың (ночь, боль, крик, плач, могила, дым, сон) қайталанулары арқылы көрінеді. Жалпы жарық фоны да белгіленген: “Черный лист у меня в руках, / Как земля, где лежишь ты черный”, “И падаю в черное поле...”. Сол секілді мәтінде дыбыстың да қайғы-қасіретті берудегі өз орны бар: қасіретті жерлеу маршының үні, жылау-жоқтау (“Были плакальщицы...”, “...воет ...фугас”), айқай-шу (“Воронки кричат и окопы...”). Мәтінде метафоралар мол. Образ-кейіптеулер «бірыңғайлау» идеясын ұстанады. Адам өмірінің қарама-қайшы жақтарын барынша жақындатады (“память, как рана”, “колос, убитый свинцом”, “воет...фугас”). Анафоралық қайталаулар да инерциялық қозғалыс идеясын күшейте түседі:

И ночью проснутся от боли... ,

И колос, убитый свинцом... ,
И воет надрывно фугас... ,
И снова недвижно мальчишка... [14, б.33].

Е.Зейферттің «Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки» [19] шығармасының формальдық құрылысы да бірегейлігімен көрінеді. Бір мәнмәтінде жанрлар мен жанрлық формалар синтезделген. Бірінші өлеңнің аты - «Рондо», екіншісі - «Триолет». Автордың анықтамасы бойынша, бірінші мәтін де, екінші мәтін де интермәтіндік өзара ықпалдасу процесінде цикл құрайтын хаттар болып табылады. Эпистолярлық жанр белгілеріне адресат пен арнаудың болуын («любимый, молчи...») жатқызуға болады, екі адамның арасындағы терең тұлғалық субъекті-субъектілік қатынастар қадағаланады. Бірақ, тұтастай алғанда, эпистолярлық жанрдың формасы мен мазмұны әдейі бұзылған. Сезім, эмоцияның берілу формасы дәстүрлі хат жанрының шеңберіне сыймайды, тиісінше жаңартылған e-mail бойынша қарым-қатынас жасау әдістеріне сәйкес келмейді. Кейіпкер ақырына дейін тиолық айтып бітпейді, аяғына дейін айтпау құқын өзіне қалдырады. Лирикалық кейіпкердің барынша дараланған бейнесі олар хабарласу үшін таңдап алған таңдаулы өлең формасынан көрінеді. Триолет те, рондо секілді – қатаң форма (АВАА, АВВАВ ұйқасымен келетін сегіз тармақты өлең, мұнда алғашқы екі жол шумақтың соңында қайталаынады), ал бірінші жол төртіншімен сәйкес келеді). Рондо – бұл да қатаң форма, мұнда он бес тармақ екі түрлі ұйқаспен келеді. Бірінші және екінші жолдар шумақтың соңында, ал біріншісі тоғызынша тармақта қайталаынады. Е.Зейферттің “Триолетінде” барлық дерлік сөйлемдер бастауыш пен баяндауыштан тұрады, оның үстіне, соңғысы зат есімнен жасалады. «Рондода» баяндауыштар осы шақтағы етістіктерден жасалған: “говорят”, “не спишь”, “пишешь”, “закрывает”, “ощущаю”. Циклде ерекше рөлді маңызды ойлар айтылатын рефрендер атқарады. «Триолетте» “Облик твой – виртуальные буквы” деген жолдар әрбір қайталануында жаңа мағынада болады, әуелі Оның реальдылығын білдірсе, сосын Оның адамның кеңістік алдында мүжәлсіздігін айтады. «Рондода» “Солнца свет – только символ” өлеңі рефренмен келеді. Бұл жол адам жасайтын барлық талқыланушы категориялардың шарттылығы туралы контекстуальды ойды меңзейді. Мәнмәтінмен біріккен бұл идея ізденіс шеңберін тұйықтайды: егер адам кеңістік алдында мүжәлсіз болса, онда түкке тұрғысыз және оның талпынысы дүниені қалай да болса түсіндіру алуы керек. Түсінбестік «шеңбері» өзіне сыртқы дүниенің құбылыстары мен образдарын жинақтайды («облик твой», Солнце). «Шеңбердің» екі жартысы ерекше құштарланған лирикалық кейіпкер өмірінің өзегіне дейін тарыла түседі. Метафоралардың мол қатары тікелей «адресантты» сипаттайды. Таураттық жарқын образдылық («...живу в твоём ноутбуке - / Ирреальном квадрате Эдема»), тар мағынадағы баламалық («зерна клавиш») және кең көлемдік мәні бар («круглым телом вода...», «светила смеются...») өріс алған метафоралар, терминологиялық («модем», «экран», «клавиши», «ноутбук», «монитор», «коннект») және заттық-физиологиялық мағынадағы («пальцы», «мышцы», «запах», «кожа») лексикамен қайшылыққа келеді.

Лексикалық-семантикалық қабаттардың мұндай тоғысулары көркем мәтіннің негізгі идеясын заттандырады: Болмыстың ақиқат идеясы прагматикалық-танымдық ұғымдар тілімен ашып көрсетуге көнбейді және адам мұндай жоғары ұғымсыздыққа бой алдыруға мәжбүр.

Эпистолярлық жанрдың трансформациялану сипаты ХХ ғасыр соңындағы әдеби процесс туралы мол ақпарат береді. Арнау нысанының және онымен ілесе жүретін көркемдік мүдденің болуы мәнмәтіннің аталған түрін эстетикалық жоғары міндеті лирикалық күйзелістің мейлінше субъективтенуі болып табылатын эпистолярлық (оған жататындар. Е.Жұмагуловтың «Письма в настоящее», А.Ширяевтың «Письма с Понта», Л.Латышеваның «Письмо» т.б.) және сыртқы белгісі жағынан нәзира жанрына жақын келетін достық поэтикалық арнау деп жіктеуге мүмкіндік береді. Ресми емес адамдардың қарым-қатынас жасауы (адресат және адресант), мейлінше еркіндікпен сипатталатын корреспонденттер арасындағы жылы шырайлы қарым-қатынас, дәстүрлі эпистолярлық элементтер (қарата айту, қол қою, жазылған уақыты мен орны), жауап алуға бағытталмағандық – аталаған белгілер Н.Садықовтың «Письма Иосифу от римского друга», ішінара – И.Полуяхтовтың «Послания апостолам» жанрлық-синтетикалық мәнмәтіндеріне тән белгілер.

ХХ ғасыр соңындағы жанрлық мәнмәтіндік құрылымдардың ерекше сипаты баяндаудың лирикалық және эпикалық аспектілеріне қосарлана бағдарланған мүдде болып табылады. Түрлі нұсқада жүзеге асырылатын шекаралық араластық, өзара бірінен-біріне өту тенденциялары жанрлық мәнмәтіндерде архетиптік мифологизм белгісі ретінде уақыт пен кеңістіктік айналымды «циркулярлық» (Р.Барт) жаңғыртуда толық және кезектілікпен орын алды. Айтылымның түрлі модустарын қарама-қарсы қоюшылық (Ж.Женеттің тектік теориясы бойынша) баяндаудың шашыраңқы элементтерін жаңа көркемдік тұтастық ретінде синтездейтін монтаждық композиция деңгейінде формальды түрде көрінеді. Мұндай жанрлық көркемдік құрылымдар көбінесе бастапқы жанрлық дүние көрінісін қайта жаңғыртады, бұл өзге лироэпостық жанрлардың элементтерін белгілеуге жол ашады. Жанрлық дүние көрінісін монтаждалған көркемдік құрылымда бейнелеу кейбір жанрлық қасиеттерді қайта бөлуге, эпикалық бастауларды тіпті мәнмәтіннің бастапқы элементі лирикалық жанр болғанның өзінде күшейтуге мүмкіндік береді.

Ү тарау бойынша өзіндік бақылауға арналған сұрақтар:

1. Қазіргі ғылымда лирикалық циклді зерттеуде қандай амалдар қарастырылады?
2. ХХ ғасыр соңындағы поэзияда циклдік құрылымның өзектенуіне нелер себеп болды?
3. Лирикалық циклдер атауларының типтері мен қызметтері.
4. Лирикалық циклдің субъектілік ұйымдасуының ерекшеліктері.

5. Лирикалық циклдің кеңістіктік-уақыттық ұйымдасуының ерекшеліктері.
6. Циклдік тұтастық жасаудағы лексиканың ролі.
7. Циклдік мәнмәтіндегі лирикалық және эпикалық бастаулардың арақатынас мәселесі
8. Авторлық циклдің жинақтақ циклден («редакторлық») қандай айырмашылықтары бар?

Өз бетінше жұмыс тапсырмалары:

1. Лирикалық циклдің тұжырымдамасын әдебиет теоретиктерінің бірінің еңбегі бойынша баяндаңыз. Зерттеуші позициясының күшті жағын көрсетіңіз.
2. Бастапқы жанр қасиеттерінің циклдік мәнмәтінде неліктен өзгеріске ұшырайтынын түсіндіріңіз.
3. «Лирикалық цикл» терминін интертекст деп алмастыруға бола ма? Неліктен?
4. Циклдік элегиялық мәнмәтінге талдау жасаңыз (қалауыңыз бойынша). Циклдік құрылымның элегия мазмұнын жанр ретінде өзгертетінін дәлелдеңіз.
5. Сонет сонеттер циклінде өзінің жетекшілік жанр жағдайын сақтай ма? Қосымшадағы мәтіндерді пайдалана отырып, жауаптарыңды дәлелдеңіздер.
6. Фрагменттер циклінің тұтастығы қалай жасақталады? (қалауыңыз бойынша мәтін пайдаланыңыз).
7. Лирикалық цикл қандай қатаң жанрлық форма жасайды? Қазіргі Қазақстандық поэзиядан мысал келтіріңіз.
8. Эпистолярлық циклге талдау жасаңыз (қалауыңыз бойынша). Мәнмәтін қалайша арнаудың (хат) лирикалық табиғатын өзгертеді?
9. Циклжасалым процесіне ғазелдің (немесе рубаидың) жанрлық белгілері қалай белсене қатысады? Жауаптарыңды мәтінмен дәлелдеңіз.
10. Циклдік мәнмәтінде хокку жанрлығы қайта жаңғыра ма? Қазақстандық қазіргі авторлар шығармаларымен жауаптарыңды дәйектеніңіздер.

Ү ТАРАУҒА АРНАЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР

1. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. - Кемерово, 1983. - 106 с.
2. Лебедев Ю.В. Становление эпоса в русской литературе 1840-1860 гг. (Проблемы циклизации). Автореф. ... докт. филол. наук: 10.01.08. - Л.: ЛГПИ, 1979. - 24 с.
3. Бес ғасыр жырлайды. – Алматы, 1985. - I т. - 384 б.

4. Байтанаев Б.А. Истоки жанра: формирование и пути развития казахского рассказа. - Алма-Ата: Мектеп, 1987. – 88 с.
5. Медведева Л. Сокровенное солнце. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000. – 130 с.
6. Киктенко В. Город. - Алма-Ата: Жазушы, 1982. – 96 с.
7. Дубровская В.В. Нелинейность литературного произведения в трудах П.А. Флоренского // Культура и текст. Вып.1: Литературоведение. - СПб. – Барнаул, 1997. - Ч.1. - С. 12-15.
8. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // ВМУ. - Сер.9. Филология. – 1995. - №5. - С.170-173.
9. Жовтис А.Л. Единственная книжка стихов. - Алматы: Фонд XXI век, 2001. - 108 с.
- 10.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.
- 11.Зейферт Е.И. Жанр отрывка в русской поэзии первой трети XIX века: Автореф. ...канд. филол. наук: 10.01.08. - Алматы: АГУ им. Абая, 1999. - 21 с.
- 12.Имамбаев Г. Нерв на воле. - Москва, 1999. – 80 с.
- 13.Русская литература XX века. - Екатеринбург, 1995. - Вып.2. – 188 с.
- 14.Иртышанка. Сб. стихотворений /Сост. Н. Чернова. - Алма-Ата, 1984. – 56 с.
- 15.Ширяев А. Письма с Понта // Простор. – 1991. - №4. - С.23-26
- 16.Конкурс “Сорос – Казахстан - дебют”. Стихотворения. - Алматы: Жибек жолы, 1997. – 147 с.
- 17.Сочинения Иосифа Бродского. – СПб: Пушкинский фонд, 1998. – Т.III. – 312 с.
- 18.Жумагулов Е. Письма в настоящее. // Е. Жумагулов. Ерболдинская осень. – СПб, 2005. – 84 с.
- 19.Зейферт Е. Малый сборник. - Караганда, 2002. – 136 с.

6-ТАРАУ. ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ЖАҢҒЫРҒАН ПОЭЗИЯДАҒЫ ПОЭМА ЖАНРЫ

6.1 Поэма генезисі. Жанр теориясының проблемалық аспектілері.

Адам мен тарихтың, тұлғаның өмірі мен қазіргі күрделі дүниенің өзара қатынасын мейлінше терең әрі толық зерттеуге ұмтылыс, біртұтас көркем мәтінде тұлғаның жанды және қайшылықты ой-сезімдерін қоғамдық процестермен байланыста қамту сұраныстары, қоғамның даму заңдылықтарының сипатты эпизодтарын, көріністерін бейнелеу қажіттігі – осылардың бәрі өз бойына лирикалық күйзелістерді, философиялық пайымдауларды, пластикалық-живопистік суреттемелерді және қуатты динамикалық баяндауларды, идеялар мен характерлердің қақтығысын жинақтаған, дәуірдің көлемді көріністерін бейнелейтін поэтикалық жанрларды іздестіруге итермелейді. Осыдан келіп эпикалық-баяндаушы және лирикалық-философиялық бастауларды біріктіретін кең көлемді лироэпикалық жанрларға қызығушылық пайда болады. Жаңа кезең талаптарына жауап беретін, лирикалық көңіл-күйді, философиялық пайымдауды, динамикалық баяндауды, дүниетанымдардың драмалық қақтығысын синтездеген жанр Қазақстанның II –II мыңжылдықтар тоғысындағы поэзиясында поэма жанры болды. Мұндай құбылыс Ресей мен Европаның поэтикалық қайта өркендеу кезеңінде де болған. Мұндай мәдени кезең сипаты туралы ақпарат алу үшін С.Малларме, М.Палмер, М.Хюгли, В.Месяц, А.Парщиков, А.Драгомощенко, Т.Кибировтар т.б. қазіргі поэма авторларын атасақ та жеткілікті. Және айта кету керек, Қазақстан поэзиясының жаңғыруында европа-американдық және ресейлік әдебиеттер ықпалы өте аз сезіледі. Отандық поэмаларды зерттеу барысы оның жанрлық жаңғыруының өзіндік терең үрдістеріне көз жеткізеді.

Қазіргі поэма тарихи-әдеби және теориялық аспектіде толық зерттеліп болған жоқ. Әдебиет жаңғырған типтегі поэмалардың үлгілерін енді ғана қарастыра бастады. Мұндай шығармалардың қатарында Б.Қанапияновтың «Послесловие. Поэма-хроника», «Человек, которого я не видел. Поэма-портрет», «Звездный час» поэмалық мәтіні, Д.Нақыповтың «Виртуальная поэма на фоне сверхреальности», И.Сапарбаевтың «Близнецы», «Песня моллюска», “Барсакелмес” поэмалар кітабы, Қ.Мырзалиевтің “Өкінішті өткелдер”, К.Салықовтың “Қаныш-жұлдыз” қарсы алды”, М.Райымбекұлының «Арман. Метапоэма», Н.Чернованың «Приди и останься. Маленькие поэмы», И.Оразбаевтың , «Он үш. Цикл-поэма», Д.Груниннің «По строкам строк» және «Фантасмагория бытия» поэмалары, М.Исеновтың «Поэма-фрагмент», О.Жанайдаровтың «Житие можжевельника в дождь», «Аттила», Е.Зейферттің «Смерть-шоколадка. Лироэпический верлибр. Шокопоэма», Н.Айтұлының «Бас сүйектер»,Л.Медведеваның «Формула забвения» шығармалары бар. Аталған шығармалардың әрқайсысы мынадай гипотезамызға айқын дәлел бола алады: поэма замандас ақындарымыздың жанрлық эксперименттерінің өзегінен орын алады және жанрлық трансформацияланудың барлық әдістерін жинақтаған.

XX ғасырдағы жанр теориясында поэманың бастауларын эпостан іздеу керек деген ортақ тұжырым бекітілген. Егер бұл жанрдың қайтадан ұйымдасу заңдылықтары туралы айтар болсақ, поэма әрбір тарихи ұрымтал кезеңде өзінің эпостық бастауларына оралу арқылы жаңғыратынын, бірақ әрқашан қайталанбас, сапалық жаңғыру бейнесінде болатынын айту керек. Жаңа мыңжылдықтағы қазақстандық поэма да эпосқа оралуда. Терең тамырымен фольклорлық бастауларға кететін отандық поэмада жанадан жанр жадын қажетсінді, ұлттық батырлық және лироэпосты мұқият реконструкциялады, поэмажасамның әлемдік тәжірибесін де таяныш қылды.

Қазақ батырлық эпосы халық үшін ең қиын да маңызды кезеңдерде, қазақ халқының ұйысу, ұлттық тәуелсіздік үшін күрес, жер өңдеудің, кәсіпшіліктің, сауданың дамуы кезеңдерінде қалыптасты. Батырлық эпостың негізінде тарихи өмірдің ең маңызды оқиғалары туралы халықтың жады жатыр. Батырлық тақырыптаға поэмаларды ұлттық өзін- таныту актісі деп қарастыруға болады. Ұлы батырлардың жат жерлік дұшпан әскерлерімен көпжылдық жанкешті ұрыстары “Алпамыс батыр”, “Қобыланды батыр”, “Қамбар батыр” жырларында көрініс тапты және қазіргі мәтіндерде тек өткеннің нақты даңқты тұлғаларына деген құрмет белгісі ретінде ғана емес, ұлттық идеяға адалдық ретінде, қазіргі ұрпақтың батырлық кезеңнің сол кеңістігіне енуге дайын екендігінің куәсіндей қайтадан пайымдаулар бар.

Ұлттық лироэпос халық тарихының басқаша рухани деңгейін бейнелейді. «Қозы Көрпеш пен Баян сұлу», «Қыз Жібек» жырларында мифтік батырларды «қарапайым адамдар» алмастырады, алдыңғы планға өмірлік қиындықтарды жеңу, жеке бастың бақыты үшін күрес, дүниетаным процесін «теңестіруге» талпыныс мотивтері шығады, мұнда тек батыр ғана емес, кез келген адам өзінің ұмтылысы мен өмірлік мұратын паш ете алады. Қазақ лироэпосының қызғылықтығы мен шыншылдығы, стильдік көпқырлығы оны А.Пушкиннің алғашқы халық романы деп атауына мүмкіндік берді.

Жазба әдебиеттің дамуы, шығыс әдебиетінің ықпалы өз кезінде қазақ әдебиетінің жанрлар жүйесінің шекарасын кеңіте түсті. Қазақ фольклоры мен жазба әдебиетіне шығыстық тақырыптармен бірге шығыс поэзиясының әдеби формалары – рубай, ғазел, маснави, мұхаммас келді. Осы формаларда жазылған немесе олар пайдаланылған дастандар мен қиссалар қазақ сөз өнеріне игі ықпалын тигізді. Сюжеттік-композициялық типіне қарай қазақ дастандары фольклорлық сюжеттерге құрылған дастандар және негізіне нақты оқиғалар алынған дастандар деп бөлінеді. Шығыстық сюжеттерге құрылған дастандар Шәкәрім, С.Торайғыров, Ә.Найманбаев, Ә.Тәңірбергенов, Т.Ізтілеуов, т.б. шығармаларынан орын алды. Реалистік дастандар негізінен XIX-XX ғасырлар аралығында туып, трагедиялық тарихи оқиғаларды қамтыды. Дастандардың екі типі де батырлық эпос пен лироэпостың, ертегінің, шығыстық романдық дастанның жанрлық мүмкіндіктерін пайдаланады.

Қисса жанр ретінде қазақтың ауызша және жазбаша әдебиеті аралығында туып, нығая түсті. Қисса жанры қазақ ортасында ерекше қадірлі

болды, кейде халық шығармашылығының үлгілері революцияға дейінгі кезеңде «қисса» болып басылып шыққан (мысалы, «Қиссак Айман-Шолпан»). Оның үстіне, шығарма атауының астында «қисса» деген атаушамен гуманистік, рухани-адамгершілік, діни, махаббат тақырыптарындағы өлең мәтіндері мен поэмалар да жарияланды. Қисса-хикаяттар мифологиялық, ертегілік, фантастикалық элементтер мол ұшырасатын таңғажайып сюжетті болып келеді. Қиссаның кейіпкерлері ең бір қиын жағдайларда жол таба алатын және көздеген мақсаттарына жететін адамдар болып келеді. Сөйтіп, қисса қазақ әдебиетін тақырыптық және сюжеттік қырларымен байыта түсті.

Қазіргі поэма батырлық эпостың, лирикалық поэманың, дастан, қиссалардың «үлес салмағын» жаңаша қайта бөледі. Мәдениет пен тарихтың арғы бастауларына белсенді назар аудару батырлық эпостың мұрагері қазіргі поэманың сюжетіне, дүниебейнесіне әсер етпей қоймады. Эпостың даму қисынын қазіргі поэмаларды тудырушы жорамалмен меңгереді: “...чем глубже и дальше уходит он /эпос – Ж.Ж.Т./ корнями в древность, в прошлое, тем шире его панорамный “охват”, тем раскованней его фантастичность, тем причудливей его образность. И, наоборот, чем ближе он к новому времени, тем явственней в героическом эпосе тенденция к ограничению изображаемого периода, к отражению подлинных исторических событий и исторических лиц” (М.Қаратаев [1, б.50]). Қазіргі поэмалар, негізінен, батырлық эпостың екі полюсінің зерделенуінде шоғырланған: тарихи және күні кешегі дерлік тарихи кезеңдегі. Бұл ақпарат бәрінен бұрын поэмалардың атауларында көрініс береді: Ұ.Есдәулетовтың “Сарыарқа пирамидалары”, М.Шахановтың “Нарынкүм трагедиясы”, Жеңілген жеңімпаз туралы Отырар дастаны немесе Шыңғысханның қателігі», А.Ершуованың “Бейбарыс”, Т.Рақымның “Бабалар бесігі (эпикалық эскиз)” т.б.

Жаңа тарихи санада жазылған лирикалық поэмаға барар жол нақты фактілерге, құжаттарға, дәстүрлі емес жанрларға назар аудару арқылы жасалады және ол фольклордың да кейбір ықпалына ұшырайды. Қазіргі қазақстандық поэмалардың трансформациялануына шығыстық әдеби жанрлар – нақты оқиғаларға байланысты туған дастандар мен қиссалар ықпал етеді. Бұл дастандардың басты жанрлық ерекшеліктері «...анық байқалатын әлеуметтік бағыттылық, ...образдардың реалистік түсіндірілуі, даралық шығармашылық іздерінің болуы мен ХІХ-ХХ ғасырлар әдебиетінің ықпалы... Ең бастысы, бұл дастандардың кейіпкері дастанды жазған «автордың» өзі болап табылады...» (Б.У.Азибаева [2, б.9]). Мұндай жағдайда қазіргі уақыттың көптеген дастандарын Д.Нақыпов алғашқы поэмаларының бірі “Близнецы” жанрын анықтағандай, “террородастандар» деп атауға болатын шығар деп ойлауға болады. ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырдың басындағы қазақстандық поэмалар шығыс дастандары мен қиссаларынан сюжеттілікті және автор мен кейіпкердің тарихи-саяси, мәдени, діни маңызы бар оқиғаларға нақты көрінетін қарым-қатынасын мұраға алған деуге болады. Постмодернистік диологизм мәдениеті дара-авторлық сана бейнеленуінің ұлттық ерекшелік формасын өзгерте алмады: кейіпкердің өз ой-сезімін

монологтік жинақтауы әлі де поэмалар ұйымдасуының субъектілік деңгейін сипаттайды, олардың авторлары қазақ этномәдениетінің өкілі болып табылады немесе соның ықпалында келеді. Бір қызығы, авторлық сана бейнеленуінің көрсетілген типіне поэма жанрына қалам тербеген қазақстандық авторлардың бәрі дерлік ұмтылуда. Ұлттық лироэпосқа тән диалог пен төл сөз риторикалық фигураға, болжалды сұхбаттасушыға қарата айтуға дейін «қысқартылады», белгілі стилистикалық экспрессиялар орын алады.

Сондай-ақ, қазақ лироэпостық поэмасы сияқты, қазіргі кейіпкерлер батырлық іс-қимыл жасамайды, бірақ өзінің өмірлік позициясын орныққан жағдайларға қарсы қойып, адамгершілік құндылықтарды қорғап қалады. Шымылдық басындағы поэма адамның ішкі әлемін ашуда оның этномәдениетінен алшақ кетпейтін әдістермен ашады. Толғау жанрындағы монолог немесе ойтолғау, фольклорлық жанрлардағы «мұқият стильдену» (А.С.Исмакова) қазіргі поэма авторларының мейлінше өзгеше поэмалық дүниебейне табуына мүмкіндік береді: тек халықтық мәдениетке тамыр жайғанда ғана замандастарымыз өмірлік шығармашылық процесіне өте қажетті дербес күшке ие бола алады. Қоғамда жүріп жатқан осындай ментальды өзгерістерге тәуелділік кездейсоқ емес. Ол поэма моделінің түпкі негізінде жатыр.

Жазу тарихының бүкіл барысында поэма екі құрылымдық-мазмұндық орталықты сақтап келеді: халық, ұлт тағдырына аландаушылық және шығармашылық тұлғасына қызығушылық. Ақын және әлем – міне, лироэпостың теңдірежелі ұлы константтары осылар. Уақыттың рухына сәйкес, эстетикалық көңіл-күй фокусында кейде бір, кейде екі доминант болады, олар поэманың басымдық типтерін көрсетіп отырады – эпикалық немесе лироэпикалық. Лироэпикалық поэмаға қызығушылық тұлға саналы түрде рух белсенділігі мен азаматтық қасиет танытқан кезде, адам феноменінің қоғамдық маңызы сезілген кезде пайда болады. Мысалы, тұлғалық басымдықтағы бастапқы поэманың пайда болуы шіркеулік идеология дағдарысы мен жаңа экономикалық қатынастардың қалыптасуына байланысты адамға деген қызығушылық өскен Қайта өрлеу дәуіріне жатады. Поэма кейіпкерлері өзінің адами мүдделерінің шеңберіндегі қарапайым адамдар болды. Кейінгі дәуірлердегі лирикалық поэманың өзектенуі де адамдағы шығармашылық бастауларды құлдықтан босату идеясымен байланысты болды. Антропоцентризм рухы ХІХ ғасырдың басындағы, ХІХ-ХХ, ХХ-ХХІ ғасырлар тоғысындағы көркемдік-эстетикалық реформалармен уәжделеді.

Поэманың дамуын эпикалықтан лирикалық поэмаға қарай циклдік қайталанатын ілгері-кейінді қозғалысқа ұқсатуға болады. ХҮІІІ ғасырдағы, ХІХ ғасырдың екінші жартысындағы және жекелеген фрагменттері ХХ ғасырдағы батырлық-классикалық поэмалардың қайта жаңғыруына қажетті қисындар себептері бірдей. Автор позициясының мемлекеттік маңызы бар идеологияға бағыныштылығы, сюжеттер мен образдардың схемалығы, поэмалардың идеялық-көркемдік бірыңғайлығына жұмыс істейтін эстетика

калыптары, ілесе жүретін мемлекеттік идеясымен бірге ескіре береді. Бірақ лирикалық поэмаға өту қоғамдағы нақты өзгерістерден бұрын байқалады. Жақындап келе жатқан өзгерістер рухы бірте-бірте эпикалық поэмаларды ығыстырып, мүлде жаңғырған типтегі лирикалық поэмаларда көрініс табады. Әдеби-тектік синкреттілік, адамның рухани өмірін бейнелеудегі жинақылықтан, поэманың фрагменттік құрылымынан, ерекше эмоциональдық мәнерліліктен көрінетін баяндаудағы көтеріңкі лиризм – бұлардың бәрі адамның құндылықтардың ескі жүйесінен босағанын көрсетеді. Лирикалық поэмалардың сюжеттік құрылысын өте сәтті анықтаған В.М.Жирмунскийдің «центрде ұмтылушылық» («центростремительность») терминін пайдалана отырып, поэманың центрде ұмтылушылық-центрден тепкіш генезисін көрнекі түрде ұсынуға болады. Центрде ұмтылушылық заңдылығы баяндауды кейіпкер тұлғасының айналасына жинақтайды, өзі фабулаға өң береді, лирикалық бейнеленген ақынның ішкі өмірі боп көрінеді, бірақ мұның бәрі жеткілікті болған жағдайда, бұл дүниебейнесі «адам – қоғам» үйлесімді қарым-қатынастарының мүмкіндіктерін жоғалтады және көркемдік заңдылықтары центрден тепкіш күштерге бағынатын теңестіруші эпикалық эстетиканы іздеуге шығады: автор тұлғаны бейнелеуден тарихи-батырлық маңызды сюжеттерге, мәтіннің негізгі сапасы ретіндегі оқиғаларды кең көлемде әрі анықтап бейнелеуге «кетеді». Алайда, уақыт өтек келе поэманың мұндай типі де құнсызданады, сөйтіп бәрі де өз шеңберіне қайта келеді. Эпикалық және лирикалық поэмалардың қайталама-үдемелі дамуының себептері туралы мұндай талдамалы түсініктер аталған жанр дамуының нақты факторлары туралы мәселені қарастырмайды.

Лирикалық және эпикалық поэмалардың өзара тәуелділігі туралы көрнекі-схемалық түсінік аталған жанр дамуының қызғылықты заңдылықтарын ашуға мүмкіндік береді. Егер поэма жанрының тарихи-хронологиялық «кардиограммасын» құратын болсақ, аталған жанрға назар аударылу жиілігі жаңа кезеңге таянған сайын өсе түсетінін байқауға болады: жазуға дейінгі кезеңдегі қаһармандық эпос – Ежелгі Грекияның эпосы – Қайта өрлеу дәуірінің поэмасы – классицизм дәуірінің поэмасы – XIX ғасырдың басындағы романтикалық поэма – XIX ғасырдың екінші жартысындағы эпикалық поэма – XIX-XX ғасырлар аралығындағы лирикалық поэма – XX ғасырдағы эпикалық поэма (кеңестік кезең әдебиеті) – XX-XXI ғасырлар тоғысындағы лирикалық поэма. Мұндай схемалық түсініктің шартталығын ескере отырып, мынадай тезис ұсынамыз: лироэпос – өркениетпен бірге өсе түсетін күрделі «эстетикалық өнім»; бір жағынан, лирикалық поэма – адамның рухани байлығын паш ететін гимн; екінші жағынан, адам еркіндігін көркем әдебиетте бекіту идеясы барлық уақытта тұлғаға сыртқы өрескел қысымның әсерінен туындаған. Осыған сәйкес, барлық лирикалық поэмадағы екінші планда қарастырылатын мәселе – адам мен адамзатқа деген алаңдаушылық, қоғамның Тұлғамен арасындағы қарым-қатынастағы жайсыздықтарға назар аударту болып келеді.

Жоғарыда айтылған лирикалық поэма генезисі туралы түсінік аталған жанрдың отандық әдебиетте (сондай-ақ басқа да бұрынғы одақтас

республикалар әдебиетінде) мыңжылдықтар тоғысында өзектенуінің себебін түсіндіре алады. Лирикалық поэма дамуының әдеби емес факторларына, әрине, достастық мемлекеттерін онжылдық дағдарыста иектеген идеологиялық, әлеуметтік-саяси, экономикалық сипаттағы оқиғалар жатады. Кеңес мемлекетінің құлауымен қатар, әлемдік қауымдастықта кері оралмайтын процестер пісіп-жетілді. Сенім, білім институттарының дискредитациялануы, адамды тұлғасыздандыруға бағытталған бұқаралық мәдениеттің белең алуы, табиғат әкелген стихиялық апаттар, адамның өз қоламен істелген қанды террорлар, болжап болмайтын трагедиялар мен оларды болдырмау жолындағы адамның дәрменсіздігі, сондай-ақ мыңжылдықтар ауысуына орай қорытындылар шығару қажіттігі – осы және тағы басқа құбылыстар адам дүниетанымын жаңғырту қажіттігін алға тартты. Бүгінгі күні тарих драматизмінен тыс қалу әдісінің бірде-бірі әрекет ете алмайтынындықтан, *жаңа тарихи ойлау деп өзінің жеке өмірін ғаламдық мәндегі оқиғалардан бөліп ала алмайтын қазіргі заман адамының сана типін атауға болады*. Білгілі бір мағынада көрнекті өкілдері бәрінен бұрын уақыт талабын сезініп, соған үн қоса білген поэма авторлары болып табылатын тұлғаның жаңа типінің пайда болуғаны туралы айтуға болады.

Лирикалық поэма дамуының әдеби факторы деп ақындардың өткен ондылдықтар ішінде Сөзді мәнмәтінде – поэтикалық цикл мәнмәтінінде, тарауларда, өлеңдер жинақтарында беруге талпынысынан көрінетін поэмажасам тенденциясын айтуға болады. Шындықты лироэпостық түсінуге бағытталған толғау мен баллада жанрларына қызығушылық өсті. Өнердің әр түрі мен әдеби этногенездің жанрлық мазмұндылығын синтездеген және сөйтіп поэмалық дүниебейнеге балама ретінде жаңа дүние көрінісін жасақтаған көптеген жанрлық эксперименттер пайда болды. Мәтіннің мұндай түрлеріне Б.Қанапияновтың векзамерлері мен поэмаларын, К.Салықовтың, М.Райымбекұлының, И.Оразбаевтың, И.Чернованың, Е.Зейферттің, Д.Нақыповтың, Д.Груниннің, Х.Булибекованың жанрлық-контаминациялық поэмаларын, С.Ақсұңқарұлы мен Т.Рақымның «эпикалық эскиздерін», Л.Леонов пен Ю.Полуяхтовтың «Тетрадь на двоих», А.Корчевскийдің «Тетрадь провинциального хирурга», Д.Нақыпов, В.Ккиктенко, А.Соловьева, Ә.Қодар, А.Корчевскийлердің кітаптық мәнмәтіндерін жатқызуға болады.

Поэма туралы көп жазылды. XX ғасыр әдебиеттанушыларының назарын көп аударған поэма сияқты поэтикалық жанрды табу қиын. Поэма жанрының мәні туралы мәселе ашық қалып отыр: ғалымдардың еңбектерінде поэма туралы нақты әңгіме қозғауға мүмкіндік беретін жанр тұжырымдамасы туралы айтылмайды, жалпы поэманың, оның ішінде лирикалық поэманың анықтамасында «ала-құлалық» бар. XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басындағы орыс поэмалары туралы зерттеуінде Л.К.Долгополов «синтетикалық жанрдың», «өлеңдік эпопеяның жаңа типінің» қалай туатынын көрсетеді [3, б.144]. Г.Н.Поспелов мынадай тұжырым ұстанады: «...и родовые, и жанровые свойства произведений – это не свойства их формы, *выражающей* содержание, это типологические свойства самого их

художественного *содержания*» [4, б.206]. Осыған сәйкес, зерттеуші поэмаға мынадай анықтама береді: «... всякое ритмически организованное письменное эпическое произведение в его отличии от повести и эпической песни» [4, б.207]. Н.А.Гуляев поэманың жанрлық мазмұны туралы мәселені ашық қалдырады: «До сих пор нет единого мнения относительно её /поэмы/ родовой специфики. Правда, большинство исследователей считают её разновидностью эпики. Но раздаются также голоса о том, что поэма в связи с разнохарактерностью способа изображения жизни принадлежит к нескольким родам – эпическому, драматическому, лирическому. Эта точка зрения мотивируется тем, что наряду с поэмами эпическими, где наличествует повествование, существуют поэмы лирические, лишенные сюжета, а также драматические, в которых события развиваются в форме диалога...» [5, б.123]. Г.Л.Абрамовичтің академиялық «Введении в литературоведении» еңбегінде де поэма жанры туралы жұқартылған ғылыми түсінік бар, онда поэманы қандай да бір ұлы оқиғаларды, көтеріңкі характерлер мен адамның тамаша іс-әрекетін жырлайтын лироэпикалық шығарма деп көрсетіледі. Осыған ұқсас концептуальды емес түсінікті «Литературный энциклопедический словарь» да береді. В.Е.Гусев поэма туралы тек жалпы планда ғана айтуға болады, поэма жанр ретінде – тарихи-теориялық сюжет, әдеби процестің шындығы емес: «Существуют жанры поэмы, но нет жанра поэмы» [6, с.5], - дейді

Поэманың жанрлық мазмұны туралы пікірде, әдеттегідей, жанр өзегі мен жады, жанрлық категориялар, поэманың жаңғыру факторы ескерілмеген. Барынша зерттелінген сала поэманың субъектілік ұйымдасуы болып табылады. Зерттеушілердің байқаулары жанржасаушы тұлғалық бастау басымдығына түйіседі: «... личность ... самим поэтом поставлена перед необходимостью в этих обстоятельствах действовать» (И.Г.Неупокоева [7, б.35]); «... герой не выделяется из массы, а отделяется от неё» (М.Я.Поляков [8, б.344]). Субъектілік құрауыштың рөлі туралы қызғылықты пікірлерді, сондай-ақ, Л.Г.Бирюкова, В.П.Киканс, Г.А.Червяченколардың еңбектерінен де табуға болады.

В.М.Жирмунский, Л.К.Долгополов, М.Л.Числов, Г.А.Червяченко, А.С.Карпов, С.А.Коваленко сияқты зерттеушілер түрлі тарихи-әдеби материалда жұмыс істейтін поэма жанрының әмбебап моделін жасауды мақсұт тұтпайды. Олар байқаған поэманың жанрлық белгілері нақты уақыт мәдениетіне қызмет етеді, үйлеседі немесе объективті жанрлық ақпарат жинақтақтауға қабілетсіз жалпы ұғымдарға дейін шайылады. Өзімізге дейінгілердің ғылыми тәжірибелерін белгілі бір жанрлық тұжырымдама тұрғысанан зерделеп көрелік.

Бір ескерерлігі, В.Г.Белинский жанр теориясының бастапқы жағдайын тұжырымдай келе, лирикалық поэма туралы жеткілікті дерлік ақпарат береді: «... Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые в эпоху своего появления назывались *романтическими поэмами*, - хотя они по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться *лирическими поэмами*, но тем не

менее они принадлежат к эпическому роду: ибо основание каждой из них есть событие, да и самая форма их чисто эпическая. Впрочем, это уже эпопея нашего времени, эпопея смешанная, проникнутая насквозь и лиризмом, и драматизмом, и нередко занимающая у них и формы. В ней событие не заслоняет собою человека ...” [9, б.41]. Одан әрі: “...В новейшей поэзии есть особый род эпоса, который не допускает прозы жизни, который схватывает только поэтические, идеальные моменты жизни... Этот род эпоса один удержал за собой имя “поэмы” [9, б.325-326].

Осыншама көлемді цитатаның себебін уәждеп көрелік. В.Г.Белинский поэманың жанр ретіндегі негізгі белгілерін анықтады: міндетті түрде поэтикалық ойға үндестілік пен эмоциональдық қуат беретін, поэмалық дүниебейнені орталықтандыратын тұлғаның болуы; поэма шеңберінде тектік бастауларды бірін-бірі байытып отыратындай синтезделу тенденциясының көрінісі; шығарма құрылымының сюжеттік ұйымдасуы; сондай-ақ одан көрінетін поэмалық хронотоп ерекшелігі. Біздің ойымызша, қазіргі поэма жанры теориясының ең осал тұсы поэманың кеңістіктік-уақыттық ұйымдасу ерекшеліктері туралы түсініктің жоқтығы болып табылады, өйткені нақ осы көркем шығарманың хронотопы жанрдың дүние көрінісі туралы ақпарат береді. ХІХ ғасырдағы бірінші әдебиет сыншысы көркем дүние бейнесін мазмұндық және эстетикалық «шлактанудан» тазартатын *поэмалық хронотоптың қарапайымдылыққа қарсылығының қасиеттерін* ескерткен болатын (“... род эпоса, ...который схватывает только идеальные моменты жизни...”). Мұндай хронотопты *шартты түрде тазарту және қарсылдық хронотопы* деп атауға болады. Әрине В.Г.Белинский еңбектерінде «хронотоп» термині (немесе мағынасы жағынан оған жақын анықтама) жоқ, әйтсе де бұдан байқаулар өзектілігін жоғалтпайды.

Қазіргі әдебиеттанушылардың еңбектерін талдау жасау ХХ ғасыр ғылымының поэма хронотопының сипатына арнайы қызығушылығы тумағанын көрсетеді. Поэманың жанрлық заңдылықтарын жаңа тарихи материалдар негізінде зерттей келе, бірен-саран зерттеушілерпоэманың кеңістіктік-уақыттық ұйымдасуына өз көзқарастарын білдіруге талпынды. Л.И.Тимофеев, В.Маяковский поэмаларының жанрлық ерекшеліктерін анықтай келе, мынаған баса назар аударады: “... многие поэмы Маяковского... представляют собой своеобразную лирическую эпопею, в которой происходит раскрытие многомерного лирического характера, воплощающего *грандиозные общественные противоречия...* /курсив біздікі – Ж.Ж.Т./” [10, б.71]. Мұның хронотоп қасиеттері туралы байыпсыздау айтылған пікір екенін байқау қиын емес. В.А.Зайцев, А.Ахматованың “Поэма без героя” поэмасының лирикалық кейіпкерінің ұқсас образдар жүйесін талдай келе, былай дейді: “Они /условные персонажи – Ветер, Тишина/ возникают, когда нужно дать наиболее полную характеристику сложного и противоречивого времени и свидетельствуют, насколько зрелым и глубоким стало у поэта чувство эпохи и истории...” [11, б.56]. Бұл айтылғандар да поэманың жанрлық белгілері мәртебесін анықтай алмайды, тек субъективті-авторлық көркем дүниетаным туралы ақпарат ретінде ғана қабылданады.

Таңғаларлық тағы бір факт, осы бетте А.Ахматованың белгілі поэмасы туралы пайымдауда В.А.Зайцев К.И.Чуковскийдің мына цитатасына келіспестікпен сілтеме жасайды: “... в “Поэме без героя” есть самый настоящий герой, и герой этот – Время” [11, б.56]. А.Ахматованың “Поэма без героя” поэмасының құрылымдық моделін зерттей келе, М.Н.Серова да поэманың жанрлық белгілерін талқылайды: “Для автора “Поэмы без героя” характерно стремление вступить в спор с самим собой вместо того, чтобы устранить противоречия в тексте...” [12, б.15]. Лирикалық поэманың жанрлық табиғатын зерттеуге арналған еңбектердің ішінде қарама-қайшылық идеясы С.В.Бурдинаның еңбегі ғана мейлінше нақты көрінеді, бұл еңбектің ғылыми нысаны да А.Ахматованың поэмалық шығармашылығы болып табылады.

Лирикалық поэма – жаңғырудағы кезең жанры. Атап айту керек, дағдарысты кезеңнің емес, жаңғырудағы, жаңарудағы кезеңнің. Өтпелі кезең әдебиетіне лирикалық поэма, әдетте, мәнмәтіндік құрылымдарға жаппай қызығушылық кезеңімен параллель келеді. Егер циклдік мәнмәтін дағдарыстар мен төңкерістер дәуірінің метажанрлық құрылымы болып табылса, ал лирикалық поэма жаңғыру дәуірінің жоғары жанры ретінде жаңа құндылықтар жүйесінің түзілу процесінің басталғандығын куәландырады. Канонға қарсылық идеясы бұл жанрдың жаңа дәуірдегі шығармашылықпен қалпына келтірілуіне мүмкіндік жасап қана қоймайды, сондай-ақ поэмалық дүниебейненің бұл қасиеті доминанттық жанрайырымдық қызмет те атқарады (эпикалық поэма басқаша көркемдік-идеологиялық тапсырыстарға жауап береді, сол себепті оның даму заңдылықтары лирикалық поэмалар эволюциясының қисынымен сәйкеспейді), осы тұрғыдан алғанда, лирикалық поэма – ең «канондық емес» жанр.

Лирикалық поэма трансформациялануының әрбір келесі әдеби-тарихи кезеңі бір қарағанда, өзінің алдындағы әдебиетте қалыптасқан жанрлық канонды бұзатын мәтіндер тудырады. Поэманың мұндай қызықты қасиеттері өзіне-өзі сәйкестенуден алшақтайтынын біраз уақытын поэманы теориялық пайымдауға арнаған А.Ахматова да айтқан болатын: “... Когда С-ов пришел ко мне в Ташкенте... просить, чтобы я отказалась от “Поэмы без героя”, потому, что это не поэма – таких поэм, дескать, никто не писал, я ответила, что *именно* поэтому это поэма, и привела как пример три имени (Пушкина, Некрасова, Маяковского - поэтов, произведения которых не вмещались в установленный для них жанр (“Кавказский пленник”, “Кому на Руси жить хорошо” и “Облако в штанах”)...” [13, б.132].

Неліктен жанрлық дәстүрлер сабақтастығынан бас тарту лирикалық поэманың жанрлық белгілерінен байқалып тұрады? Өз кезінде Ю.М.Лотман ХІХ ғасырдың басындағы романтикалық поэма феноменін былайша түсіндірген болатын: “... Декабристы строили из бессознательной стихии бытового поведения русского дворянина ХVІІІ и ХІХ веков сознательную систему идеологически значимого поведения, законченного как текст и проникнутого высшим смыслом, тем самым внося в поведение человека единство, но не путем реабилитации жизненной прозы, а тем, что *пропуская*

жизнь через фильтры героических текстов, просто отменили то, что не подлежало занесению на скрижали истории... /курсив біздікі –Ж.Ж.Т./» [14, б.204].

Орыс романтикалық поэмасы заманынан қазіргі күнге дейін поэма жанрдың нақ осы қасиетін сақтап келеді, ол - өткен дәуірдің этикалық-эстетикалық құндылықтарын қайта бағалау және жаңа құрылымдық қатынастарға жинақтау. Поэманың «жанрлық мазасыздығын» (С.А.Коваленко) В.А.Зайцев, В.П.Киканс, А.Н.Лурье, И.Г.Неупокоева секілді зерттеушілер де айтады. Қазіргі зерттеулерде поэманың бұл қасиеті *қарсылық хронотопы* ретінде анықталған, оның негізіне екі әлемнің – нақты бар және шығармашылықпен қайта жасалған әлемнің саналы қарама-қайшылығы принципі жатады. Мұндайда қарама-қайшылық «сюжеті» түрліше көрінеді: өткен және жаңа туып келе жатқан уақыт құндылықтарының сыйыспастық идеясы, адам өмірі оқиғаларын әдебиетке және керісінше - әдеби шығармашылықты тұрмысқа сыйғызудың мүмкін еместігі, сондай-ақ Тарихтың адамзатты рухани идеалға жақындатуға абсолюттік қабілетсіздігі арқылы.

Лирикалық поэма жанры мен оның жанрайырымдық құрауыштарының құрамына ағымдағы жанрлық трансформациялану тұрғысынан жұмыс анықтамасын тұжырымдар көрелік. Қазіргі **лирикалық поэмаға** дүние көрінісі өмірлік шығармашылық идеясын жүзеге асыратын, шағын көлемді жанр деп анықтама беруді ұсынамыз. Жанрлық дәстүрлердің араласуы *жанрлық ақпараттарды таратушылардың* өзгеруінен болады: 1) қазіргі лирикалық поэманың бас кейіпкері интеллектуал, рухы биік тұлға, жаңа диалогтік тарихи ойлау иесі Ақын болып табылады; 2) қарсылық хронотопы барлық мәтіндік деңгейде көрінеді; 3) индивидуальды-поэтикалық ассоциациялардың жиі кезектесуінен тұратын динамикалық лирикалық сюжеті, лирикалық баяндау фрагменттері, ойлардың үзінділермен берілуі болады, жалпыға ортақ құрылымдық-композициялық канондар болмайды; 4) еркін сөйлеу имитациялары (бос сөз, міңгірлеу, көпсөзділік) кездеседі; 5) поэмалық дүниебейне шегіндегі жанрлар контаминациясы орын алады; 6) жаңаша өлең поэтикасы қалыптасуда; формальдық-поэтикалық вербальды және вербальды емес көркемдегіш құралдар жүйесі мүлде жаңғыруда.

6.2 Қазақстанның қазіргі поэмасының трансформациялануы.

Қазақстанның лирикалық поэмасының қайта құрылу механизмдерін зерттеу барлық жанрлық құрауыштардың жаңару тенденциясын көрсетіп отыр. Мұндай трансформациялану, ең алдымен *поэмалар атауларынан* көрінеді. Әдетте, XX-XXI ғасырлар тоғысындағы поэма жанрының номинативті шығарылған анықтамасында түрлі деңгейдегі түсініктер кездеседі. Мысалы, «поэма» жанрлық анықтамасының атаушасында авторлық түсініктеме: Д.Нақыповтың «Близнецы. Виртуальная поэма на фоне сверхреальности», М.Райымбекұлының «Арман. Метапоэма»; немесе сюжетқұраушылық принципті белгілеу: «поэма-цепочка» (Д.Нақыповтың «Праздник хризантем»), «поэма-хроника» (О.Сүлейменовтың «Безымянная высота», Б.Қанапияновтың «Послесловие»), «поэма-рефрен» (Д.Нақыповтың

«Неизбывность»), қосылуы немесе эмоциональдық доминант көрсетіліп, баяндау құрылымының формальды-поэтикалық типі берілуі (Е.Зейферттің “Смерть-шоколадка. Лирозэпический верлибр. Шокопоэма”) мүмкін. Мүлдем карама-қайшы бастауларды синтездеу идеясы Е.Зейферт поэмасының атаушасының құрылымынан көрінеді, ол екі фразалық бөлікке бөлінген, сондай-ақ жанрды анықтауымен де ерекшеленеді: бір жағынан, «лирозэпикалық», «поэма» таңдауымен, екінші жағынан, лирикалық ойлау типінің белгісі ретіндегі “верлибр” және “шок” сөздерін көрсетуімен.

В.Антоновтың “Демон Максвелла” (“Мыслимый эксперимент”) поэмасының атаушасы оқырманды мәтіннің сюжетқұрылымдық ерекшелігіне бағдарлайды, оның негізінде адам өміріне «эксперимент» жасау жағдаяты жатыр, сондай-ақ каноннан үнемі аулақтап отыратын ерекшелігімен лирикалық поэманың жанрлық табиғатын бекерге шығарады, кез келген «ойшылдық экспериментке» дайындығын танытады, тұлғаның өмірлік шығармашылығының «бос материядан» құдыреттілігін бекіте түседі.

Қазіргі поэма атауларында «таза» жанрлық контаминация сирек кездеседі. Мысалы, Н.Чернованың “Приди и останься. Маленькие поэмы” поэмасы А.Пушкиннің «кішкентай трагедиясын» еске салады әрі өз алдына жанр ретінде поэма анықтамасына меңзейді. Бұл шығарманы талдау жасау нәтижесі мәтіннің алғашқы құрауыштары деңгейінде екі жанрлық дүниебейненің де жоқтығын анықтайтындықтан, автордың тақырып анықтауышын сәтті таңдамағаны сезіледі. М.Исенованың “Житие можжевельника в дождь” «поэма-фрагменті» жанрлық модельдердің екі типін – поэма мен фрагментті синтездейді.

И.Оразбаевтың «Он үш» поэмасының атаушасы цикл мен поэма («цикл-поэма») дүниебейнелерінің контаминациясын көрсетеді: циклдік жанрлық тұрмыстың бір қырына ынталылықты құрайтын атаулар жүйесінде жарияланған. Номинативтік метафоралық эпитеттерде («Жұмбақ өмір», «Балықшы өмір», «Ақын-өмір», «Көркем өмір» т.б.) лирикалық кейіпкердің бір тақырыпқа тұрақты циклдік қызығушылығы қадағаланады, мұнда мәнмәтін драмалық қақтығысты жеңіп шығу сюжетін құрайды.

Атау мен атаушаларының өзара бірін-бірі толықтырып тұратын қарым-қатынасы Е.Әукебаевтың «Әйел туралы ода» поэмасынан көрінеді. Мұндағы «ода» анықтамасы жанрлық дүние көрінісіне талпынбайды, пафостық-интонациялық тіркелім ретінде ғана белгіленген. М.Мақатаевтың «Моцарт. «Жан-азасы». Реквием» поэмасының жанрлық атаушасы әдеби мәтіннің көркемдік кеңістігін басқа өнер түріне, өзге тағдырға, нақты көңіл-күйге орай ажыратады.

XX ғасыр соңындағы көркем шығармашылық тәжірибесі мәнін дердің бірқатар бірегей үлгілерін берді, олардың атаулары поэмаға меңземейді, бірақ басқа жанрлық номинацияға көтереді. Л.Медведева “Шелковый путь” поэмасының атаушасында “История купца Хасана” деген «жанрлық емес» анықтама береді. Б.Қанапиянов “Звездный час” поэмалық мәнмәтінінде жанрлық анықтаманы шығарма атауына шығару қажеттілігінен аулақтайды, сонымен бірге, шығармаға автотүсініктеме ретінде осы мәнмәтіннің

поэмалық ұйымдасуы туралы ой енгізеді. Жекелеген жағдайларда ақындар «поэма» деген жалпы жанрлық атаушамен шектеледі, мысалы: Е.Әукебаев, «Сүрет. Поэма»; Б.Бабажанұлы, «Жәумітбай. Поэма»; Л.Медведева, «Формула забвения. Поэма».

Қазіргі поэмалардың атауларында *мәтін көлемі* ретінде мұндай құрауыштар өзгеруінің сипаты туралы ақпараттар шығарылады. 1980-жылдары жазылған поэмалардан өзгешелігі, қазіргі поэмаларелеулі ықшам құрылымнан тұрады, сонымен бірге жанрлық модельдің тұтастығын жоғалтпайды. Аталған тенденцияның орын алатындығына жаңа кезең поэмаларының көлемдері дәлел бола алады, мысалы: П.Банниковтың “Маленькая железобетонная поэма”, Т.Рақымның “Бабалар бесігі (эпикалық эскиз)”, С.Ақсұңқарұлының “Қарқаралы – қара орманым” атты поэманың эскизы”. Аталған жанрлық құрылымдар болашақ поэмалар идеясының ықшамдалып баяндалған үлгілері және поэмалық құрылыммен нақты белгіленген өз алдына жанрлық эксперимент ретінде қызықтырады.

Мәтінді минимальдандыру тенденциясына поэма атауларынан да көрінетін шығармашылық процестің мүлдем аяқталмау идеясы қарсы қойылады. Ю.Груниннің (“Фантасмагория бытия (главы из поэмы)”), Кс.Рогожникованың (“Времена года (отрывки из поэмы)”), А.Корчевскийдің (“Тетрадь провинциального хирурга (главы из поэмы)”) жанрлық құрылымдары аяқталып бітпейтін шығармашылық ізденістің үлгілері ретінде жасалған. «Поэмадан тараулар» (“главы из поэмы”) деген фрагменттік түсінік шығарманың аяқталмағанын көрсету болып табылмайды, бірақ поэманың кеңістіктік-уақыттық құрауышының жаңаруын білдіреді.

XX ғасыр соңындағы трансформацияланған лирикалық поэманың орталық фигурасы туып келе жатқан дәуірді қайта жасау процесіне белсене қатысушы, рухы биік, интеллектуальды Ақын тұлғасы болып табылады. Поэмалардың сюжеттік кейіпкерін идеялық мағынада кейіпкер деп атауға болады, өйткені ол замандастарымыздың жаңғырған дүниетанымы ретінде жаңарған лиризм идеясын таратады. Күйзелуші субъектінің дәуір қайшылықтарын жоюдың бірден-бір ықтимал жалғыз-ақ жолы ретінде әлеммен және адаммен нақты диалогке дайындығына оның мынадай саналық қасиеттері дәлел бола алады: орны мен уақыты бойынша алшақ оқиға-әрекеттерді етене қабылдауы; құжаттық айғақты тарихи фактілерге эмоциональдық қатынас; орталық образдардың автордың мінездемелік сипаттарымен, өмірбаяндарымен ортақтығы; бірыңғай көркемдік кеңістікке лирикалық кейіпкер өмірінің мейлінше маңызды әсерлерін жинақтайтын жадылық ассоциациялар:

Дегелеңді дерт алды.
Қарқаралды өрт алды.

Құдайсыз қап, болды-дағы құл-тұлға,
Ұлысым да аңырады, ұлтым да.

(С. Ақсұңқарұлы, «Қарқаралы – қара орманым» атты поэманың эскизі» [15]).

Автобиографизмнің маңызды үлесі, ойдан шығарылмаған сенімді образдар (заттық та, эмоциональдық та), күйзеліс күші поэманың лирикалық кейіпкерін оқырмандық аудиториядан пікірлестер іздеуге итермелейді. Онсыз ой субъектісінің үнемі өзіне (өзін-өзі тану сәті), сыртқа - өзін ести, түсіне алатындарға (дүниені Басқа Мен ретінде сезіну) қарата сөйлеуін ұғына алмас едік:

Қуанышбек, Мырқы, Қадыр, Төлеген,
Сендерге арнап жан тілегін ұзаттым...
Дананы айтсам қалмайсындар жырақта,
Көзде өздерің сөздерің жүр құлақта...

(К.Салықов, «Қаныш және Қарсақбай» [16, б.20]).

Н.Айтұлының «Бас сүйектер» поэмасының тоғыз «дауыс» бөлігінен тұратын және қарата айту жүйесімен белгіленген субъектілік ұйымдасу ерекшелігі поэма композициясына ықпал етеді: «О, адамдар!..», «О, Бостандық!», «Туған елім!», «Шырын өмір!», «О, тіршілік!» т.б.

Атап өтерлігі, мемуарлық-өмірбаяндық бастау – қазіргі поэмалардың кеңістіктік-уақыттық ұйымдасуының ерекше сапасы болып табылады, ол шығарманың көркемдік максатын шектемейді, қайта керісінше, мәтінді жалпыға ортақ маңызға ие қылады. Бәлкім, ХХ ғасыр адамдарының ортақ сынақтарға тап болуы өмірбаянның рөлін «жалпыға ортақ» ететін болуы керек. Жаңа дәуірдің лирикалық поэмалары мәнмәтінінде тарихты жеке-дара қабылдау шығармашылық әлеміне эстетикалық «жолдама» қызметін атқаратын болды. Асылы, тарихқа жеке адам өмірінің оқиғаларындай күйзелу «адасқақ» мотивтердің орын алуының дәлелі болса керек. Поэмалардан бірнеше үзінділерді салыстырып көрелік:

...И если у тебя сегодня,
кипчак, найман или аргын,
ноют руки или ноги перед грозой,
болят суставы, отравленные 250 атомными бомбами,
взорванными в красных песках
и на Семипалатинском полигоне,
это значит, что произошла реинкарнация,
и твои руки и ноги болят именно в тех местах,
куда тысячи лет тому назад
был нанесен удар римским мечом...

(О.Жанайдаров, «Аттила» [17, б.227-228]),

Аздырып Аралды да, маралды да,
Айналса Полигонға Далам мына, -
Қараймын қай бетіммен баба алдына?..

(И.Сапарбаев, «Шындық тағы» [18, б.182]),

...Вся земля – Полигон.
Здесь сбежавшим из райского сада
В мир скитаний и тайн,
Лик свой, белой звездой термояда,
Обнаружил Шайтан...

(В.Берязев, «Тобук» [19, б.217]),
...Звезда Полюнь взошла над степью старой
Зловещим грибом атомной войны -
И наши предки в глиняных мазарах
Перевернулись от взрывной волны...
(Н.Чернова, «Чертова перечница» [20, б.288]).

Өзіндік бірегей санамен бастары бірікпеген «Күміс ғасырдың» әдеби құтқарушыларынан өзгешелігі, XX-XXI ғасырлар тоғысындағы ақындардың өте маңызды артықшылығы бар – олардың бәрі мойындарымен Тарихтың ортақ тәжірибесін көтерген, бұл олардың қазіргі заман қайшылықтарын түсінуде жақындата түседі.

Сонымен қатар, қазіргі қазақстандық поэма тұлғалық бастау басымдығын мойындауға шоғырланған. Поэтикалық пайымдау материалдарын таңдау поэма субъектісінің дүниетанымы мен жан дүниесіне лайық таңдалады: лирикалық сюжеттің субъективтік ассоциациялармен жиі алмасып отыруы, мәтіннің ақырына дейін бітпеуі, мәдени-тарихи материалдарды пайдаланудың сипаты мен формасы, композиция типі, басым образдылық, поэманың тілдік-интонациялық ұйымдасуы. Лирикалық кейіпкердің «Мені» «жасырынбайды», қайта керісінше, жарияланып отырады. Поэмалардың басталуы да осындай жариялықты өрнектейді:

Из слов, как из гранитных монолитов,
Я складываю песню-пирамиду...
(Л.Медведева, «Формула забвения» [21, б.112]),
Я сегодня с утра непроизвольно сотворил пять
искажений...
(Д.Накипов, «Песня моллюска» [22, б.9]),
Не кричите, подземные птицы,
Не будите беду.
Я три раза пытался родиться...
(В.Берязев, «Тобук» [19, б.212]),
Я помню разгулявшийся Иртыш!...
(Н.Чернова, «Иртыш» [20, б.280]),
Сен қарайсың ұсын деп жүрегінді
Мен қараймын түсін деп тілегімді...
(И.Оразбаев, «Он үш» [23, б.76]).

К.Салықовтың «Қаныш-жұлдыз» қарсы алды» поэмасында субъектінің «мені» Қ.Сәтбаевтың және қазақтың тұңғыш ғарышкері Т.Әубәкіровтің замандастарының образдарына қарата сөйлеу арқылы көрінеді. Өзінің орналасу орнын уақыт бойынша нақталау әдісі болмыстың шексіздігі, ұрпақтар сабақтастығы туралы білімді паш етеді:

Тоқтарыменен әдемі сұхбаттастым,
Ортамызда данышпан Қаныш бардай... [24, б.62].

Поэмалардың соңғы екі ғасырдағы хандар мен батырлардың, ақын\жыраулар мен жыршылардың, Қазақстанның дамуына үлес қосқан

ғылым қайраткерлерінің тарихи және мәдени образдарын сомдауға белсене араласуы да отандық поэманың жаңғыру белгісі болып табылады.

Адамтану идеясына ерекше көңіл бөлу аталған тақырыпқа тікелей тоқталумен ғана емес, лирикалық кейіпкердің көркем бейнеленетін позициясынан да көрінеді. Бұл мәселеге қатынаста Д.Нақыповтың «Близнецы» поэмасындағы «егіздердің» вербальды образы жеңіп шығатын және мәтіннің үш нұсқасын ұсынатын мәтіндік-графикалық эксперименті қызғылықты көрінеді: оның екеуі вертикальды баған бойынша оқылады және біріне-бірі қарсы келеді, ал үшінші мәтін өтпелі горизонтальды оқылымда көрінеді және жарықшақтанған, күдікті сананың «егіздік» идеясын ашады. Үзінді келтірілкі:

... Мухамед мой,	Мы – близнецы,
Ты кто, чужой?	Не мсти, не мсти.
Есть месь, отмсти?	Один есть Бог.
Ненависти?	Как вздох, как слог.
Не вздох, не слог?	Я не один.
Бог одинок?	Аминь. Омин... [25, б.80].

Өлең мәтіндеріндегі көл-көсір лиризм - қазіргі поэма трансформациялануының тұрақты белгілерінің бірі. Лирикалық эмоцияның мейлінше ашықтығы тақырып өзектілігін таңдау деңгейінде, ақынның бірегей-таным идиостилинен, образдар қозғалысынан, эпатиялық поэтикадан, сондай-ақ орталық қызметін лирикалық эмоция субъектісінің санасы атқаратын, авторлақ санамен жиі ортақтасатын орталыққа ұмтылушы көркемдік әлемнің ұйымдасуынан көрінеді. Поэма кейіпкері нақты-таным шындық жағдайында «жұмыстанады»:

Қарау пиғыл таңдайыма татыды.
Қара орманым өртке түсті-ау ақыры.
Астанада қарағайдан үй салды,
Қарқаралдың қашып кеткен әкімі...

(С. Ақсұңқарұлы, «Қарқаралы – қара орманым» атты поэманың эскизі» [15].

М.Шахановтың «Жеңілген жеңімпаз туралы Отырар дастаны немесе Шыңғысханның қателігі» поэмасының субъектісі уақытты, өмір сүрген ортаны және өткен заман батырларына нақты тектік қатынасты жариялайды:

Столицы и страны истлели в пыли.
Вот семь с половиной столетий прошли.
Сквозь годы и бездну событий и стран
Я след твой ищу на земле, Каир-хан.
...Тот мальчик спасенный продолжил наш род...
...Я этого гордого племени сын... [26, б.32].

М.Райымбекұлының («Арман»), Х.Булибековтың («Рукопись, найденная в Интернете»), К.Салықовтың («Қаныш және Қарсақбай»), А.Ершуованың («Бейбарыс»), Б.Алдамжаровтың («Шұбар күн»), В.Берязевтың («Тобук») поэмаларының субъектілік-объектілік қатынастары да осыған ұқсас келеді. Қазіргі кезде ережеге бағынбайтындар санатына

материалы ойдан шығарылған жақтан берілетін поэмаларды жатқызуға болады (мысалы, Л.Медведеваның «Шелковый путь» поэмасындағы). Ерекше жағдайда автор өзін кейіпкермен теңестіреді:

Стихи творит в ночах бессонных...

...Степан Степной...

/«Степан Степной» - Ю.Груниннің псевдонимі/

(Ю.Грунин, «По строкам строк» [27, б.35]),

...Я последний настоящий поэт...

(О.Жанайдаров, «Аттила» [17, б.225]),

...Нет, бедный Дюсенбек Накипов...

(Д.Накипов, «Близнецы» [25, б.78]).

Постмодернизм тәжірибесінде «авторлық перде» аталатын тәсіл жанару кезеңі әдебиетінде көркемдік әрі рухани құндылықтар ретінде «жинақтау» жағына қызмет етеді. Осы тәсіл арқылы нақты-тарихи және көркемдік-оқиғалы кеңістіктер бірігеді, белгілі дәрежеде эталондыққа талаптанатын, бірақ бұл сөздің классикалық мағынасындағы емес автордың тұтас көзқарасы түйінделеді. Әдетте, автор нақты адам тұлғасына тән жария эмоцияны бөліседі, оның тағдыры ХХ ғасыр тарихының барлық белгілерін жинақтайды және белгілі бір мағынада «эталондық» болып табылады. Әңгіме тек «Карлагтың», репрессияның, ядролық полигонның, өткен ғасырдың көптеген соғыстарының трагедиялық салдары туралы ғана болып отырған жоқ. Адам мәртебесінің қалпына келтірілуіне тағы да дәлел болатын мәнді құбылыс замандастарымыздың өзін-өзі тануына тән поэтикалық «Меннің» жариялануы болып табылады:

Я свыкся с этими местами –

видать, сошелся клином свет:

живу в Центральном Казахстане,

на волю выйдя, сорок лет...

...Мой путь сюда – с другими схож он...

(Ю.Грунин, «По строкам строк» [27, б.22]).

Қазақстандық поэмада субьектіні тікелей қаһармандандыру типі басым келеді, ондайда лирикалық кейіпкер қазіргі заман оқиғаларына қатыстылығын білдіріп қана қоймайды, ұлттық-тарихи өткенге де баға беріп отырады. Мұндай субьектілік ұйымдасу Қ.Мырзалиев, К.Салықов, Ж.Бөдешұлы, М.Шаханов, И.Сапарбай, Ұ.Есдәулетов поэмаларынан танылады. Сөйтіп қазіргі поэмада, бір жағынан, күшті тұлғаны романтикалық іздестіру жалғасып жатса, екінші жағынан, қазіргі уақыттың бүгінгі адамды қаһармандандыруға сұранысы көрініп отырады. Алайда образдар қозғалысының қисыны басқа бір «ақиқатты» алға тартады: ХХ ғасыр соңындағы ақындардың көтеріңкі субьективизмі романтикалық индивидуализмге жақындаудан бас тартты. Бұл интенция, өз кезегінде, Демиургтің барлық қасиеттерінен айырылған ақын образында көрініс береді (мысалы, Е.Зейферттің «Я – карагандинка...» таныту-жариялануында, «Ах, бедный Дюсенбек Накипов...» деп сентиментальды-стильденген өзіне-өзі

карата сөйлеуде, «Степан Степной» деп өзінің бүркеншік атын атауда (Ю.Грунин)).

Поэтикалық ойдың даму қисыны бұл жылдарда кейбір заңдылықтар жинақтады: өзі туралы ойтолғау «Мен емес» түрінде карата айтумен аяқталатын, өзгені түсіну деңгейіне жеткен кезде мейлінше жемісті болуда. «Мен емес» сезімі нақты диалогке түсуші субъектіде ғана емес, мәтіннің көпстильді ұйымдасуында, болжамды сұхбаттасушымен, көбіне Жаратқанмен пікірталасқа келуде танылады:

Тілеймін,
Тілегендей, Құдайдан бақ,
Тілеймін...

(Ж.Бөдешұлы, «Бостандықтың басы» [28, б.4]),

Господь, поэтов ты не обесплодь!

Поэтам Бог сегодня, словно зная.

Господь в России больше, чем Господь.

(Ю.Грунин, «Фантасмагория бытия» [29, б.48]).

Поэмалық дүние көрінісінің диалогтік ажырау принципі Д.Нақыповтың «Незабвение дружб» «әңгімелесу поэмаларында» («поэмы бесед») номинативті, құрылымдық-композициялық, ассоциациялық деңгейлерінде жүзеге асады, мұндағы әрбір фрагмент алдын-ала нақты тұлғаға арналады: “Асанали Ашимову”, “Белле Ахмадуллиной”, “Сатимжану Санбаеву”, “Бахыту Каирбекову”. Автор лиризмі өзгенің өмір-тұрмысына көңіл аударуымен ерекшеленеді.

Қазіргі поэманың жаңғыру белгісі саяси фактілерге, тарихи оқиғаларға қызығушылықтың күшеюі болып отыр. ХХ ғасырдың шындығы ол туралы ақиқатты айту әдебиеттің жоғары міндеті болумен айқындалады. Егер ХХ ғасырдың басында қазақ жазушыларының алғашқы буыны саяси және тарихи оқиғалардың ықпалымен кәсіби баспасөзді жасаған болса, онда осы жүзжылдықтың аяғында тарихи фактілер нәрсіз ойлау қисынын ақынның көркемдік әлемі жаңа дүниетаным туындыларымен жүктелетіндей етіп өзгертті. Оқиғалар (әсіресе, сыртқы және ішкі саяси, құлықтық-ғылыми сипаттағы) өзіне семантикасы индивидуальды-поэтикалық маңызы бар мәселелермен «жүктелетін» образ қызметін алады.

Тарихи-саяси және азаматтық проблемаларды «жекешелендіру», әдетте, бұрқанысты катаклизмдер дәуірінде іске асады. «Малтығу» кезеңі (Ортега-и-Гассеттің метафоралық образын пайдаланамыз) тарихи пайымдаудың жаңа типіне көңіл бөлуді қажетсінеді. Егер 1920-жылдары осыған ұқсас жағдай ресми танылған «факт әдебиеті» атауын алған болса, қазір мұндай процесс елеулі түрде поэтикалық айта білу сапасына ықпал етуде.

Тарихи-саяси оқиғаларды меңгерудің жаңа типі 1990-жылдар поэмаларындағы лирикалық күйзеліс пәні аталған уақыттағы қазақстандықтардың өміріне қатысты жекелеген саяси жағдайлар емес, адамзаттың бүкіл экзистенциальдық тәжірибесінің жанаруына ықпал ететін ғаламдық Оқиғалар болуынан көрінеді. Сөйтіп, мыңжылдықтар тоғысындағы

поэмалар бітіспес соғыстар, саяси эмиграция, терроризм, өткен кеңестік кезеңнің жайсыздықтары секілді замандастарымыз қабылдайтын, пайымдайтын, бағалайтын және өзінің көркемдік талантына қарай көркем өңдейтін тақырыптарды ширықтырады. Мысалы, Ж.Бөдешұлы Кейкі батыр басының Эрмитаж залында экспонат болып тұрғандығын қазіргі драмалық оқиғалармен байланыстырады:

Жоғалған басы осында қырғыздың да,
Жоғалған басы осында қазақтың да,
Жоғалған басы осында шешеннің де,
Жоғалған басы осында тәжіктің де,
Жоғалған басы осында өзбектің де... [28]

деген бірыңғай стилистикалық санамалаумен тарихтың қаралы беттерінің шындығын ашады. Өткен және қазіргі тарихтың саяси және басқа да фактілері туралы поэтикалық баяндаулар ақын санасының тарихи тепе-теңдіктің бұзылуына күйзелуінен ерекше қуатты (бірақ риторикалық емес!) үнділік табады. Мысалы, И.Сапарбайдың лирикалық кейіпкері былай дейді:

Бар мұңым,
Бар қайғыммен,
Бар шыныммен
Болмысқа бордай тозған қарсылмын Мен!

(И.Сапарбай, «Шындық тағы» [18, б.182]).

Ақын 1996 жылы жаза бастаған Д.Нақыповтың «Близнецы» поэмасында «кері байланыс» үлгісі көрінеді, мұнда тарих емес, мәтін трагедиялық сюжетті ширықтыра түседі, тіпті қабылдаудың үйреншіктілігі қорқынышты болып шығады:

В программе ТВ объ-
влено об очередных смер-
тях и видно что здание объ-
то пламенем в котором смер-
дят чьи-то тела и надеж-
ды плывущие в дыме крова-
вом в страну где неж-
ность нельзя превратить в дрова... [25, б.70]

Мұндай поэтикалық айтылымдардың көркемдік жоғары мақсаты тек болған оқиғаға қатысты өз басынын кешкен көңіл-күй мен күйзелісін сипаттау ғана емес, қабылдау мен ойлаудың тарихи стереотипінің бұқаралық қайта орнығуы туралы санасыздықпен ақпараттану болып табылады:

И я думаю...
Что пора бы народам прекратить воевать,
Потому что стрелковым обычным оружием
Никого уже не победить,
Совершенные системы наведения
Все дело сведут к взаимному истреблению
Или самоуничтожению.
А поскольку воевать уже никакого смысла уж нет,

Все равно никто никого не победит,
Сколько ни бейся,
Надо всем заключить боевую ничью,
И подумать о том, как же нам быть дальше?...

(О.Жанайдаров, «Аттила» [17, б.229]).

Адам тұрмысын саяси оқшаулықтан бөлектейтін кезекті шарттық шекарасы осылайша жойылады, бүгінгі күн – кешегінің тарихының жалғасы, сөйтіп қайтадан тарихи кезеңдегі Өзінің және Басқаның/Өзгенің жауапкершілігі түсініледі.

Дәуірлік-тарихи уақыт пен кеңістік мазмұны туралы ойтолғау Д.Нақыповтың «Близнецы» поэмасында бірегей вербальды-семиотикалық жинақтауға ие болады. Террорлық оқиғалар даталарының белгіленуі бір қарағанда ғана қызық болып көрінуі мүмкін және олардың «айнаға түскен» бейнесімен толығырақ түседі: «Жулдай. 7991» - 1997, «Векорь. 8991» - 1998. Ал егер даталарды поэмада вертуальды әрекет ететін айнаның көркем образының көмегімен оқитын болса, онда ай аттары мейлінше шартты болып шығады. «Ветоюнь. 8491», «Заветель. 3991», «Хриюнь. 5991», «Векорь. 8991», «Степнарь. 3091-3391» типтерінің белгіленуі өзіне террорлық оқиғалар туралы дәл ақпарат жинақтап қоймайды, авторлық эмоцияны да білдіреді (біздің алдымыздағы *лироэпос* екенін ұмытпалық): «ветоюнь», сірә, тыйым (запрет) айына сәйкес («вето»), «заветель» - завет, «хриюнь» - Христос образымен, «векорь» - с век ұғымымен байланысты келеді. Көріп отырғанымыздай, бұл жаңадан пайда болған авторлық терминдерде нақты-таным және субъективтендірілген (мысалы, «Горотень», «Девочарь», «Фримарь» сөздерінің мағынасын қалай түсінуге болады?) ұғымдар бар.

Д.Нақыпов поэмасындағы уақыт мен кеңістік бейнебір виртуальды және реальды әлемдер аралығындағыдай көрінеді. Тарих оқиғалары (таураттық бастаудан күні бүгінге дейінгі) сызықтық емес кезектілікпен баяндалған. Тарихи фактілердің поэма мәнмәтініне ендірілу тәртібі хронологиямен емес, террормен түсіндіреді. «Егіздік» көркемдік кеңістік осындай принциппен жасалады: террор мен соғысқа бөленген әлем және ақын күй кешетін әлем, Әлемдік жайсыздық образын жасауда олар тең дәрежеде ықпалдасады. Уақыт пен Кеңістіктің толқын тәріздес қозғалысы – «терроризмнің хаос-хроникасынан» лирикалық сыршылдыққа – реальды емес, агрессивтілік яки ирреальдылыққа шығармашылық пен махаббат қарама-қарсы қойылатын тілекті идеяны ашады. Іс жүзінде бәрі басқаша:

Нет, бедный Дюсембек Накипов...

...Не сделал выбор ты, не встал на берег правых,

Не осудил виновных, не выбрал меч и месть...

Тебя задуют, проклянут за дерзость

быть посреди, когда раздвоен мир... [25, б.78].

Поэmanın сюжеттік ұйымдасуы туралы мәселенің өзектілігін мәтінмен жүзеге асырылатын баяндау қисынының номинативтік анықтамаға сәйкес келмеуінен көруге болады. Мысалы, Б.Қанапиянов пен Д.Нақыповтың поэмаларының атаушалары («поэма-портрет», «поэма-хроника», «поэма-

дневник») оқырманның күткенін ақтамайды, өйткені мәтін құрылымының мәлімделген қисыны өзімен бірге лирикалық кейіпкердің эмоциясын «ерітіп жүрмейді» және поэмалық хронотоптың ерекшелігін аша алмайды.

Тарихтың тұлғалық қарсы тұру идеясы Қ.Мырзалиевтің «Өкінішті өткелдер», О.Айтанұлының «Тырналар», Б.Бабажанұлының «Жәумітбай», Л.Медведеваның «Шелковый путь. История купца Хасана», И.Сапарбаевтың «Мірі кем дүние» поэмаларындағы лирикалық кейіпкер өмірбаяндарының сюжеттерінде жүзеге асады.

Ю.Груниннің «По стропам строк» поэмасы тоғыз нөмірленген әріатаулары бар бөлімдерден тұрады. Атаулар қисыны экспозицияға (бірінші бөлім – «Втеснение в тему»), байланыс пен оқиға дамуына (екінші-төртінші бөлімдер), шиіленісуге (бесінші бөлім – «Автопортрет во времени и пространстве»), оқиға дамуы мен шешімге (алтыншы-тоғызыншы бөлімдер) орын берілетін драмалық құрылымды болжауға мүмкіндік береді. Поэманың құрылымдық тұтастығын шумақтармен белгіленген бірінші және соңғы тармақтардың арасында буырқанған оқиғалар тізбегі түзілген шеңберлік композиция ұстап тұр. Драмалық қақтығыс поэманың бірінші бөліміне берілген эпиграфтан көрінеді - Е.Евтушенко құрастырған «Строфы века» антологиясынан алынған цитата: «Қаншама адал болам десең де, қашан да біреулердің көңілі бітпейді» («Как ни старайся быть объективным, / кто-нибудь всегда будет недоволен»). Тұлғаның өмірлік шығармашылығының қоғамдық пікір инерциясымен үйлесімді кірігуінің мүмкін еместігі туралы жолдармен мәтіннің идеялық маңызды деңгейінде поэмалық драмалық хронотоп принципі іске асады. Одан әрі қарай поэмада қарсылық идеясы түрлі материалдарды ұйымдастырады: құрылымдық-композициялық, сюжеттік, образды-реминисценттік, ырғақтық.

Жаңа кезең поэмалары жасақтайтын сюжеттік желінің бүкіл байлығында көркем баяндауды ұйымдастырудың жетекші типі ретінде ассоциативтілік басымдыққа ие болады. Мәтіннің «горизонтальды» сюжеті мен «вертикальды» поэтикасының өзара ықпалдастығы Е.Зейферттің «Смерть-шоколадка» поэмасынан көрінеді. Өлімнің ғашықтарды ажыратып, оларды мәңгілік жалғыздыққа душар ететін драмалық сюжетіне қарамастан, мәтін бір *бақыттан* екіншісіне алмасатын, туындап отыратын мүлдем басқа үйлесім атмосферасын туғызады. Поэманың басталуы лирикалық баяндаудың драмалық рәсімделуімен беріледі: кейіпкерлер «дауысы» шумақтар мен жеке жолдарға шығарылған, «репликалар» диалогтерге тоғысып, сюжет құрайды. Сенімнің шегі жалбарынудан:

моя живая девочка не умирай
детка-жена я с тобой [30, б.29]

және өлім алдындағы сыр ашудан көрінеді. Өлімді күту жағдаяты әркімнің махаббат әлеуетін ақырына дейін сынға салады. Ол да, Бұл да өлім сынағынан «тең дәрежеде» өтеді – екеуінің де көздері жетеді. Ол мұның даналығына тең қалады («откуда ты знал что смерть это шоколадка»), Бұл шоколад дегенің жаңа «құндылықтар шкаласы» («шкала ценностей») екенін мойындайды («когда я доем отмеренную *мне* порцию шоколада / мы

встретимся...»). Курсивпен берілген «мне» («маған») жауапкершілікпен өмір сүру идеясын өзектендіреді: «оның» өлімі Бұл үшін үлкен сынақ болды, енді ол реальды өмірден өтерде («из моего письма исчезает местоимение ты / ты это настоящее время / она (ты) прошедшее постнастоящее...»), бұл сүйіктісі бір кезде немен өмір сүргеннің бәрін өзіне қабылдайды:

мои слезы увы
непрозрачны как всё
в чем растворен черный шоколад... [30, б.32]

Оның «мәңгі тату» рухани кеңістігі бұның санасына таралады, сондай-ақ поэманың көркемдік кеңістігін жинақтайды.

Өмірдің мақсатқа лайықтылығы идеясы жинақталып, лирикалық кейіпкердің қайғырған санасымен әртекті, көбіне бірін-бірі жоққа шығаратын эмоциялар тудырумен қайта бой көтереді. Бір сәтте бұның көңіл-күйі оның барлығына, махаббатына тәуба етсе, ақырдың таянғанын сезінуден естен танады. Мысалы, «на плитке шоколада отпечаток её милой щербинки» деген жол трагедиялық ой шақырады:

когда-то уже очень скоро...
я увижу другие плиты [30, б.31].

Трагедиялық күйзелім мағынасына кейбір заттық емес өлім образдары қызмет атқарады - «рак», «ад», «пустота», «Чума», «Эдем». Бұл жерде діни түсініктердің қызметке жүктелмейтіні түсінікті: тамұқ пен Эдем тұйықты, өмірдің абсолютті ақырын білдіреді.

Кенеттен басқа түскен трагедия алдындағы дәрменсіздік соңғы шумақта басқа сезімге орын береді:

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

а пока ты растаешь как шоколад на языке
в котором все звуки сладки на вкус
так как слагают твоё имя или вместо имени –
ты... [30, б.32].

XX-XXI ғасырлар аралығындағы поэмалардың лирикалық сюжеті үнемі дерлік міндетті түрде көркем немесе тарихи факт/образдан шығатын ассоциациялардың калейдоскоптық қозғалысымен анықталады. Мысалы, Х.Булибеков тарихи сюжетті үш поэманы «Тюркские мотивы» деген бір атаумен біріктіреді; О.Жанайдаровтың аттас поэмасындағы Аттила кеңістік пен уақыттан көктей өткен Тұлғаның образ-символы болып табылады; Л.Медведеваның «Формула забвения» поэмасындағы Тутанхамон дәуірі мәңгілік құндылықтардың туған уақыты ретінде жырланады.

Біздің дәуіріміздегі лирикалық поэмалардың құрылымының тұрақты белгілері ойдың фрагменттік, үзінділі берілуі, мәтіннің мүлдем аяқталып бітпеуі, қандай да болмасын сюжеттік-композициялық канондардан бас тарту, жоғары ассоциативтілік болып табылады. Кс.Рогожникованың «Времена года» поэмасының басталуы осындай тақырыпқа енудің маңызды

композициялық принципін сақтауды ескермеген. Поэманың фрагменттік композициясы лирикалық кейіпкердің эмоциональдық күйін бейнелеу, оның дүниені сезіну дағдарысын көрсету болып табылады:

...И жили б по ту сторону квартиры,
где в понедельник сразу и среда, и вторник.
Ловлю себя на том, что монотонно вторю
Молчанию, но даже в четверть силы

Мне сердце не сожмет отчаянье [31, б.29].

Жаңарған поэмалар қатарында М.Исеновтың «Житие можжевельника в дождь» поэма-фрагментін ерекше атауға болады. Осы шығармадан үзінді келтіре кетелік:

...науку расставанья изучай...
...по щучьему веленью...а кричать?..
...бессмысленно...бессонные...стучат...
...почти бессмертные...они пеньку сучат...
...по-сучьему...невредно...помечтай...
...и в этих струях...лезвие меча...
...вчера...под вечер...чай...точь-в-точь-моча...
...лишь размноженье в темпе ча-ча-ча...
...позволит...даже птички...щербача...
...всегда...«с плеча»...«свечах»...«в корчах»...молчать...
...молчать... и горько жить...как каланча...
...как может одуванчик...лепечка...
...в морщинках...пережитого печать...
...чело...чела...у бюста Ильича... [32, б.57]

Вербальды мәтін тек ішінара кейіпкер ойының қисынын анықтайды (бұл мәтіндегі моноұйқас тілдің ойды білдіру құралы ретіндегі жұтандығын аңғартады). Күп нүктелерде кейіпкердің барлық бай рухани-интеллектуальдық әлеуеті жасырынған, оларды ашуға тілдік материяның бетіне «шашыраған» образ-сигналдар көмектеседі. Образдардың маңыздылығы мүлдем оларды түсінудегі бір мағыналылық пен стильдік біртектілікті білдірмейді. Замандас-кейіпкер санасы сөз-штамптармен байланған, олар арқылы өзіндік ой-эмоцияны аңғару қиын. Ой субъектісінің сөзі таңылатын әдеби-реминисценттік («науку расставанья изучив», «по щучьему веленью»), қалыптанған-таптаурын («...бессонные...часы...», «пережитого печать» (салыстырыңыз: «печать пережитого»), «... невредно... помечтай...» (салыстырыңыз: «мечтать не вредно»), жаргондық («по-сучьему», «точь-в-точь-моча») лексикамен «шлактанған». Идеомалық тіркестер жартылай образдардан көрінеді («с плеча» - «рубить с плеча», «свечах» - «любить при свечах»), дегенмен, кейбірі белгілі әдеби және тарихи сюжеттердегідей: «...в этих струях... вчера...под вечер...», «...молчать...и горько жить...у бюста Ильича...». Дыбыстық ассоциациялар образдар тууының өзіндік қисынын аңғартады: «пеньку сучат...по-

сучьему...». Алайда болжап болмайтын ассоциациялар жетекшілік рөл атқарады: «размножение в темпе ча-ча-ча», аяқталмаған ой - «даже птички», анықталмаған салыстырулар («как каланча», «как может одуванчик»), күтпеген жерден дәрекілікке айналатын («...чело...чела...») немесе керісінше, идиомалар семантикасын түстік және дыбыстық образдарға синтездейтін образдар:

...и в этих струях...лезвие меча...

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

Сөзобраз-штампардың романтикалық өрнектері «струи», «лезвие меча», «вечер», «чай» ығыр болған нәрсіз сюжеттің қозғалыс инерциясын танытады, бірақ ағып жатқан сұйықтың дыбысы мен түсінің ассоциациялық байламы таптаурын жағдаятты таза субъективті кеңістікке шығарады.

Романтикалық поэманың тұрақты қасиеті ретіндегі фрагменттік пен үзінділік мәселесі В.М.Жирмунскийдің «Байрон и Пушкин» еңбегінде егжей-тегжейлі сипатталды, алайда бұл белгілердің уәжделуі мен мазмұны қазіргі уақытта басқаша мазмұнға ие болып отыр. Байрон мен Пушкин поэмаларының фрагменттік және үзінділік құрылымын айта келе, В.М.Жирмунский драмалық үзінділердің тіркесу сипатын көрсетеді. Жекелеген «ең жоғары драмалық қуат» «әрекет шыңы» [33, б.54] сценаларының болуы біздің дәуіріміздің поэмаларына тән белгілер бола алмайды, себебі сюжеттің классикалық драмалық құрылымы баяндау негізі болудан қалған. Саяси белсенділік, адамгершілік-діни анархия, экономикалық ізденістер, компьютерлік технология сәт сайын туындататын жағдаяттарда, әдебиет бір немесе бірнеше драмалық сценаларды сыйғызуға қабілетсіз. Драматизмді көркемдік модус ретінде сақтай отырып, қазіргі поэма қақтығыстардың даму кезеңдерін құрастырудан бас тартады, өйткені лирикалық кейіпкер эмоциональдық күйзеліс, көңіл-күйді мәтіннің алғашқы жолынан бастап ол аяқталғанға дейін жоғалтпайды, ал поэманың ассоциациялылығы, фрагменттілігі драма элементтерінің қажеттілігін айналып өтеді. Енді поэманың лирикалық сюжетін жекелеген қақтығыстар анықтамайды, бірақ елеулі маңызға ие тұрмыстық мәселелер құрайды, оның бір жағында *өзінің* абсолюттік еркіндігін білдіретін және сонымен бір мезгілде *өз* шығармашылық принциптерімен өмір сүрудің мүмкін еместігін сезінетін Тұлға тұрады, ал қайшылықтың екінші жағында – *ақылға сыймайтын жылдамдықтар мен сюжеттер дәуірі*. Тарих бізге тіпті ең алғыр шығармашылық елестетумен де болжап болмас күтпеген коллизияларды алға тартып отырады. Д.Нақиповтың поэмасы ғасыр басындағы ең бір сұмдық оқиғаға эмоциональдық жауап ретінде жазылған:

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

В программе ТВ объявлено об очередных смертях и видно здание объя

то пламенем...

...Я не хотел таких совпадений... [25, б.70]

Таңқаларлығы, лирикалық поэма сюжетінің эволюциясын өз кезінде қандай да бір фаталистікпен А.Пушкин болжап білгендей. Ол А.Бестужев-Марлинскийге хатында замандастарына таныс үзінділік пен ақырына дейін айтпаушылыққа «мылжыңдық» амалын қарсы қояды: «...Да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами – это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни* /курсив біздікі – Ж.Ж.Т./; высказывай все начисто... (май-июнь 1825)» [33, б.71].

Қазіргі лирикалық поэма сюжеті сөз ағымының әсерімен, эмоция мен ой жиынтығының абсолютті еркін берілісімен қайта жаңғыруда. Зайырлы және әдеби этикеттің шарттылығынан босаған спонтанды монолог-сыр нақты және өте жақын адамға қарата айтылып, тікелей эмоциональды ынта туғызады. Лирикалық кейіпкер пайымдайтын шындық фактілер, тарихи сюжеттер қазіргі поэмада суреткердің сол сәттегі еркімен жинаған материалдары ретінде қызмет атқарады.

Қазақстандық лирикалық поэмалардың баяндаушылық құрылымының өзгешелігін түрлі мазмұндағы және көлемдегі көптеген коллизияларды кейіпкердің эмоциональды-дүниетанымдық бағалауынан өткізу ретінде анықтауға болады. Әлемнің жағдайы туралы ақпараттарды (көбінесе жағымсыз) жинап, өзі арқылы өткізе отырып, күйзелуші кейіпкер болып жатқан оқиғаларға тек субъективтік және сол сәттік баға бере алады. Өткенге толық шолу жасаудың және дәуір оқиғаларынан қалыс қалудың мүмкін еместігі лирикалық кейіпкерді объективтік талқылау жасау құқынан айырады, мұның өзі өмірдің өзі секілді мәтіннің де нақты аяқталмау жағдаятын туғызады. Ашық финал идеясы поэмаларда түрліше көрінеді. Шығармалар көбінесе қол жеткен жеңістерді паш етумен:

Көк байрақты қыран текті қазаққа,

Күн астында қанат жаяр жетті кез!

(М.Райымбекұлы, «Арман» [34, б.158]),

Жат елдің пирамидасын

Алмас ем дәнге бір уыс,

Теп-тегін, тіпті, сыйласын!

(Ұ.Есдәулетов, «Сарыарқа пирамидалары»

[35, б.132])

жаратқанға тіл қатумен:

Стократ испытанный огнем,

Неужто он не вспомнит Бога?

(Н.Чернова, «Хвала кувшину» [20, б.270]),

өткен дәуірге алғыспен:

Спасибо, смог душой согреться,

расшевелить огонь в золе,

запоем пью стихи столетья –

вчерашний свет в бескрайней мгле!

(Ю.Грунин, «По стропам строк» [27, б.37]),

өмірдің мәні мен қайшылықтары проблемасын өзектендіретін риторикалық фигуралармен, философиялық мәселе қоюмен немесе лирикалық сыршылдықпен:

Көлбеңдейді көне өмірдің елесі,
Сағымдардың арасынан бұлдырап...
(Н.Айтұлы, «Бас сүйектер» [36, б.67]),
Жеңілістен тұрады жеңістерім,
Жеңістерден тұрады жеңілісім!
(И.Оразбаев, «Он үш» [23, б.84]),
Осындайда жаныңды ой қинайды:
- Қосылмай ма, шынында, сірә да олар?
(И.Сапарбай, «Ақырғы аманат» [18, б.201])

аяқталып отырады.

Жаңа кезең поэмаларының ерекше белгісі мазмұндау экспрессиясы мен баяндау динамикасының үйлесуі болып табылады. Қазіргі заман драмасы мен трагедиясының лирикалық кейіпкерлерінің эмоциональды интензивті тіршілігі ұмтылысты әрекет эффектісін тудырады, бұл өз кезегінде жеделдеме поэтикаға жұмыс істейді. Жоғарыда айтылған сюжеттік «өстер» образы сыртқы оқиғалар мен мәтінішілік экспрессия әсерімен айналу жылдамдығын алады және оны бүкіл поэмалық баяндау бойына төмендетпейді. Лирикалық сюжеттің белгілі бір даму динамикасын көбіне лирикалық кейіпкердің кеңістік пен уақыттағы ауысулары, субъектінің өзіндегі таныс Меннен өзгедегі Менді білуге талпыныстан қозғалысы, интонациялар ауысуы, лирикалық эмоциялар, сөйлеу адресаттары, бай аллюзивті-реминисценттік материалдар тудырады.

XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы трансформацияланушы поэмалардың таныс белгілері оның қазақ фольклорының жанрларымен синтезделуі болып табылады. Бір ғажабы, поэманың жанрлық көпфондылығы бір мезгілде бірнеше фольклорлық жанрдың лексика-стилистикалық және формальды-поэтикалық параметрлерінің бірігуінен жасалады. Ж.Бөдешұлының «Бостандықтың басы» поэмасының лирикалық кейіпкерінің ширақтығы осылай көрінеді. Поэма сюжеті қазақ фольклорының мынадай таныс түрлерін «еске түсіреді»:

лирикалық өлең:

Иірімдер,
Көгілдір иірімдер...
Көгілдір толқындарды үйіріңдер.
Көгілдір сәуле үйіріліп көкірегіне,
Бір басып алсын мынау күйігін жер....

жалбарыну:

Тілеймін,
Дуалы ауыз абыз болып,
Тілеймін,
Маңдайыма тамыз қонып...
Тілеймін,

Бер, сәттілік,
Бер, несібе.
Тілеймін...

жоқтау:

Сөйлеші,
Сөйлеші тау, күңіреніп,
Қалғандай батыр Манас бүгін өліп.
Сөйлеші,
Сөйлеші тау,
Тау сөйлеші...

коштасу:

Хош, Сарыарқа саңлағым.
Хош, Алашым, аңғалым.
Хош, Манастың таулары... [28].

Қазіргі поэмалардың көпшілігінің сюжеттері тарихи өлеңдердің, мақтау өлеңдердің мәтіндеріне жақын келеді. Өткеннің батырлық дәстүрлерін дәріптейтін, қазіргі уақыттың мазасыздығына алаңдаушылық білдіретін және тарихи тұлғалардың жарқын образдарын сомдаған К.Салықов, Д.Накипов, Ж.Бөдешұлы, О.Жанайдаров, И.Сапарбаев поэмалары жаңадан қалыптасып келе жатқан тарихи сананы басқаша өрнектейді. Бірыңғай синтаксистік құрылым өлшемінде жүзеге асырылатын тұрмыс-салт жырларының интонациясы, лексикалық қайталаулар, моноұйқас, түрлі ассонанстық үндестіктер жоқтау поэтикасын қазіргі поэманың трансформациялану сипатына ықпал ететіндей дәрежеде аша түседі.

Жоқтау мен арнау дүниебейнелерінің алдамшы қайшылығы Д.Накиповтың «Близнецы» поэмасында оппозицияның жаңа белгілерін танытады. Мұндай шетіндіктің болуын орасан жоқтау ретіндегі «террородастан» мен «лирикалық шегініс», дос-жарандарға қарата айту фратменттері кезектесіп отыратын поэма композициясы көрсетеді. Алайда пафос, интонация, тұрақты субъект-субъектілік бағдарлану баяндаудың екі типінде де авторлық даралық стиль белгілері ретінде қызмет атқарады. «Террородастан» фрагментін:

Смотрю репортажи, кровь во мне стынет:
далеко от вас моя степь...
Наши тоже плачут у стен... [25, б.71]

арнау өлең үзіндісімен салыстырып көрелік:

...Прошу тебя, будь длительно печальным...
Мне больно до того, что не размыкаю век,
Залепленных слезами... [25, б.74],
...Плачет и плачет влюбленное сердце мира;
ему вторит богиня Умай... Плачь...
Простите, невинно погибшие, нас... [25, б. 81].

XX ғасыр құрбандарын жоқтау және дос-жарандарға қарата айту халықтың ауызша шығармашылығының белгілі жанрларының коды болумен

катар, поэмалық дүние көрінісіне де бағынады, мұнда жоқтау лирикалық кейіпкердің нақты тарихи оқиғаларға қатынасын білдірсе, арнау – субъектінің өмірлік шығармашылық әлеуетін танытады. Фольклорлық жанрлар лиризмі поэма кейіпкерлерінің эмоциональдықпен көрінетін және мейлінше дараланған дүниетаным аспектісін күшейте түседі.

Д.Накиповтың “Близнецы” поэмасының стандартты емес көпжанрлығының көрінісінің бірі оның гипермәтінге жақындығы болып табылады. Поэмада түрлі ақпарат таратушылар бірігіп байланысқан: ғибадаттық, газеттік-публицистикалық мазмұндағы жазбалар, фотосуреттер, көркем-графикалық композициялар, компьютерлік символдар. Біріктіруші буын қызметін арнайы «гипермәтіндік сілтеме» терминімен аталатын «близнецы» тірек образы атқарады. Поэманың поэтикалық материалын ұйымдастыруға ішінара көшірілетін компьютерлік гипермәтін қасиеттері автордың қазіргі ойлау формасын – ақпараттық ағынды жеткізе алмайтын дәстүрлі горизонтальды жазудан шегінуіне мүмкіндік береді.

Қазіргі заман лирикалық поэмаларының қайта түлеу интенциясы оның жоғары интермәтінділігіне де байланысты. Түрлі кезеңдерде поэма жанрына қалам тербеген ақындар шығармашылығына ременисценттік бағыттылық та зерттеліп отырған жанрдың шындықтың әдебиеттен тыс (тарихи-саяси, мәдени, ғылыми, діни, өмірбаяндық) мәнмәтініне аллюзивтік қатынасы ретіндегі тұрақты белгісі болып табылады. Поэмалар мәтіндерінде, сөз жоқ, оның көркем мазмұнын толықтырып отыратын түрлі типтегі цитаталар жинақталады, ол материалдар лирикалық кейіпкердің дүниетанымдық поэзиясының негізгі сипаттарын өзектендіреді: тобырда және оқиғалық анархияда ойшылдық қарсылық бар, ол – адамзат элитасының рухани-интеллектуальдық пікірі, бір адамның емес, көшбасшының барлық қасиеттерін жинақтайтын пікір. Мұндай көркем қондырым И.Сапарбаевтың «Әң» поэмасының диалогтік құрылымында жүзеге асырылады. Махамбеттің, Абайдың, Пушкиннің, С.Мұқановтың тағдырлары «қарғыс атқыр» шындыққа қарсы тұрушы образдар ретінде поэмалық дүние көрінісі кеңістігінде пайымдалады:

...Сен болған шақ бұлыңғыр, тұнжыр маған.

Әйтсе да аямапты құрғыр заман.

Болат Пушкин тіріліп кете ме деп,

Тұғырыңды болатпен шынжырлаған... [18, б.164].

Ю.Груниннің «По стропам строк» поэмасында композициялық-құрастырушылық принцип рөлін атқаратын цитаталық поэтика автордың өмірлік шығармашылық қондырымын жүзеге асыруына мүмкіндік береді - А.Пушкин, О.Мандельштам, А.Блок, В.Маяковский тағдырларын тарихты өзіндік түсіну мәтінімен біріктіреді. Тақырыптар мен ізашар ақындар образдары, тарихи аллюзиялар, автореминисценция орыс поэзиясының рухани тентіреу идеясын айрықша көрсету үшін біртұтас күйзеліс фокусына жинақталады. Ресей «ұлы поэзиямен азап шегуге» душар болды, Ақынға қиянат қылған ғасыр қаталдығы сол ақынның шығармашылығында әлі талай

масқараланады. Баяндаудың белгілі бір кезеңінде лирикалық кейіпкер оқырманға нақты айтарын түрліше жүзеге асырады: «өзгенің» шығармашылығынан алынған риторикалық сұрақтармен («Куда ты скачешь, гордый конь...?», «...уж не пародия ли он?», «Век мой, зверь мой, кто сумеет заглянуть в твои зрачки...?»), өзіндік риторикамен («Взлет теперь?...», «Лебедь, Щука да Рак вывезут?...», «Иль другого чего хочется?...»). В.Маяковский өлеңінен алынған сұрақ жүз жыл өткен соң басқаша субъект-субъектілік мазмұн мен азаматтық-публицистикалық өзектілікке ие болады:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб? [27, б.30].

Жаңа кезеңнің поэмаларындағы реминценттік қарата айту нысаны бұ дүние тарихының ақылсыздығы мен абайсыздығына қарсы тұрудың мейлінше күшті құралды ретінде діни образдар мен сюжеттер болып табылады. Замандас ақындарымыз түрлі мақсаттарда діни-метафизикалық көпстилділікке жүгінеді. Мысалы, М.Райымбекұлының «Арман» поэмасының субъектісі Алла, Құдай, Будда есімдерімен, Таурат пен Құран сюжеттері мен мотивтерімен қатар, өз діндарлығын Құраннан алынған цитаталармен «бекітеді».

Зерделеп, Сені Отан-Ана –
Тағриф, табарака уатағала...

(М.Райымбекұлы, «Арман» [34, б.145])

жолдарына автор өзінің метатүсініктемесін береді: «Құдайдың құдіреттілігін тану (арабша)». Д.Нақипов поэмасынан да осындай цитата кездестіреміз:

...записав в святые аяты и суры:
«Милость моя берет верх над гневом моим»...
(Аль-Ахадис Аль-Кудсийа. Хадис1)
(Д.Нақипов, «Близнецы» [25, б.72]).

Д.Нақиповтың «Близнецы» поэмасы лирикалық кейіпкерінің Христос, Мұхаммед, Заратуштра, Тәңірі, Будда образдарына шағымдануы олардың тең құқықтығы идеясын жүзеге асыру ретіндегі есімдерін айтуды жеделдетуге деген саналы қондырымды білдіреді. Поэма кейіпкерінің дінге еріктілігі былайша жарияланады: «Яхве, Аллах, Саваоф или Иегова - / у одного столько Божьих имен...» [25, б.80].

Сюжетке реальды адамдар - әлемдік мәшһүр тұлғалардың (Данте, Максвелл, Кюль-Тегин, Тоньюкук, Тутанхамон, М Горький, М.Светлов, А.Ахматова, О.Мандельштам, Ленин, Сталин, Акутагава, Махамбет, Абай, Ли Бо, Асан Қайғы) немесе замандас-казакстандықтардың (С.Санбаев, Қ.Сәтпаев, Т.Әубәкіров, К.Бақбергенов, А.Сүлейменов, М.Әлімбаев, М.Әуезов) – өмірбаянын енгізу автордың поэмаға екіжақты мүддесін көрсетеді. Біріншіден, жекелеген тұлғаларға осылайша басым назар аударылады, екіншіден, - тарихи қайраткерлер заттық дүниенің прагматикасын бейтараптандыруға қабілетті мәдени қарама-қайшылықтың кең көлемді кеңістігіне «жиналады».

Бір айта кетерлік жайт, ХХ ғасыр соңындағы поэмаларда аллюзивті образ немесе жағдаят эмоцияны немесе ассоциацияны меңзеуден гөрі мәтіндік сюжетке апаратын цитаталау типі басым көрінеді. Мысалы:

Қанденді көргем пілдерді үріп үркіткен...,
Маймылдар сынды айнаға сәлем беретін...

(М.Райымбекұлы, «Арман» [34, б.149]),

...у вас неужели нет –
Пусть Монтеки,

пусть Капулетти, -

Но – Ромео?

но – Джульетт?

(В.Антонов, «Звезды зовут» [37, б.162]),

Он выдюжил войну, изведал горе,
изгнания хвативший через край –
Он, Алигьери, автор аллегорий,
прошедший через Ад, Чистилище и Рай...

(Ю.Грунин, «Фантасмагория бытия» [29, б.47]).

Поэмалық баяндауды объективтендіру, романдандырудың тұрақты интенциясына түрлі тәсілдер бағытталады: мифке жүгіну:

Высокие могучие Атланты
Царили некогда в долине благодатной...

(Л.Медведева, «Формула забвения» [21, б.112]),

...Не погиб меж Сциллой и Харибдой

(Ю.Грунин, «Фантасмагория бытия» [29, б.45]),

И тогда Зевс, большой интриган,
подбрасывает богиням ... яблоко...

(О.Жанайдаров, «Аттила» [17, б.230]),

ежелгі тарих оқиғалары:

Ты слышишь, Отрар, то не ветры поют,
То Азия плачет над пеплом твоим...

(М.Шаханов, «Отрарская поэма о побежденном

победителе, или Просчет Чингисхана» [26, б.26]),

За народ, за просторы и дали
Кюль-Тегин, Тоньюкук
Кровь и души свои отдавали...

(В.Берязев, «Тобук» [19, б.220]),

Көне көз қариялардың айтуынша, саналы ғұмырын
Қоқан, Хиуа хандықтарының зомбылығына қарсы
бағыттаған Шоқай датқа үзеңгісіне жағылған жау уынан
қаза тапса керек...

(М. Райымбекұлы, «Арман» [34 б.146]),

эпикалық мәтіндер мен оларды тудырушылар:

До Белой Аруаны это было...,
«Сервантес смеялся над рыцарями»...
Акутагава над самураями...

(Д.Накипов, «Трепанация дней» [22, б.107]),
жанрлық мәнмәтінге автордың қатынасы:

Уақыт

Маған жыр жаз дейді...

(Ұ.Есдәулетов, «Сарыарқа пирамидалары» [35, б.103]),

«Бостандықтың басы» атты бұл дастанды,

Алланың өзі жазды пешенеме.

(Ж.Бөдешұлы, «Бостандықтың басы» [27]),

Сенде жырым, сыр-шежірем, аңызым, -

Толғайды оны домбырам мен қобызым.

(Т. Рақым, «Бабалар бесігі» [38, б.90]).

Жаңа дәуір поэмасында тарихи аллюзиялар кеңістіктік-уақыттық шекараны жою интенциясын тудырады. Ақын-шежірешінің көзқарасы тарихтың терең қатпарларына бойлайды:

Мы стояли в Хакасской долине

У подножья Саян,

Азиатской земли посредине,

Где степной океан...

(В.Берязев, «Тобук» [19, б.212]),

Адам ата, Хауа анадан қан тарап,

Келеміз біз өмір жүгін арқалап...

(И.Сапарбаев, «Шындық тағы» [18, б.183]),

Но времена забыли про Акила.

Потомок же его, Аттила,

исполнил древнюю мечту,

до Запада довел Орду...

(Х.Булибеков, «Легенда о Золотом Воине» [39, б.66]),

И встала перед Аттилой проблема вечности -

Воевать с ней, с вечностью, или не воевать...

(О.Жанайдаров, «Аттила» [17, б.226]),

А я - Сурок.

И был всех аруахов раньше.

(Д.Накипов, «Сказы вечногo Сурка» [40, б.158]).

Д.Накиповтың «Близнецы» поэмасының сюжеті ХХ ғасырдағы адамзат тарихының жайсыз коллизияларын талдамалық «тізбелеуге» құрылады. Саяси (соғыстар, қастандық, кісі өлтіру, жаппай торрор), мәдени (ғаламдану), ғылыми (экологиялық апаттар, адамды клондау), діни сипаттағы оқиғалар қабаттары өткен ғасыр адамдарының бытырауының объективті көрінісін береді. Ақын балама дүниетанымды ұсыну үшін оқырмандарды апаттар әлеміне келтіреді. Ол моральсызданған қоғамнан шығармашылық әлеміне алып жүреді (сөз өнері, балет, живопись, музыка):

Уф! Отдохните от террородастана.

Почитайте просто стихи... [25, б.73]

Мұндай историзмдерге қаныққан поэмалардың (кең мағынада айтсақ – поэзияның) мәтіндері мағынаның алдын ала болжап болмас жағына

айналады: ол түрлі тарихи векторларды Жалғыз Жол кеңістігіне «байлайды», адамзат дамуының жалпы заңдылықтары мен жасаған қылмысқа жауапкершіліктің ортақ шараларын табады. Трансформацияланған лироэпостың маңызды қасиеті оның мейлінше метафоралығы болып табылады. Мәтіннен тыс Е.Зейферттің «Смерть-шоколадка» поэмасының номинативті-қосарланған образын түсіну өте қиын. Мәтінде мағыналық толығының сан түрлі аспектілері орын алады, соның арқасында аталған сөз образдар сюжет жасаушылық қызмет атқарады. Мысалы, шоколадтың өлім әкелушілік мәні бұл мұңды поэманың лирикалық сюжетін анықтайды: «я просила купить шоколадку... это вредно... у нее диабет сложная форма... смерть...». Шоколад лирикалық кейіпкердің образ-метонимиясы болып шығады: «шоколадные волосы», «шоколадные глаза», «я выпил целую чашку твоего шоколадного дыхания». Бұл образ сол секілді үйлесімді түрде махаббаттың («оба с горячим шоколадом страсти на губах»), өлімнің («смерть это шоколадка») және бір мезгілде өмірдің одновременно («когда я доем отмеренную мне порцию шоколада / мы встретимся любимая») метафорасына айналады. Ақырында шоколад жаңа уақыттың образ-символы болып көрінеді. Мәтінүстілік көркемдік кеңістікте «Время Шоколада / Новая Коричневая Чума» жолдары барша гедонистік культ дәуірінің ақырына жететін трагедиялық салдарды ескертуші жинақтық ұғым сипаттарын алады. Мәтін поэтикасы шоколадтың тым тәттілігін тамаша заттандырады. Мәтіннің барлық деңгейі лексикалық және лексика-семантикалық қайталауларды ұйымдастырады, олардың мақсаты да жан-жақты ашылады: шоколадтың дәмі («горький», «сладкий»), сапасы («ломал стекло как шоколад», «растает как шоколад»), түсі («коричневый», «шоколадный», «глазурь», «кремовый»), формасы («плитка»). Қалай болғанда да, «шоколадтық» метафоралардың («смерть это шоколадка», «кровь коричневая сладкая», «шоколадная глазурь глаз») және образдардың көпшілігін «шоколадтық» ассоциациялар қажетсінеді («в кремовом пеньюаре», «кружевницы и шоколадницы... изнутри картин», «шоколадный коктейль», «пальчики / всегда пахнувшие шоколадным мороженым», «плиты / и комья земли шоколадного цвета»). Поэманың көркемдік идеясын виртуалды, пластикалы және дәлбейнелейтін жолдарға көңіл аударайық:

шок около ада –
мой кол
мое око
моя школа жизни
моя шкала ценностей [30, б.31].

Дыбыстық ой жақындығының көптігі лирикалық кейіпкердің трагедиялық санасы арқылы «шоколад» сөзінің бірнеше үндестікті қатарына ой жіберіп, «шок» (естен тану) сөзінен «құндылықтардың жаңа шкаласына» («новой шкале ценностей») дейін кейіпкер эволюциясының қисынын түсінуге мүмкіндік береді. Осылайша, «Шокопоэма» атауша мағынасының қосалқы қыры ашылады: шоколадтық экспрессия поэтикасы эстетикалық «шок»

жағдаятын *міндетті түрде* рухани-адамгершілік құндылықтарын қайта бағалау кезінде шектік жағдайға ысырып тастайды.

М.Райымбекұлының «Арман» поэмасында лирикалық кейіпкердің мейлінше метафораланған санасы өмірлік құндылықтарды қайта жасақтау қызметін атқарады. Дүниені ұлттық-образды қабылдау «*метапоэма*» субъектісіне *метафоризм* құбылысының өзіне балама көркемдік тепе-теңдік табуға мүмкіндік береді:

Сол күмбез өртегенде өзегімді,
Көнеге көз жүгірттім кезерулі...
Алтынның сынығындай кесек-кесек,
Тарихты жат шапқанда көсеп-көсеп...[34, б.144-145].

Метафора поэма субъектісін тарихи шындықтың бірөлшемді кеңістігінен субъектінің жоғары (“*мета*”) тұтастықтағы әлем туралы арманын жүзеге асыратын болжап болмайтын сәйкестіктер мен параллельдер әлеміне шығарады. Үйлестіру құралының атауы (*метафора*) жоғары тұтастықтың “*метапоэма*” семантикасына сәйкес келеді. П.Банников “Маленькая железобетонная поэмасында” метафоралық ойлау мәнінің лирикалық кейіпкердің дүниені сезінуімен сәйкеспеуі поэма коллизиясының кастерленбеу формасы болып табылады.

Қазіргі поэмалар ұйымдасуының лексикалық деңгейі драмалық хронотоп идеясын өзінше әлсіретеді. Лексемалар қозғалысын ұқсас ұғымдардың қайшылықтылығы немесе алшақтығы жағдаяттарынан:

...Дилемма использования шнурков.

Выбор.

...замерзшее частное

в заплеванном общем

(П.Банников, «Маленькая железобетонная поэма» ([41, б.70]),

сондай-ақ *желпуіштік (веерлік) ассоциациялар* кеңістігінен байқауға болады:

...учителя...Гийом...Аполинер...

...Рене...де-Сент...Додо...Ажан...Бодлер...

...Наполеон в кирасе...офицер...

...нет, все-таки эклер...разлив...размер...

(М.Исенов, «Житие можжевелика в дождь»

[32, б.57]).

Сөз образдарының былайша ұйымдасу типі айту барысында ойланып-толғану мен бір мезгілде антонимдік түсініктермен нақты пайымдау қиындығынан (құрылымдық оппозицияның ойлау процесінде пісіп-жетілетіні белгелі) туатын сөйлеу ағымына және тұтас көркемдік кеңістіктің Жақсылық пен Жамандықтың қарапайым полюстеріне мүшеленуіне жұмыстанбайтын, бірақ өзара байланысты ұғымдарға бытыратылатын постмодернистік сана қасиеттеріне байланысты. Осыған сәйкес, әдеби емес әңгімелеу қондырымы, желпуіштік лексикалық оппозиция, стильдер мен интонациялардың аяқ астынан калейдоскоптық ауысып отыруы, түрлі семантикадағы лексемалардың кірістірілуі, неологизмдердің көптігі,

индивидуальдық-авторлық синтаксис - *поэма*ның тілдік ұйымдасуының осы аталған қасиеттері поэма жанрының метамоделі ретінде тілдің үстіңгі құрылымында қайта жаңғырады.

Суреткердің негізінде адам өмірінің Болмыстан мүлдем ажырағысыздығы туралы түсінік жататын Мәтін құруға деген талабының поэманың интонациялық-тілдік ұйымдасу амалдарынан көрініс таппай қоймайтыны табиғи нәрсе. Еркін сөйлеуге, «мылжыңдыққа» іштарту поэманың жанрайырымдық категориясы мәртебесіне ие болады. Қазіргі поэмалар еркін сөйлеу амалдарының мүмкіндіктерін жақсы көрсетеді. Мысалы, М.Исеновтың «Житие можжевелика в дождь» поэмасындағы поэтикалық «айту» - ақынның шартты әдеби этикеттен еркіндігін өзінше танытады:

...попробуй, срежиссируй этот бред...

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

...в дожде...в нужде...в нестиранном белье... [32, б.56].

Д.Накипов поэмасының көптеген фрагменттерінде айта салу неғұрлым сәтті поэтикалық образ іздеу тәсілі ретінде құрылады:

Инаугурация –

Когда-то был Папа из Рима,

Шаг на трон или плаху –

Не инкарнация...

...Инаугурация

...Диффамация... [22, б.47].

Өлеңнің «кемерінен» асып жататын синтаксистік конструкциялардың таралымы, сан алуан анжамбеман түрлері, қарата айтулар мен қыстырма конструкциялар, риторикалық фигуралар, эмоциялық бейнелілік құралдардың (инверсия, анаколуф, анафоралар) молдығы жаңа адам ойының образын жасауға жұмсалады. Бірін-бірі алмастырып отыратын көптеген қарата айту нысандарының болуы (тек тарихи реальды тұлғалар ғана емес, сондай-ақ аттары аталатын достар, туыстар, ұстаздар) барған сайын қазыргі поэманың образдық қатарын сипаттайды және табиғи сөйлесу ортасын жасауға «жұмыстанады», мұнда шешендік ділмарлық та, лирикалық ғибадат та жат емес.

Ғасырлар тоғысындағы поэма мәтіннің формальдық-шумақтық, графикалық компоненттеріне эксперимент жүргізуді жалғастыруда. Мысалы, Ю.Груниннің «По строкам строк» поэмасында «Автопортрет во времени и пространстве» бөлімінің орталық жағдайы материалды графикалық беру әдісімен ерекшеленеді. Мәтін тең емес екі «вертикаль» бағанға бөлінген (графикалық та, мағыналық та). Сол жағы екі бунақты анапесттік өлшемді, шалыс ұйқас, бірнеше ойшылдық интонация, оң жағы дактилдің бір бунағының ықшам ырғағымен, өз алдына ұйқастық ұйымдасу және елеулі көтеріңкі кесімді пікірмен сипатталады. екі бөлімде айтылатын тақырып та бір бағада екіншісіне өте отырып, түрліше дамиды. Өткен жылдардың саяси сағымдарынан абсолютті еркіндік алудың басталғандығына көз жетушілікке (оң жақ) басқа үзілді-кесілділік қоңсы қонады (сол жақ):

А народ, мед нам в рот,	парится	
в явь выходит из снов	медленно –	
сквозь бетонный оплот	партии	
сквозь основы основ	Ленина	[27, б.28].

мәтінді горизонтальды оқу тарихи ойлау стереотипін жеңіп шығудың қиындығы идеясын дамытады. Екі вертикальды мәтіннің шекарасында туатын автордың өзіндік ирониясы:

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

жоғары трагедиялық пен батырлықтың бөленімін эпиграф жолдарынан алады, сөйтіп «лирикалық кейіпкер» категориясын идеологиялық «батырлықтан» ажыратады. Осылайша Тарих тәжірибелері рухани өмірдің міндетті шарты ретінде бағаланатын дүниетанымдық құндылықтардың жаңа шкаласы орнығады.

Ағымдағы уақыт поэмалары поэтикасының максимальды жаңғыруымен де сипатталады. Белгілі бір авторлар тобы - Д.Нақипов, Е.Зейферт, О.Жанайдаров, М.Исенов, Ю.Леонов, И.Полуяхтов – поэма шеңберінде (немесе поэмалық дүниебейнесіне жақын көркем құрылымдарда) «жаңа поэтикалық алфавит» дегенді тұрақты дамытып келеді. Біздің кезімізге дейін өлең шығармашылығының авангардында болған поэтика нормаларын өзгерту немесе оны қабылдаудан бас тарту Мәтінді компрессиялауға, яғни жаңарған поэтикалық құралдармен жинақталған поэмаға айналдыруға бағытталған, оның құрауыштарын талдап «мүшелеуге» келмейді, мәтіннің мұндай тұтастығы өте берік болады.

Жаңа мағыналар графикалық нормалардан да ауытқиды. Вестернизациялану (бұл жерде англо-американдық орфография ерекшеліктері айтылып отыр) және компьютерлік мәдениетке теліну өз міндетін атқарып шықты: жазбаша әріптерден, тыныс белгілерінен бас тарту, компьютерлік графика бүгінде мәтіннің өзіне тән қасиеттерін бұзу болып қабылданбай қалды.

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

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

Б...
 А я над

книгой твоей поутру,
как и ты слезинку утру...[22, б.70].

Д.Нақиповтың «Праздник хризантем» поэмасынан аллынған бұл үзіндіде өлең графикасы автордың балама нұсқадағы поэтикалық жарияланымның үлгісі болып табылады: бұрынғы кездегі кітап басу ісіндегі стандартты емес өлеңді оң шетке қарай түзету, ұйқастық үндестіктерді белгілеудің дәстүрлі белгілерімен біріктіріледі. Орфография, пунктуация, синтаксис секілді поэтикалық тілдің мұндай қарапайым нормалары мәтінде әдеттегі мағыналарынан бірде «алшақта»ды», бірде қайтадан соған оралады, осылайша лирикалық кейіпкердің ой қозғалысын заттандырып отырады. Перифериялық поэтика мәртебесінің жоғарылауы осыдан көрінеді: орыс тілі нормаларының тұрғысынан «любов-ь» деп «қате» лексикалық буынға бөлу инфернальдық рухты меңзейді (жіңішкелік белгісі оқылмайтындықтан), аталаған сезімнің нәзіктігін және осы махаббаттың дәмін сезінуді көздейді.

Д.Нақиповтың «Близнецы» поэмасында байланыстырушы буын қызметін «гипермәтіндік сілтеме» деген арнайы терминмен аталатын номинативті образ атқарады. Шығарманы мұқият оқып шығу гипермәтіндік құрылымды таңдау тек электрондық сән үшін ғана емес екендігіне көз жеткізеді. Поэmanın поэтикалық материалына ішінара көшірілген компьютерлік гипермәтін қасиеттері автордың ақпарат тасқындарымен, ретсіздікпен, бірін-бірі терістейтін түсініктермен қазіргі ойлау формасын ашуына мүмкіндік береді.

М.Исенов «Житие можжевельника в дождь» поэмасында поэтикалық сөйлеу орталығына мәтіннің бұрынғы қосалқы белгілерін – интонациялану әуені мен айтылым ішіндегі фонетикалық қатынастарды орналастырады:

...попробуй срежиссируй этот бред...
...все тридцать лет...все двадцать тысяч лье...
...в дожде...в нужде...нестиранном белье...
...его портрет... и получи патент...
...на эту жизнь... на смерть...из кинолент...
...на все семь бед... и всех его зверей...
...но не зверей...на тени на стене...
...на песни осени...оплёски «Каберне»...
...в таверне... в кружке...плещется на дне...
...желез желе...диез...стилет...Жаме... [32, б.56].

Автор ұсынатын поэтиканың доминанттық принциптері бес стопалық ямбының дәл өлшемі мен ұйқасын «екінші планға» шығарады. Мұнда дыбысқа тәуелділік, қайсыбір мәндерге жүгіну, кәсіби, жаргон, өзге тілден енген, қарапайым, ғылыми-терминологиялық, поэтикалық, басқа да лексикалардың араласуы секілді өз заңдылықтарын ұсынатын сананың тіл стихиясына жүктелуі маңызды болып табылады. Мағына тудырушы бастау ретінде Тілге абсолютті сенім пайымдаушы кейіпкерді тіркелуші жайсыздықтан жырақ әкетеді. Егер ойшыл субъекті санасы (немесе санасыздық?) таңдайтын сөздің сырттай көрінетін (семантикалық) бейнесі сенімсіз болса («бред», «нужда», «нестиранное белье», «смерть», «оплёски»),

онда сол сөз образдарының дыбыстық мағынасы поэманың көркемдік әлемін еліктіріп әкетіп, басқаша эмоциональдық кеңістікке шығарады:

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

Жаңа поэтиканың қызықты мысалдарын О.Жанайдаровтың «Аттила» поэмасынан көруге болады. Ақын бір мәтінге бір уақытта бірнеше ұғымдарды қабаттап, жадылық жинақтайды:

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

[17, б.226-227].

Постмодернизм поэтикасындағы реальдылықтың жарылуын бейнелейтін «мәтіндік тілік» техникасы О.Жанайдаровтың поэмасында кері бағытта қызмет атқара бастайды – ол мәтінді арттыра, өсіре түседі. Образдардың түрлі мәнмәтіндерге (географиялық, тарихи, кәсіби, лексикалық-мағыналық, т.б.) жүктелуі аздың – көпке, жекенің – жалпыға ортақтығын тудырады.

Е.Зейферттің «Смерть-шоколадка» поэмасында *тіл метаобразы* лирикалық кейіпкердің рухани толысуының абсолюттық динамикасын көрсететін категорияға айналады. Егер бүкіл поэманың ассоциативтік қатары «шоколадтық» рецепцияны өсіре түсу ыңғайында құралған болса («тіл» семантикасы осындай дәмді сезіну органы ретінде қажетсініледі), онда шығарма финалы *осы поэманың үйлесім феноменін түсіндіретін Мәтіннің ұйымдасу принципінен* шығады: тіл стихиясын күйзелуші субъекті «мен – сен», «смерть - шоколадка» айырмашылығын жоятын, уақыт пен кеңістікті бітістіретін, жады мен арманды біріктіретін өмірдің шексіздігі туралы философиялық символ ретінде сезінеді. Ақын осылайша Тілді Мәңгіліктің баламасы ретінде түсінуге шығады.

Лирикалық кейіпкердің көзін ашып, көкірегін оятуға мәтіннің еліктіруші поэтикасы «жұмыстанады». Тақпақтылық пен поэтикалық әуенділік, үзіліп шыққан сыбыр менғибадаттық интонация рухани күйзелістің

ақиқат жағдайын көз алдымызға әкеледі. Кейіпкер эмоциясы түрлі ұйымдасу деңгейіндегі верлибр (еркін өлең) «жинақтайды».

Белое личико шоколадные волосы
карие глаза горячие руки
моя живая девочка не умирай
детка-жена я с тобой... [30, б.29].

Фразалық бөлшектер өлшемі, инверсияланған сөз тіркестері («белое личико»), синтакстік параллелизм (бірыңғай мүшелердің, қарапа сөздердің арақатынасы), баурап алатын, сезімдік метафоралылық («моя живая девочка», «детка-жена»), поэманың өн бойында тыныс белгілерінен бас тарту сөйлеу субъектісінің даралық стилін жасауға атсалысады. Лирикалық сюжет қозғалысымен толғаныстар, диалогтік қарата сөйлеулер жиі көп нүктелермен үзіліп қалатын ішкі монологке орын береді. «Сеннің» орнына бөтен «ол» тұрады, барған сайын оның санасы өзін жатсыну позициясына, өз ауруынан бөгделенуге бейімделе береді. Салыстырайық:

...у неё диабет... [30, б.30],
...я целую её...
...она уже знакома со смертью...[30, б.31],
...она ест шоколад и она счастлива...,
...обнимая
она пьет мои слезы из чаши горя
пусть они исцелят её [30, б.32].

Тек поэтика сипаты үшін ғана мәтінде верлибр түрі мен тыныс белгілерінен бас тарту өзгеріссіз қалады. Мұндай принциптілікті поэмада кейіпкердің өзі түсіндіреді:

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

және

...почему этот автор не ставит знаков препинания
спросил я у тебя домашней
потому что не хочет препинаться
засмеялась ты... [30, б.30].

Тыныс белгілері мен ұйқас поэмада кейіпкердің өлімнің абсолютті салтанат құру фактісін мойындайтын ең бір жайсыз жерінде пайда болады. «Тыныс алмау» және «үндестікті іздемеу» талаптары - ортақ қабылданатын белсенді өмірлік позиция түсінігінен басқа ештеңе емес. Сүйіктісімен көптен күткен кездесудің кеңістігі мен уақытын лирикалық кейіпкер «эпоха Тыживанеболеешь» деп атайды.

Қазақстандық поэма құрауыштары жүйесінің трансформациялануы, тұтастай алғанда ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасыр басындағы қазақстандық поэзияның өзекті жанрларына тән жанрлық дәстүрлердің мейлінше араласуы туралы ақпарат береді. Поэмалардың субъектілік қайта ұйымдасуы лироэпикалық тепе-теңдіктің өзгеруіне байланысты. Баллада мен толғау сияқты, поэма да өз дүние көрінісін лирикалық кейіпкердің эмоциональды,

саяси, дүниетанымдық тұрғыдағы позициясынан танытады. Кеңістіктік-уақыттық категория поэмалық дүние көрінісін қайта жасау процесіне белсене араласуда: хронотоп сюжет құру мен композицияның белгілі бір типтерінде канондалмай-ақ, жанрдың идеальдық моделін күшті өзгерістерге әкелуде. Поэманың кеңістіктік-уақыттық құрауышы трансформациялануының тұрақты әдісі қазақтың ауызша сөз өнері жанрларының өзге парадигмаларымен диалогке келуі болып табылады. Болып жатқан жанрлық араласулар интермәтінінде поэманың қабылдануы оның көпстильділігімен және реминисценттік толықтығымен түсіндіріледі. Қазіргі лироэпос тілдік процестердің өте нәзік жаңғырығы болып отыр, сондықтан қазіргі поэманың жанрлық идеясы мазмұндық деңгейде өзіндік поэтикалық бейнелеу биігінен орын алуда. Орыс тілінің нормативтік талаптарынан мүлдем басын ашып алу поэмалық шығармашылық идеясының жарияланым формасы болып отыр (қазақ поэмасында жанрлық канонның мұндай өзгерісі байқалмады). Жаңа кезең поэмасының қайта жаңғыруы барған сайын, әлі де елеулі маңызға ие болатындай, кең көлемді мәнмәтінде жүзеге асырылуда.

6.3 Поэмалар кітабы – метажанрлық тұтастық. Қазргі Қазақстан поэмасында *поэманы контекстуальды қабылдау тенденциясы айқын белең алып келеді*. Әңгіме әдетте поэмамен аяқталатын поэтикалық жинақтың композициялық тұтастығы туралы болып отырған жоқ. (мұндай үрдіс бұрыннан бар). Поэманың мәнмәтіндік диалогте жүзеге асу талабы Н.Чернованың «Приди и останься. Маленькие поэмы» бірегей экспериментінде; циклдер мен поэмалардан жинақталған, бірақ автордың өзі «поэмалар циклі» деп анықтаған Б.Қанапияновтың «Звездный час» мәнмәтінінде; оның шарықтау шегі «Человек, которого я не видел» және «Послесловие» деген өзара байланысты поэмалардан тұратын «Векзамеры» кітабында; Д.Нақиповтың «Песня моллюска» поэзия кітабында айқын аңғарылады.

2000-жылдарда жарық көрген бірегей еңбек Д.Нақиповтың «Песня моллюска» кітабы болды. Бұл жинақтың көркемдік-эстетикалық құндылығын оның «поэзия кітабы» деген анықтамасы анықтайды. Егер өлеңдер кітабы құбылысы поэтикалық тәжірибеде бұрыннан бар және әдебиеттану сипатындағы еңбектерде қарастырылған болса, онда Д.Нақиповтың поэзия кітабына балама табу қиын. Жаңашылдық бұл еңбектің барлық деңгейінен (кітап форзацы мен түсті дизайнынан мәтіндік поэтикасына дейін) көрінеді. Біріншіден, іштей ұйымдасқан жанрлық реальды, екіншіден, жеке-текстологиялық жанрлық дүниебейне мен кең көлемдегі «кітаптық» арақатынасын анықтау үшін мәтінге назар аударып көрелік.

Д.Нақипов кітабының жеті бөлімінен тек үшеуін автор поэма деп көрсетеді («поэма контрапункта», «поэма-цепочка», «поэма-рефрен»), басқалары мейлінше бірегей атаушалармен берілген - «полилог», «элевация», «миниатюра», «стихи-эссе». Мұқият жанрлық талдау жасау *әрбір бөлімі поэманың дүние көрінісіне жинақталғанын, барлық атаушалардың семантикасы кітап сюжетінің жоғары тәртіптегі көркемдік тұтастық ретінде көрсетуге бағдарланғанын* анықтады. Осы тұрғыдан қарағанда,

«поэзия кітабы» құрылымындағы негізгі рөлді «Песня моллюска» деген бірінші поэма атқарып тұр.

Жанрлық атаушасында («поэма контрапункта») тұтас кітапқа меңзеу ретінде бұл мәтіннің композициялық /«контрапункт» - композиция/ мәні туралы ақпарат беріледі. «Песне моллюскада» мынадай алты бөлімнен тұратын көркемдік принцип іске асырылған: өмірдің мәнін идеальды бейнелеу ретінде мүлдем қайшылықты көлемдерді драмалы жақындатушы-аластаушылық. Мұнда кітаптағы әрбір поэманың бірінші өлеңінің түстік жасыру түріндегі құрауышына көңіл бөлген дұрыс. Әрбір бөлімнің алдындағы қоңыр-күлгін бастау тек номинативті кодтан ғана емес, сондай-ақ - екінші жағында - өлеңнен де көрінеді. Кітаптың рәсімделуіндегі мұндай тұрақтылық мағына тудырушы қызмет атқарады: Бастаудың ықтимал қайта туудың жалғыз мүмкіндігі ретіндегі мәні туралы ой осылай беріледі. Мәтіндегі жеті «түрлі-түсті өлеңдерде» кейіпкер дүниетанымының өзгеруіне әсер ететін күтпеген көрегендік туралы ақпараттың берілуі тегін емес:

Что-то снова витает в воздухе пряное,

наверное, опять я сказал

и поступил неправильно...

Пора начинать

великие древние танцы... (Бірінші бөлім) [22, б.8],

Эта чистая, как роса, японка,... однажды спасла

меня. ...случайно мне попалась на глаза

маленькая книжка Сей-Сенагон... (Екінші бөлім) [22, б.54],

...И тут меня оставляет пошлая рифма,

сердце начинает метаться... (Үшінші бөлім) [22, б.72],

Недавно мне встретился старина Асан Кайгы...

(Жетінші бөлім) [22, б.210].

Поэманы оқыған кезде басы мен аяғындағы образдардың синонимдік қатар тұруы түсінбестік тудырмайды, өйткені авторлық пайымдау қисыны бүкіл өмірлік процесс бағынатын заңдылықтардың қайшылықтарына қатынас принципін тудырады. Жетекші көркем образдардың семантикасы сондай аспектіде бағаланады: «белкохорь», «полосатая зебра», «молчаливый хор», «хрестоиуды», «черный дым – белый пар», «гений - гей» т.б. Тіпті поэма сюжеті адамның күйбең де бүлінген санасын сілкінте алатын «сол көңіл\күйдің сыңарын» іздеуге бейім. Және мұндай «сыңарлар» «маэстро Бах», суретшілер Гойя, Калмыков, табиғат суреттері, Элтон Джон музыкасы, «леди Ди», Камо-но-Тёмэй «жазбалары» болып шығады. Мұндай қайшылықтар тіпті «вертикальды» және «горизонтальды» мәтіндер мағыналарының соқтығысынан да көрінеді:

...где формируется аура ра
зочарования... [22, б.15].

Автор көрсететін айғай-шулы қайшылықтар әлемі - оның шегіне жеткен дағдарыстылығының дәлелі. «Великое и чистое деление на едящих траву и мясо» бірнеше рет «грязь искажений» болып шығады. «Сыңар» образдар қозғалысынан қызықты заңдылық байқалады. Поэманың бірінші жартысында

аталған сөз образдары қазіргі заманның жаман өзгерістері туралы ақпарат береді: «Белкохорь... Вот кого мы бояться должны», «...проклятая жизнь – полосатая зе / бра». Тіпті Христос тағдыры да драмалық қайшылықта көрсетіледі: «Ему эта жизнь совершенно обрыдла, / он уплыл из неё без затей, / утуманился тихо / и стал в эпитафии Х-ом». Екінші бөлімде қосарлану мотиві қайта туады:

...не в силах
я делиться на тех
и на этих... [22, б.40].

Осылайша дүние пайымдаушы субъектінің шығармашылық, анығырақ айтсақ - өмірлік шығармашылық қондырымымен қайта жаңғырады.

От констатации того, что

...мир неадекватен твоим мыслям
и меняется не так быстро, как хочется... [22, б.22],

деген фактін тіркеуден өмірге белсенді қатынас деңгейіне шығады:

...Я поэт,

ни о ком не скажу я худое
и жить в параллельных мирах
не могу... [22, б.40],

және өзінің соңынан оқырмандарды да ілестіреді:

...трудись,
тащи из земли колодец,
освобождай себя от колодок
рабства этих лихих времен.

Спасемся, если себе не соврем [22, б.41].

Ақынның міндеті - «дүниенің шашылған бөлшектерін» біріктіру, жоғалған үйлесім сезімдерін қайтару, сөйтіп замандастарын «алапат уақыттан» бастауға шығару. Осылайша мәнмәтін «моллюска», «рыба», «Христа», «Аруах», «художник» және «ән-өлең» нұсқасы ретінде «творчества» образдарын ассоциативті жақындата отырып, атаулардың мағынасын ашады.

«Песня моллюска» «бір кезде болып, сосын жоғалған» («прибыли...и потом ушли куда-то») су туралы, оқиғаларды «жақын-алыс», «елеулі-елеусіз» деп бөлмейтін және бір ғана заңдылықты («су-болмысты өз жан дүниесінен өткізу») қабылдайтын жаңа дүниетаным осылай жарияланады. Сөйтіп «Песня моллюска» кітаптың бүкіл құрылымы туралы жинақы ақпаратты ұсынады және шынайы суреткер тағдырын «контрапунктке» шығарады.

Кітаптың екінші және жетінші бөлімдері («поэма-цепочка», «поэма-рефрен») де сондай поэмалық «регистрде» жұмыстанады. Екі мәтіннің де көркем кеңістігі қарсылық хронотопымен ұйымдасқан. «Праздник хризантем» поэмасындағы «цепочки» метафорасы мейлінше анық және «над технологией превращения / бегущих мгновений в долгое эхо любви...» жұмыстанып, тұтастық дүниебейнесін өзінше қалыптастырады. Екінші поэма да сол образдық антонимдер жүйесін дамытады (японский – казахский поэт,

тысяча лет – одно мгновение, Золотой Человек – человек из глины), мәнмәтінмен бітістіру образдарына шығарады: «сыз-сырнай», «цепочка», «ограда из хризантем», «песня», «Сей-Сенагон». «Праздник хризантем» өзінің метафоралық өлшемінде үйлесімді Келісім парадоксын танытатын антиномдердің қажетті тізбегі ретіндегі өмір идеясын жырлайды. Бірақ егер «Праздник хризантем» поэмасында апатты өмірдің шындығы балалық шақты еске алу мен реинкарнация бірлескен шығармашылық параллелінде (Сей-Сенагон – Д.Накипов) қайта жаңғыртылса, ал соңғысы, бәлкім ең етене поэма, жоғалту жағдаятын бастан кешірген шындық күйзелістен туған болар. Сюжеті «поэма-жоқтауға» сәйкес келетін мәтін Жаңа Адамға арналған гимн болып шыққан:

...знайте знайте мой брат с каждым из вас породнен
на века и где бы вы сейчас ни тщились от него
отлучиться вы пронизаны им а значит вы тоже
братья мои не пытайтесь уйти... [22, б.218-219].

Соңғы поэма кітаптың жетеші көркем образдарын жинақтайды - адамдар арасындағы қатынастардың тазалығын айғақтайтын Өнер, бәрін білетін Су - жаңа тұрмыстық дүниетаным метафорасы, мінсіз Бастау идеясын жинақтайтын Тәңірі образы. «Неизбывность» поэмасында тағы да Д.Накипов кітабының негізгі идеясы заттанады (қайталау мотиві «поэма-рефрен» атаушасымен өзектенген), бірақ енді тазалану жеке қасіретпен сыналған трагедиялық халден кейінгі мүмкін болады. Мұнда көркемдік сананың жаңа деңгейіне жеткендікті жаңа поэтика режимі дәлелдейді. Мәтіннің өзі құраушы элементтердің мүлдем мүшеленбеу принципін танытады, мүлдем басқа поэзия нормалары әрекет етеді.

Кітаптың үшінші - алтыншы бөлімдерінің жанрлық табиғаты да поэмалық дүниебейне әрекетімен сипатталады. Үшінші «Трепанация дней» бөлімі атаушаға жанрлық анықтама шығармайды, бірақ «полилог» деген сөйлеу құрылымының типін көрсетеді. Мұндай сипаттама сырттай бөлек материалдарды бір жүйеге жинақтаушылық ұғым қызметін атқарады. «Полилогта» автор өзіне рухани жағынан жақын адамдарымен (бұл сұхбаттасушының ең негізгі сипаты) емен\жарқын әңгіме жүргізеді, бұл «рухани бөлшектенуге» қарсылық әдісі болып табылады. «Полилог» өзін тану мен өзін жинақтауға бағытталады. Басқа «Менге» арналған әрбір өлеңде (олардың арасында Б.Ахмадулина, М.Әуезов, М.Сембин, А.Жаннур, А.Сүлейменов, С.Санбаев, қарындасы Сайран бар) өзі туралы жан сыры бар:

...давай в траву упадем навсегда
и будем смотреть ей в лицо
и слушать смех человека,
идущего к своему одиночеству [22, б.98].

Айта кетерлігі, мәнмәтінде «айналық» образдар жоқ. Автордың өзі айтады: «Не люблю отражений». Кезінде өзінің болуымен авторға шарапатын тигізген әрбір адам туралы естелік сақтайтын образдарға оралады. Мұндай образдарға жататындар: «портреты», «сирень» («Мечта – сирень, последнее созвездие...»), «песчинки», «библиотека».

«Тәңірлік құдайға» оралу және «сонымен, ұлы Автормен бірге» кету, «оның Кітабын оқу» мүмкіндігі орындалды десе болады, өйткені біздің көз алдымызда ойшыл субъектінің философиялық санасы толысады. Егер кітаптың бірінші, екінші бөлімдерінде ол ой күші мен эмоциясын өмірдің қайшылықтарын «бітістіруге» жұмсаса, онда қазіргі кезде оның ой\пікірі ол тарулы емес, болмыстың басқа заңдылықтары туралы пайымдайды. Тіпті шөптердің өзінің беті болатын тірі табиғат әлеміне ену («долгая дорога в степи / лица трав превращает в фон»)қызықты болып көрінеді. Сондықтан контрастық образдар (композициялық құрылымның осыған ұқсас типі секілді) автор назарының фокусына ілінбегенмен, мәтіннен кетпейді. Егер мәтінде антонимдік жұптар болса (Тенгри – Умай-шеше, небо – земля, книга – библиотека, травы – «лицо травы», простор – деталь, звезда - созвездье), онда тұлғалық феномені маңызды Дос образына баса назар аударылады. Жақынынды еске алу арқылы іздену тармағының арқасында антонимдік ойлау өз жемісін көрсетеді. Поэмалық дүние көрінісі мейлінше толық және объективті көрінеді: лирикалық кейіпкердің полемикалық ойлауы өсу қабілетін көрсетеді, ал драмалық хронотоп көркем мәтінді ұйымдастырудың жаңа формаларын табады.

«Из молчания с женой. Элевации» төртінші бөлімінің атаушасы да нақты жанрлық архетипті жаңғыртады. Оның үстіне, «элевации» - Д.Накиповтың индивидуальды-поэтикалық сөздігіне тән сөз. «Элева» (салыстырыңыз: «элеватор») мағыналық бөлшегін «медитация» сөзінің сөзжасамдық моделіне келтіретін неологизм жылтырақ мағынаға ие болып, ақынның рух пен адам жанын тазартатын, жаңғыртатын ойтолғам атауының өзіндік нұсқасын (интерпретациялау құқығында) ойлап табуына мүмкіндік береді. Кітап көлеміндегі жанрлық номинация стратегиясының өзгергенін аңғару қиын емес: «поэма» анықтамасы өзіндік сипаттылық мәнін жойып, басқа бір, одан да маңыздырақ «кітаптық» сюжет динамикасы туралы ақпаратқа орын береді. Шығармашыл және қарапайым адамның жинақталуы үшін жаңа импульсті автор өнерден («без слуха вне судьбы / и звездных координат») табады. «Полилог» жағдаяты (үшінші бөлім) әйелімен диалогке ауысады. «Из молчания...» атаушасы жоғарыда айтылғандарды жоққа шығармайды, қайта «ешкімге ұқсамайтын» («ни на что не похожих») екі Меннің рухани жақындық деңгейін аңғартады. Бұл бөлімнің сюжеті «Он - Она» қатынасының эволюциясын бейнелейді. Бұл бөлімнің бірінші мәтінде мазасыздық пен жалғыздық тақырыбы басым. Бұл мәнмәтіннің финалдык бөлігі қарсы махаббат сезімін көрсетеді:

Настоящую женщину можно помнить
почти умирая... [22, б.130].

«Нағыз әйелмен» терең интимдік қарым-қатынас бөлігінде танылмаған өзіне деген қызығушылық пайда болады, сондай-ақ өздігінен өмірдің жоқшылығын да («где было много грязи и уставших от страха людей») жеңіп шығады. Қайшылық драмасы баяндаудың образды-метафоралық аспектісінен көрінбейді деуге болады, бірақ реальды және басқа әлемнің сюжеттік қатар өрілуінен аңғарылады.

Бұрынырақ шыққан «кітаптық» мәнмәтіннің көркемдік кеңістігі басқаша ұйымдасу принциптерімен ерекшеленетіндіктен, бесінші бөлімнің атауы - «Из книги «Вечер века» - поэзия кітабы тұтастығынына қатер төлдіреді. Бірақ бұл бөлімнің сюжетіне тереңдеген сайын бұрынғы кітаптың образды-көркемдік құрылысының ерекшелігі жаңа мәнмәтінге бағынатыны көрінеді. Сөйтіп, «Песня моллюска» «Вечер века» кітабындағы түсініктерді басқаша ұғындырады: вечер, век, дерево, корень, «синий омут неба», «земля без края», Ай-дала, семья, трава, «Человек-тысячелистник», контрапункт, «первозванный гунн и галл» т.б. Д.Накиповтың бірінші кітабының сөз образдары қарым-қатынастың жаңа семантикалық қатарында көрінеді. Мысалы, бірнеше мағыналық мән мынадай образдарды бір синонимдік қатарға біріктіреді: тысячелистник, виноградной гроздь, гербарий («Вечер века» кітабынан) – және «созвездья», «сирень», «библиотека», «хор» («Песня моллюска» кітабының үшінші-төртінші бөлімдері) және сол образдар екінші кітаптың негізгі көркемдік идеясын заттандыратын параллельді-антонимдік қатынасқа түседі (салыстырайық: «Человек-тысячелистник» және «единовек тысячелетий», «гербарий» және «бабочка МОЯ ВЕЛИКАЯ ФАНТАЗИЯ», «Два слепых своеволия или виноградная гроздь?»).

Поэтикалық баяндау өзегінде бұрынғысынша қоршаған тіршіліктің реальдылығына күдік келтіретін және жанның харекетін жалғыз-ақ мәнді оқиғаға айналдыратын ойшыл субъект тұрады. Бұл жағдайда жанрлық нақтылау – барлық бесінші бөлімнің атаушасына алынған «эссе», - бұл мәнмәтінді «кітаптықтан» шектеуге қызмет етпейді, бірақ поэзия кітабының бір деңгейін – автор тұлғасын нығайтуға атсалысады. Эссенің кішігірім көлемдегі және еркін композициялы, жеке ой-пікірді білдіретін шығарма екенін ескерсек, онда «Песня моллюска» кітабына енген барлық мәтіндердің айқын субъективтік позициясымен ерекшеленетініне көз жеткіземіз. Кітаптық мәнмәтін автор индивидуализмін мейлінше ашады: алдыңғы мәнмәтіндерден-ақ лирикалық кейіпкер секілді шеттету фигураларды пайдаланудан бас тарту белгілі болады. Кітаптың жаңа субъектілік бейнелі сөздерді тудырушы негізгі және жалғыз кейіпкері автордың өзі болып табылады, ол көркем образдың шарттылығының артына жасырынбайды, қайта керісінше, өлеңнен өлеңге өткен сайын Ақындық мәртебесімен асқақтай түседі. Егер бірінші-төртінші поэмалардың сюжеттерінде талантты, сезімтал, еске алу мен достық симпатия құқығы сияқты адасуға да құқығы бар тұлға бейнеленсе, онда бесінші бөлімнің мәтіні поэзия кітабы айқын танытатын ақын образын жасамайды, бірақ оның ішкі әлемін барлық жағынан ашып береді. Лирикалық кейіпкердің поэмалық образының бейнеленуі осылайша топтасады және бірінші планға шығарылады. Бұл тұрғыда көркемдік арналым мейлінше тең дәрежеде ашық көрінеді: ақын образының қарапайымдығы:

...живет он,

словно бога нет,

день-другой животное,

пару дней – поэт... [22, б.160],

Адамдарға ұмытылған үйлесімді оралтатын Табиғатқа ерекше сенімділік білдіру Арғы бастауды іздеуге мәжбүрлейді: ...Я бросил сердце высоко, как мог,

чтоб всем вещам вернулись
их имена от сотворенья [22, б.168].

Адам болмысының тақырыптарымен өріле кететін құстар («...и взмахи крыл летящей в небе стаи / мы ощущали возле глаз»), түн («нас ночь оплетает руками»), «большого дерева», «травы с зеленой и чистой кровью» образдары жоғары құдіреттік бағалау категорияларының мәніне ие болады. Соңғы байқауларға байланысты антиномиялық дүниетаным басымдығынан хат-хабарлық мәнге ойысатын сюжеттік-образдық «айналымға» назар аудару керек:

Ничего нельзя отменить –

Мы попали под знак параллельных рядов... [22, б.162].

Көркемдік-эстетикалық бағдарларды қайта бағалау жағдаятындағы ой қисыны «кітаптық» сюжеттің динамикасын және тұлғаның рухани түзелу идеясы ретінде микромәтіннің негізгі идеясының тазалығын көрсетеді.

Бесінші поэманың құрылымы түрлі жанрлық табиғаттағы мәнмәтіндермен жасалған. Өзгермелі композиция типтерін (қайшылықтан салыстырмалыға дейінгі) байқау, ақын-эмигранттар И.Бродский пен В.Набоковтың өмірлік шығармашылығына меңзеу және гиперболааланған метафоралардың басымдық поэтикасы кітаптың бұл бөлімінің жанрлық жағынан бірыңғай еместігін түсінуге жақындатады. Егер өлең (тіпті «өлең-эссе») бір шұғылалы сәтке жинақтаса, онда мәнмәтіндер кейіпкер тағдырының кең көлемдегі «бөлігі» мен оның эволюциясын куәруге мүмкіндік береді. Кітаптың талданып отырған бөлімінде мәнмәтіннің екі типі болатыны қызық. Циклдік мәнмәтін (мысалы, «Коралловые сады») адамдар мен құбылыстардың шеттетілуін *хронологиялық түрде* жеңіп шығатын «спирал орамын» жасайды, ал фрагменттік мәнмәтін *кеңістіктегі* жат өмірдің бір сәттік тепе-теңдік болмысын белгілейді. Көріп отырғанымыздай, мәтіннің ұйымдасуының бұл деңгейі де рухани оралымсыздықты қабылдамау идеясын көрсетуге мүмкіндік береді.

Алтыншы бөлім - «Прелюды луны» - «миниатюра» деген атаушамен аталады. Поэмаға кіретін мәтіндердің көлемі үлкен, сондай-ақ мұңды «контрапункттік» интонациямен біріккен. Субъектінің ой-толғамдарында бұрын да кездесетін «мұң» («печаль») сөз образы кітап жысақталуының соңғы кезеңдерінің бірінде ерекше мәртебе мен мағынаға ие болады, ол тек мазмұндық қана емес:

Грусть, твой праздник вседневен
веселью на зависть... [22, б.207],

сондай-ақ формальды-графикалық түрде де ерекшеленеді:

...я один и око сам себе... [22, б.198].

Адамның өтпелі дәуірдегі тұрақты жағдайы ретінде мұң оның басқа өмірге шынайы жандануын дәлелдейді. Сондықтан, жаңа өмір мотивін қасарыса уәждейді:

Помнишь, ноевый ковчег,
лодку с племенем несчастным,
нам с тобою вышло счастье
быть в начале всех дождей,
что уходят в новый век [22, б.189].

Кітаптың бұл бөліміндегі «кішкентай» образдар атауша семантикасымен өзектендірілген. «Миниатюра» түсінігіне байланысты ұғым «миг» (сәт), дәлірек айтсақ – «щедрость мига» (сәт жомарттығы). Осындай семантикалық ракурста *ручейка, улитки, абрикос, сливы, драже* «миниатюралық» образдары беріледі:

...по сути улитка –
я ползу по луне... [22, б.191];
...бог
мне дает эту милость,
как малость,
как ребенку драже... [22, б.201].

Кішкентай образдардың тұлға қабілетін болмысты алғыс-бақытпен қабылдауға бағыттайтынын байқау қиын емес. Оның арналымы да осында: «ты запомни щедрость мига». Поэmanın драмалық қақтығысы одан әрі тереңдей түсетіні – мысалы, элегия мен гимнді біріктіретін өлеңнің интонациялық суреттеріндегі - өзіне назар аудартады:

Грусть, твой праздник вседневен
веселью на зависть;
ты, как океан,
бессмертна, бездонна...
Ты – вечность! [22, б.207].

Мәтіннің «бетіне» бітістіру идеясы шығады. «Туыстыру» образдары Табиғат, Арғыата, Әйел, Өнер, тіл, Адам болып табылады:

...людьми я умножен,
и с ними я сложен
в целый век... [22, б.200]

Д.Нақипов кітабының әр бөлімінің жанрлық ерекшелігін байқау поэмалық дүниебейненің дискурстық өзгеріске ұшырағанын анықтауға мүмкіндік берді. Поэmanın кейбір жанржасамдық белгілерінің күшеюі немесе босаңсуы (қарсылық хронотопы, тілдік-лексикалық ұйымдасу типі), өз кезегінде, негізінде өзінің мақсатты болмыстық «бөлігін», метафоралық Басы мен Соңын іздеу ретіндегі Жол идеясы жататын кітап сюжетінің дамуымен уәжделеді. Поэзия кітабының идеясын белгілейтін философиялық образдар бүкіл мәнмәтін арқылы өтеді. Күтілетін ғаламдық рухани метаморфоза Бастауы үндеу-жолдардан:

Друзья, старики мои бродские,
Идите и пробуйте.
Все! Возврата не будет... [22, б.46],

және моллюска, ағаш, Алтын Адам, құм, аспан, жаңбыр сияқты өтпелі метафоралық образдарынан көрінеді. Біздің ойымызша, кітапта жаңбыр

метафорасы да жетекші Жандану тақырыбын ашуға және «ашық финал» әсеріне «жұмыс істейді». Сюжеттік кейіпкер мен оның көптеген сыңарлары өз өмірінің әрбір сәтін үйлесімге араласа бастау сәті ретінде сезініп, өзінің бүкіл Ізденіс-Жолының Басы мен Соңының мүлде қабыспау мәселесінен алыстайды, өйткені Соңы философемасы ұдайы жаңа ізденіс мәнімен толығып отырады:

...дождь творит в минуту реки,
а она сто дочерей –
ручейки в моем саду... [22, б.189].

Бұл орайда кітап мәнмәтінінде дәстүрлі тұтастық мәнінен алыстайтын және идеальға қол жетпестік идеясын ашатын «жеті» саны семантикасының оксюморондығы есте қаларлық:

В день седьмой рождество не для нас... [94, б.19];

...наврное, сходим с ума мы
и уходим в седьмую стадию
исчадия... [22, б.31];

...и надо, и надо потерпеть до радуг
и до семи дожить... [22, б.122].

Д.Накиповтың поэзия кітабы жаңа поэтикалық сананың ең бір көрнекті үлгісі болып табылады. Поэма нақты шыға бастаған поэтика контрапункті арқылы жоғары кітаптық тип дискурстарын жинақтайды. Тоникалық өлеңнің дәстүрлі «әліппесімен» қатар, автор көркем мәтінді ұйымдастырудың мүлдем басқа жүйесін қажетсінеді. Бұрыннан өзекті силлабо-тоникалық және тоникалық категориялар, ұйқастық немесе ақ өлең жеткілікті болмай, поэтикалық өлшемнің мүлдем жаңа формаларын ендіреді. Д.Накипов кітабының поэтикасы оның сюжетінің қозғалысын айнадағыдай бейнелейді. Әрбір бөлімде оның мазмұнын және кітаптағы орнын баса айтатын өз поэтикалық «контрапункті» бар. Поэтиканы «кітаптық» бірлік жасаудағы маңызды құралдардың бірі ретінде түсінуді бірінші бөлімнен соңғы бөлімге дейінгі жаңа мәнмәтіндік дүниетанымның өсу динамикасынан көруге болады. Бірінші-алтыншы және жетінші бөлімдердегі поэтикалық сөздікті қайта жасау тәжірибесін салыстыра отырып, кітаптың соңында мәтінді құрауыштарға ажырату мүмкін болмайтын тілді терең түсіну формасының қалыптасқанын байқамау мүмкін емес:

...декорации и кулисы ещё больше провоцировали на
аквариумные ассоциации водоросли гроты кораллы Его до
боли поразила мысль что эти ихтиандро русалко рыбы так
беспечно плавают среди этого сырого холодного города
в цветной воде сцены юрк-юрк туда сюда и потом
замирают а в другом конце аквариума уже начинается
новый танец плаванье русая русалка вьется вокруг
ихтиандра а тот бережно переносит её на руках пока она
быстро перебирает ножками бульк-бульк вниз-вверх опять
зачем-то замерли [22, б.215].

Төменде осы мәтінді зерттеушілік түсініктеме белгілерімен қоса ұсынамыз:

... <u>декорации</u> и <u>кулисы</u> ещё <i>больше</i>	
<i>провоцировали</i> на аквариумные <u>ассоциации</u> ^	дакт
<i>водоросли</i> <u>гроты</u> <u>кораллы</u> ^	жен
Его до боли <i>поразила</i> мысль ^	муж
что эти ихтиандро <i>русалко</i> <i>рыбы</i> ^	жен
так беспечно плавают <i>среди</i> этого	
<i>сырого</i> <i>холодного</i> <u>города</u> ^	дакт
в цветной воде <u>сцены</u> ^	жен
<i>юрк-юрк</i> туда сюда ^	муж
и потом <i>замирают</i> ^	жен
а в <i>другом</i> <u>конце</u> аквариума уже	
начинается <i>новый</i> <u>танец</u> плаванье ^	дакт
<i>русая</i> <i>русалка</i> вьется <u>вокруг</u> ихтиандра ^	жен
а тот <i>бережно</i> <i>переносит</i> её на <i>руках</i> ^	муж
пока она <i>быстро</i> <i>перебирает</i> ножками ^	дакт
<i>бульк-бульк</i> ^	жен
<i>вниз-вверх</i> ^	муж
опять зачем-то <u>замерли</u> ^	дакт

Цитатада жаңа поэтикалық регистрді жасауға жұмыс істейтін мәтінді ұйымдастыру принциптері ерекшеленіп көрсетілді:

- ырғақ кідірістері белгіленіп және дактильдік, женский, мужской жалғаулардың кезектесуіне қатаң бекітілген нақты контрапункт беретін ырғақ кідірісінің алдындағы екпіннің суреті көрсетілді;

- сөйлеудің фразалық бөліктерінің синтаксистік өлшемдері көрсетілді;

- қою сызықпен кейбір мағына тудыратын үндестіктер ерекшелендірілді: дірілді-гүрілді үндестіктің дыбыс толқыны ([ра], [ры], [р'ы], [ру], [ро], [р^], [рэ], [р'э]) қатаң «к» фонотемасын басып тастайды және суға батудың санасыздық әсерін береді, оның үстіне «р» дыбыс кешенді сөз образдарының семантикасы теңіз тақырыбына арналған (грот, кораллы, ихтиандр, русалка, рыба, аквариум т.б.);

- сөз тасқынының иллюзиялық спонтандығынан туатын, сондай-ақ мағына тудыру қызметі жүктелген үндестіктердің асты сызылды: ұйқастық және ассоциациялық қатынастар тұрақты образдық параллель құрайды: «сцена - океан». Салыстырайық: «декорации - ассоциации», «кулисы - водоросли», «города - грот», «замерли - аквариум».

Цитатаға алынған мәтіндегі жаңа поэтикалық жүйенің белгілері түп негізінен өзгерген мәтіндік сананың айқын дәлелі бола алады. Өлеңнің интонациялық-фразалық табиғаты, мәтінді «өңдеу» қызметін атқаратын ырғақ кідірістерінің міндеттілігі, ырғақ кідірістерінің алдындағы екпіндердің ұйымдастырушылық рөлі, тармақ соңындағы ұйқастың орнына келетін тармақ ішіндегі үндестік Дүйсенбек Накиповтың «Песня моллюска» поэзия кітабының идеясын қайта құрады. Поэмалық дүниебейнені жинақтап көрсететін кітап кеңістігі дүниебейнені белсенді диалогтік қатынастардың

интермәтініне шығарады, соның нәтижесінде поэма романдыққа жақындайтын жанрлық-полифониялық әлеуетін аша түседі. Поэманың кітаптық мәнмәтіні өмірлік шығармашылық идеясын ағымдағы өмірдің жайсыздықтарына қарсылықтың бірден-бір әдісі ретінде ұсынады.

II-III мыңжылдақтар тоғысындағы поэма сипаттары оның тектік ерекше белгілері тұрғысынан талас туғызбайды. Лирикалық поэма өзіне тән эмоциональдық қызуымен, автордың «уақыт және өзі туралы» мейлінше ашықтығымен, тарих пен адам тағдырының ойдан шығарылмаған сюжеттері туралы баяндаудың драмалық пафосымен қазіргі ақындар репертуарында лирикалық поэмадан өріс алған жанрдың «шыңы» ретінде көрінеді. Мұндай заңдылықтарға Қ.Мырзалиев, К.Салықов, О.Сулейменов, Д.Накипов, М.Шаханов, М.Райымбекұлы, Н.Айтұлы, Н.Чернова, О.Жанайдаров, Л.Медведева, С.Ақсұңқарұлы, Б.Беделханұлы, М.Исенов, Ж.Бөдешұлы шығармашылығы дәлел бола алады. Бұл қатарда элегиялық дүниетанымы қазіргі өмірдің (тарихи, саяси, экономикалық, экологиялық, рухани) коллизиясына шығуға мүмкіндік берген және дүниенің векзамерлік, сосын поэмалық моделінің қажетті құрауыштары болған Б.Қанапиянов поэзиясы ерекше орын алады.

Әлем әдебиетінің тарихы әдеби процесс мазмұны дәстүр жаңғыруының біртектес-экстенсивті сипатымен емес, салыстырмалы түрде әдебиетшілердің аз ғана тобының шығармашылық ізденістерімен өлшенген көптеген жағдаяттарды біледі. Бұл орайда тарихты жоғары сезімталдықпен сезінулерімен бірігетін және поэма жанрында көп еңбек етіп келе жатқан Д.Накипов, Ю.Грунин, И.Сапарбаев, И.Оразбаев, О.Жанайдаров, К.Салықов, Н.Айтанұлы поэтикалық еңбектері көрнектілігімен танылады. Жанрлық дамудың мұндай бір сызықтығы поэмалардың әлеуеттік мүмкіндіктерін көруге мүмкіндік береді: С.Ақсұңқарұлы мен Т.Рақымның эпикалық эскиздері, Д.Накиповтың «Песня моллюска» «поэзия кітабы», Ю.Груниннің анық аяқталмаған «Фантасмагория бытия», А.Корчевскийдің «Тетрадь провинциального хирурга», Кс.Рогожникованың «Времена года» шығармалары «шығармашылық хронотоп» (М.М.Бахтин) мәртебесін күшейтуімен поэмалық дүниебейненің романдану интенциясын жүзеге асырады. Айта кетелік, романдық құрылымға ауысу Д.Накиповтың 2006 жылы «Круг пепла» романының басылып шығуымен іске аса бастады.

Әдебиеттің кезекті «түйінді» кезеңі лирикалық поэманы, бірінші кезекте, жаңа тарихи сананы жасаушы субъектінің белсенділігімен трансформациялады. Поэмалық баяндау тұлғаны дүниеге антиромантикалық көзқараспен жетелейді: шындыққа кірігу (көтеріңкілікпен көрсету емес) және оның драмалық мазмұнын үйлестіру барлық лирикалық кейіпкерлердің «мінез-құлық репертуарын» сипаттайды.

Поэма қазіргі шындықтың лексикалық-тілдік және стилистикалық көпөлшемдігін белсенді жинақтайды. Қазіргі поэма авторлары келтіретін және пайымдайтын цитаталық материалдың сапасы да жанрдың өз тарихи-әдеби кеңістігінен шығуға ұмтылысын дәлелдейді. Жаңа тарихи сананы меңгеру процесі ғасырлар тоғысындағы ақындарды «өзгенің» эпикалық

тәжірибесіне шығарады және басқа эпостар мен эпикалық уақытқа жиірек баруын уәждейді (М.Шаханов, М.Райымбекұлы, Х.Булибеков, О.Жанайдаров, Ж.Бөдешұлы, М.Исенов, Л.Медведева, И.Оразбаев, Б.Беделханұлы, А.Ершуова поэмалары). Бұл орайда сюжет жасаушы көпстильділігі мәтіннің жоғары міндетін заттандыратын Ю.Груниннің «По стропам строк» поэмасы көрнекілігімен ерекшеленеді: А.Пушкиннің, А.Блоктың, О.Мандельштамның, А.Солженицынның, М.Лермонтовтың хрестоматиялық жолдары ұжымдық қарсы тұруға балама кеңістік құрайды. Ассоциациялар мәтіннен тыс және мәтінішілік реальдылықты белсенділікпен түсіну есебінен поэманың көркемдік мүмкіндіктерін кеңейтеді. Формальды-поэтикалық эксперимент сипаты мүлдем жаңа мәтіннің орнығуы мен оның реформалану мүмкіндігі туралы болжауға мүмкіндік береді.

Қазіргі поэма қарама-қайшылықты тенденцияларды көріп қана қоймай, оларды үйлестіруге жұмыстануда. Қазақстандық поэма кеңістіктік-уақыттық параметрлер таңдауда үлкен еркіндік алды: ол қатаң композициялы болуы да мүмкін М.Райымбекұлы, «Арман»; Ю.Грунин, «По стропам строк»), көбінесе автордың ассоциациялық ойына жинақталады (М.Исенов, «Житие можжевельника в дождь»; П.Банников, «Маленькая железобетонная поэма»; Кс.Рогожникова, «Времена года (поэмадан үзінді)»). Поэмадағы эмоция нақты оқиғаларға да (Б.Беделханұлы, «Жәумітбай»; Х.Булибеков, «Рукопись, найденная в Интернете»), сондай-ақ субъект санасының ішкі қисынға – «айтып тастау» және сөйтіп артық оқиғалардан «тазару» тілегіне бағынатын ақпараттар ағымына арналуы да мүмкін (О.Жанайдаров, «Аттила»). Поэманың негізіне ойдан шығарылған оқиғалар да (М.Шаханов, «Жеңілген жеңімпаз туралы Отырар дастаны немесе Шыңғысханның қателігі»; Л.Медведева, «Формула забвения»), сол секілді нақты оқиғалар алынуы мүмкін (К.Салықов, «Қаныш - жұлдыз» қарсы алды»; И.Сапарбай, «Жұмаққа жол»; Н.Чернова, «Приди и останься»; Ю.Грунин, «Фантасмагория бытия»; А.Ершуова, «Бейбарыс»). Поэма кейіпкерінің жаңа тарихи санасы эпикалық ертеректегі батырлық оқиғаларға да (Аттила, Күлтегін, Тоныкөк жорықтары, Тутанхамонның патшалық құруы), сондай-ақ қазіргі тарих оқиғалары немесе біреудің жеке өміріне де (Б.Қанапиянов, «Послесловие», «Человек, которого я не видел») назар аударады.

Қазақстандық поэмалардың дүние көрінісі түрлі жанрлық дүниебейнелермен және, бірінші кезекте, ұлттық лироэпостың архетиптерімен экспериментке түсетін «шығармашылық хронотоппен» қайта ұйымдасуда. Батырлық және лирикалық эпостардың өзектенуі тарихты жеке тұрмыс кеңістігі ретінде сезінетін поэма субъектісі санасының өзгерумен пайда болды. Дастандар мен қиссалардың ықпалы фантазиялық сюжеттерден гөрі мейлінше саясаттың, мәдениеттің және нақты өмірбаянның нақты оқиғаларын тұлғалық баяндауға бағдарланған поэманың субъектілік және кеңістікті-уақыттық ұйымдасуының басымдық типтерінен көрінеді. Өзінің дүние көрінісі кеңістігіне өзге жанрларды (сонет, элегия, гимн, фрагмент, арнау, посвящение, жоқтау, нақыл өлең, тарихи өлең) немесе олардың стильдік доминанттарын (элегиялық, гимндік, одалық) «жібере отырып»,

поэма тек өзінің жанрлық өзегін жоғалтып қана қоймайды, оны романдық жанрлық-стильдік көпөлшемділікпен нығайта түседі. Мұндай тектік жасалымдарға, ең алдымен, Н.Чернованың “Приди и останься”, Б.Қанапияновтың “Звездный час” мәнмәтіндік бірліктерін, Л.Медведеваның “Формула забвения”, М.Райымбекұлының «Арман» поэмаларын, жатқызуға болады. Д.Нақиповтың “Песня моллюска” поэзия кітабы мен оның “Незабвение дружб” «поэма-әңгімесін» жатқызуға болады.

1980-2000 жылдары жазылған поэмалар өлең құрылысының екі типіне де поэтикалық аудиторияның бірдей қызығушылығын тудырады. Бір жағынан, тарихи сенімді материалдың сюжеттік мазмұндалу принципі қажетсініледі. Мұндайда көркемдік зерттеу нысаны автордың өзінің (немесе аның ата-бабасының) жеке өмірі болуы да, сондай-ақ адамзат тарихында болған қоғамдық-саяси оқиғалар (К.Салықов, Қ.Мырзалиев, М.Шаханов, О.Айтанұлы, Ж.Бөдешұлы, А.Ершуова поэмалары) болуы да мүмкін. Қазіргі ақындар поэмаға лирикалық сюжеттерді де жиі ендіреді. Әдетте, поэманың мұндай түрінде оқиғалардың босаң тұстары пафоспен немесе лирикалық эмоциямен толығады (Д.Нақипов, Ұ.Есдәулетов, И.Сапарбаев, И.Оразбаев, О.Жанайдаров, Л.Медведева, Н.Айтұлы, Т.Рақым, Е.Зейферт, П.Банников, Кс.Рогожникова поэмалары). Кеңістіктік-уақыттық және субъектілік құрауыштар трансформациялануы поэма жарны шекарасында келесі араласулар үшін ақпараттардың жинақталғанын көрсетеді: егер қазіргі уақытта лироэпикалық поэма лирикалық субъектінің мейлінше ашық позициясын көрсетсе, онда поэтикалық қызығушылықтың реальды тарих оқиғаларына шоғырлануы алдағы уақытта басты назардың лирикалық планнан гөрі эпикалық баяндауға көбірек ауысатынын болжауға болады.

Қазіргі қазақстандық поэма әлемдік поэзияның, отандық әдебиеттің дискурсында жарқын ғұмыр кешуге оңтайлы бағыт ұстап отыр. Б.Қанапияновтың “Векзаметры” өлеңдер жинағы өзінің композициялық «шыңына» шыққан: “Послесловие” және “Человек, которого я не видел” поэмалары кітапта орталық орын алады. Сонда да, поэманың дүниебейнесі өз дүние көрінісін жоғалтпай ғана емес, жоғары кітаптық типтегі тұтастыққа бағына отырып векзаметрлік жанрлықпен интермәтіндік қатынасқа түседі. Д.Нақиповтың “Песня моллюска” кітабына енген поэмалары тұтастық ретінде «поэзия кітабының» көркемдік-эстетикалық аяқталуының жоғары үлгісін танытады және жанрлық шығармашылық масштабтарын нығайту интенциясының бар екенін дәлелдейді.

Тұтастай алғанда, поэманың жанрлық мазмұны мен құрылымының қайта жаңғыру сипаты поэмалық дүниебейненің эстетикалық және тарихи шарттылықпен қажетсінілуін дәлелдейді. Поэманы барлық жанрлық-трансформациялық процестердің белсенді өткізушісі болғандықтан, ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырдың басындағы жанрлық жаңғырулардың сипаты туралы толық ақпарат беретіндіктен, оны жаңа уақыттың «жоғары мәртебелі жанры» (жанр-«господин» - Д.С.Лихачев) деп атауға болады.

ҮІ бөлім бойынша өздік бақылауға арналған сұрақтар:

1. Поэманың жанрлық табиғаты туралы мәселені пайымдаудың теориялық аспектілері.
2. ХХІ ғасырдың басындағы Қазақстан ақындары шығармашылығында поэмалық дүниебейненің өзектену себептері.
3. Қазақтың батырлық эпосы мен лироэпосының ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырдың басындағы поэманың жаңғыру табиғатына ықпалы.
4. Қазіргі әдебиеттану поэма хронотопы туралы.
5. Поэманың субъектілік және ассоциативтік ұйымдасу процесіндегі құжаттың, тарихи факт мен қиялдың рөлі.
6. Қазіргі поэманың лирикалық табиғатының көріну әдістері.

Өз бетінше жұмыс тапсырмалары:

1. ХХ ғасырдың соңындағы поэзияда лирикалық цикл мен лирикалық поэма кезектілікпен әлде параллель қайта түледі ме? Циклденуді поэманың трансформациялануының дайындық кезені деп атауға бола ма?
2. Қазақ фольклорының қандай жанрлары қазіргі лирикалық поэманы синтездейді? Мысал келтіріңіздер.
3. Поэмадағы авторлық сананың бейнелену формасын барлық уақытта лирикалық кейіпкер ретінде айтуға бола ма? Авторлық сана көрінісінің басқа формасы бола ма?
4. Поэма мен толғаудың субъектілік ұйымдасу деңгейінде ұқсастықтар бола ма? Жауаптарыңызды дәлелдеңіздер. Мәтіннен мысал келтіріңіз.
5. Қазіргі поэманың трансформациялану сипатының осы жанр жаңғыруының бұның алдындағы типінен қандай өзгешелігі бар?
6. Қазіргі қазақстандық авторлардың поэмаларындағы өлеңдер поэтикасының жаңару үлгісіне мысал келтіріңіздер. Қосымшадағы мәтіндерді пайдаланыңыздар.
7. Қосымшадағы мәтіндерді пайдалана отырып, қазіргі поэмалар ұйымдасуының субъектілік деңгейіне талдау жасаңыздар.
8. Д.Нақиповтың «Песня моллюска» поэмалар кітабының көркемдік кеңістігіне кіретін жанрларды атаңыздар.

ҮІ ТАРАУҒА АРНАЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР

1. Каратаев М. Эстетика и эпос. - Алма-Ата: Жазушы, 1977. - 200 с.
2. Азибаева Б.У. Казахский дастанный эпос: Автореф. ... д-ра филол. наук: 10.01.09. - Алматы: Ин-т лит-ры и ис-ва им. М. Ауэзова, 1998. - 54 с.

3. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX веков. - Москва-Ленинград: Наука, 1964. – 288 с.
4. Пospelов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Пospelов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. - Москва: МГУ, 1983. - С.206.
5. Гуляев Н.А. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 1985. - 272 с.
6. Гусев В.Е. Форма и суть // Литературная газета. – 1965. - 19 августа.
7. Неупокоева И.Г. Революционная романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. - Москва, 1971. - 520 с.
8. Поляков М.Я. В мире идей и образов. - Москва: Советский писатель, 1983. - 368 с.
9. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Собрание соч.: В 3 т. - Москва, 1958. - Т.2. – С. 325-326.
10. Тимофеев Л.И. Поэтика Маяковского. - Москва, 1941. - С. 71
11. Зайцев В.А. Советская поэзия последних лет. - Москва, 1968. - 72 с.
12. Серова М.Н. Онегина воздушная громада... (К вопросу о структурных моделях “Поэмы без героя” Анны Ахматовой)” // Филологические науки. – 2003. - №3. - С. 12-20.
13. Ахматова А.А. Тайны ремесла. - Москва: Советский писатель, 1986. - 252 с.
14. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. - Москва, 1998. - С. 202-205.
15. Ақсұңқарұлы С. «Қарқаралы-қара орманым» атты поэманың эскизы // Қазақстан әдебиеті. – 2002. - №18 (2752). – 6 б.
16. Салықов К. Қаныш және Қарсақбай // Жұлдыз. – 1999. - №4. – 18-20 бб.
17. Жанайдаров О. Аттила // Аманат. – 2001. - №3-4. - С.225-230.
18. Сапарбаев И. Гүласып. – Алматы: Жалын, 1990. – 208 б.
19. Берязев В. Тобук. Поэма // Аманат. – 2001. - №3-4. - С. 212-224.
20. Чернова Н. Солнцеворот. – Астана: Елорда, 2000. – 384 с.
21. Медведева Л. Сокровенное солнце. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000. – 130 с.
22. Накипов Д. Песня моллюска. Книга поэзии. - Алматы: Отау, 2000. – 224 с.
23. Оразбаев И. Түннің көзі. - Алматы: Жалын, 1979. – 88 б.
24. Салықов К. «Қаныш-жұлдыз» қарсы алды (лирикалық поэма) // Жұлдыз. – 1998. - №4. – 58-62 бб.
25. Накипов Д. Близнецы. Виртуальная поэма на фоне сверхреальности // Простор. – 2001. - №1. - С. 70-82.
26. Шаханов М. Время стреляет из лука. – Москва: Советский писатель, 1988. – 143 с.
27. Грунин Ю. По стропам строк. Поэма // Нива. – 2001. - №5. - С. 21-37.
28. Бөдешұлы Ж. Бостандықтың басы // Қазақ әдебиеті. – 2000. - №49 (2679). – 4-5 бб.
29. Грунин Ю. Фантасмагория бытия. Главы поэмы // Нива. – 2003. - №11. - С. 44-56.
30. Зейферт Е. Малый сборник. - Караганда, 2002. – 136 с.
31. Рогожникова Кс. Времена года (отрывки из поэмы) // Аполлинарий. – 2004. - №4(25). – С. 29-34.

32. Исенов М. Житие можжевельника в дождь // Аполлинарий. – 2000. - №8. - С. 51-63.
33. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. – Ленинград: Наука, 1978.- 422 с.
34. Райымбекұлы М. Ай. – Астана: Елорда, 2001. – 168 с.
35. Есдаулетов Ұ. Ақ керуен. – Алматы: Жазушы, 1985. – 136 б.
36. Айтұлы Н. Бас сүйектер. Поэма // Жұлдыз. – 1998. - №1. – 56-67 бб.
37. Антонов В. Избранное. - Алма-Ата: Жазушы, 1988. – 240 с.
38. Рақым Т. Бабалар бесігі (эпикалық эскизы) // Жұлдыз. – 1998. - №5. – 90-91 бб.
39. Булибеков Х. Иллюзия памяти. – Алматы, 2001. - 124 с.
40. Накипов Д. Сказы вечного сурка // Аманат. – 2004. - №1. - С. 158-167.
41. Банников П. Маленькая железобетонная поэма // Аполлинарий. – 2005. - №1(26). – С. 69-71.

ҰСЫНЫЛАТЫН ӘДЕБИЕТТЕР

НЕГІЗГІ ӘДЕБИЕТ

1. Чернец Л.В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики. - М., 1982. - 192 с.
2. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. – Москва: Аспект Пресс, 1999. – 453с.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. - 424 с.
4. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 - 70 гг. - Свердловск, 1982. - 256 с.
5. Пронин В.А. Теория литературных жанров. <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlg022>

ҚОСЫМША ӘДЕБИЕТ

1. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – Москва: Советский писатель, 1986. – 480 с.
2. Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. - М., 1973. - 167 с.
3. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974, 408 с.
4. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. - М., 1964. – С.
5. Тамарченко Н.Д. Теория литературы. Т.1. - М., 2004. - С.361-398.
6. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения. - М., 1985. - 181 с.
7. Ю.Б.Борев. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. - М., 2003. - 575 с.
8. Байтурсынов Ә. Әдебиет танытқыш. // Ә.Байтурсынов. Ақ жол. - А., 1991. - 464 с.
9. Турсунов Е. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 172 с.
10. Руднев В.П. Прочь от реальности. - М., 2000. - 432 с.

ҚОСЫМШАЛАР

Көркем мәтіндер

СОНЕТТЕР

Есет Әукебаев

Ана тілім

Ана тілім - әке тілі, баба тілі,
Бесікте уілдеген бала тілі.
Қазағым үйін тігіп, ірге тұтқан,
Мынау жатқан тау тілі, дала тілі.

Көл тілі, бұлақ тілі, өзен тілі,
Сөйлеп кетсем, өзімді сезем ірі!
Тілім тірі болған соң, тірімін мен,
Халқым өткен тар жол-тайғақ кезең тірі!

Тілім ұлы болған соң, ұлымын мен,
Батырың да, Қыз-Жібек сұлуың мен!
Қазақстан атанған жер-жаһанның
Көгінде сөнбес мәңгі күнімін мен!
Ана тілім - арда емген ардақ тілім,
Тамырын тартқан терең тармақтымын!

Ұлы Мұрат

Білгейсің бұл сен туған жер, мен туған жер,
Шайқасқа шыққан талай қиқулап ер!
Асан Қайғы қоныс тапқан Жиделі байсын,
Алтын ана Бауыржандай ұл туған жер!

Ұланына қару ұстап, шеп құраған,
«Жау жоқ деме жар астында!» депті бабам.
Мұнысы дегені ғой тас-түйін боп.
Қорғауға туған жерді сақ тұр, балам!

Жайлаған Еуразия кең көлемін.
Жер болса, болсын сендей жер дегенің!
Мүмкін бе көзбен көріп, оймен ұғу,
Қайран қап кендігіңе мен келемін!..
Жарар болсам титімдей бір керегіңе –
Бұдан ұлы бар ма мұрат өреніңе!

Тұлға

Халық - халық! «Халық-тобыр» деме бекер,
Халық - қайнар елдігінді ерен етер!
Күмбірлесе көңіл күй халық әнші,
Әнші жоқ оған жетер, әуендетер.

Тұтқа түпкі өзінікі, билік құрған,
Халықтан ешкім де жоқ биік тұрған!
Болар дұрыс-болсаң мұны біле білген,
Болар бұрыс - болсаң мұны ұмыт қылған!

Туған ерек нұр шашып күні оңнан,
Десең егер қайраткерді ұлы болған.
Бел шешіп, болсын қашан тыным таппас,
Халқының құлақ кесті құлы болған.
Болса да заңғар тұлға дара данам,
Халқынан өзін биік санамаған!

Қашқын

Қарай-қарай жан-жағына жалтақ басып,
Келеді әскерден бір сарбаз қашып!
Қашады, секемі жоқ алмайтұғын,
Қорқады, қоян жүрек қорқақ жасып!

Қорқады, машинаның гүрілінен,
Қорқады, ат тұяғы дүбірінен!..
Қорқады, ел-мекенге жоламайды,
Жоламайды адамға да сәл кідірген!

Туған жерде алтын бесік, ата мекен,
Қашқын болып, сарбаз да қашады екен!..
«Әскер мені ұрды!..» деген шатағы бар,
Теледидар, әй, шулатып жатады екен!
Болды ұят, ел-жұрттан да, замандастан,
Жаудан қашпас сарбазым, қалай қашқан!!

Жылайды еркек

Жұмыссыз көрдім еркек жылағанын,
Қорланып, көздіңжасын бұлағанын!
Ешкім оған айтқан жоқ «Қатынсың ба!»,
Естімедім «сен кімсің!» деп сұрағанын.

Жылайды еркек, жылайды жас баладай,
Мас дейтін, мұндай адам мас бола ма-ай!
Жылап тұрған қасында еккен өзі,
Бәйтерек боп өсіпті жас қарағай.

Жұмыссыз жыласа еркек, тау жылайды,
Көз жасы өлеңнің де тамшылайды!
Еркек - қорған өмірге, от басына,
Еркек бағбан
Баққа да таң шырайлы!
Бардан жоқ қып еркекті жылатқандар -
Бәйтеректі кеспей, жұлмай құлатқандар!

Бірлік

«Береке басы-бірлік!» деп айтады,
Халық айтса дейсің бе кем айтады.
Бірлік болса, татусың да бірегейсің,
Елің байтақ, жеріңнің де кең алқабы.

Бірлік туса, туады іріліктен,
Оған тірек ер-азамат ірі біткен!
Отырса ол орнында бұл болар жарқын,
Күннің бүгін, келер ертең күнің күткен!

Ұрыс-жанжал шығады ұсақтықтан,
Насыбайдан... шайдан да бір-ақ ұрттам!
Адамдар арасында жік түскенде,
Бірін-бірі бетін дал ғып, тырнап құртқан!
Өмір сүрсең бәрін де бірге көріп,
Бірлік бар да тірлік бар, іргең берік!

Мақтау да - сын, сынау да – сын

Адам-ай, адуын да, шарасыз да,
Күн кешкен өз еркімен, шарасыз да!

Мақтасаң біреулердің басы айналған,
Одан жоян кісі жоқтай нанасыз ба!

Сынасаң өре тұрып, бажалақтап,
Әдебін адамшылық бұзар аттап.
Өзіңе оңбастай ғып пәле салар,
Өзін ақтап, жан жоқтай туған аппақ!

Мақтамақ, сынау - өмір құбылысы,
Біреуге бар, біреуге жоқ сүйініші.
Мақтаса шыдау керек елеуремей,
Сынаса кетпеу керек күйіп іші.
Адамға мақтау да – сын, сынау да - сын,
Демегей: «іш жаралы, бас - даудасың!»

ЭЛЕГИЯЛАР

Исраил Сапарбай

(элегия)

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

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

Көйлегің жасыл еді, бүрмелі еді,
Жасырып тұратұғың үр денені.
Суық жел бәйек боп жүр байыз таппай
Бүлдіріп алған жандай бірдеңені?

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

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

Қараағаш, жапырағы жалба-жұлба,
Суық жел сумандап жүр жан-жағында.
Қайран-ай, кім бар, кім жоқ бұл дүниеде,
Қар кетіп, қайта бүршік жарғанында?..

Есенғали Раушанов

ЭЛЕГИЯ ЕМЕС

Келіп тұрмын өзім өскен шағылға,
Қоңыр күз бар жанымда,
Бұл ғаламда – мені ұғатын Күз
 ғана,
Шешем бар-тын, жатыр, әні ол
 Қабырда

Қоңыр күзім үндемейді қу маңдай,
өңір дей ме бұл қандай?!
Мынау жарық дүниеде ол-дағы,
Досы жоғын енді біліп тұрғандай.

«Ол-дағы дәл мендей болған сорлы екен»,
Неге суық кешегі жаз, кең мекен,
Өмір - өте көңілсіз той. Жоқ,
 әлде,

Сенделген бұлттар сүреңі,
Қарасам құтым қашырар.
Қабарып кеткен рені,
Ағарып кеткен шашы бар.

Кенеттен үркіп шошыған,
Кездесем желмен – сорлыммен.
Күз – дозақ.
Алла-ай, осыған

Қалайша ғашық болдым мен.

Мұң шалып жүзін шырайлы,
Айман күз жолдан қайтып кеп.
Қоштасып тұрып жылайды:
«Жазығым не еді, айтып кет!»

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

Ғафу Қайрбеков

БАРЫП ҚАЙТУ ЯКИ ЕМХАНА ЭЛЕГИЯСЫ

Дәрігерлер – Бола Избасарұлы мен
Бәдігүлжамал Хамзақызына арнадым

I

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

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

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

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

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

II

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

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

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

“Көз бар-ау, көз тиеді-ау” – деген ойдан
аулақпын, сақ болудан көңіл бейғам,
отырмын енді еске алып соның бәрін,
о, тоба, дерің бар ма пәле қайдан?!

III

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

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

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

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

ТОЛҒАУ

АСАНҚАЙҒЫНЫҢ ТОЛҒАУЫ

Фариза Оңғарсынова

Заманыңның сыры көп:
адамыңның құны жоқ,
тауларың бар – шыңы жоқ;
өміріңнің мәні жоқ,
көңіліңнің сәні жоқ.
Ат міндім деп шалқыма –
Қарайлағын артыңа,
Бірлігі жоқ халқына,
Жаяу менен жалпыға
Не қалдырдың, не бердің,
өзің майға кенелдің,
не сыйлайды келер күн?
Шешендігің не керек –
Сөз ұғатын елің жоқ.
Көсемдігің не керек –
Адамдарға сенім жоқ.
Билікпен жаншып жеңгенге
Шіренер шәртiк бегің көп.
Тепсініп дұшпан келгенде,
Тебініп шығар ерің жоқ.
Адамда ой жоқ, пайым жоқ,
Биліктен баска уайым жоқ,
Нар мая сирек – айғыр көп.
Ақиқатты айтып алқындым,
От пенен суға шарпылдым –
Сөзіме құлақ салмадың,
Ұқпадың дүние жалғанын,
Алауыздықтан танбадың,
Жақсыларыңды жалмадың,
Ашылғанын сезбей артыңның.
Ендеше тағдыры халқыңның
Қолында кетер әркімнің.

ОЙТОЛҒАУ

Көргенің көрге енгенше сәттік қана,
Асықпа, мастықпа да, аптықпа да.
Тағдырдың тәлкегіне тап келгенде,
Қай пақыр, қай пенденден таптық пана?

Тәубесің талақ етіп тасқанда кім,
Алам деп әуре болар аспандағын.
Молаңа күңіреніп енсең-дағы,
Қораңа қайтып кірмес қашқан бағың.

Жәдігөй, жазатайым жалғанда бұл
Жаңылып, кімге керек алданғаның?
Тапқаным, татқаным деп талшық етер
Келгендер өлгендердің қалған дәмін.

Ажалдан адам қашып құтыла ма? –
Еткейсің ебі келсе шүкірана.
Ғұмырын ұзартатын адамзаттың
Пейіштің періштесі – бүкіл ана!

Шығатын тұңғиығын жарып түннің
Қадірін кім біліпті жарық күннің.
Үйіңе шақырылмай келген қонақ
Тұрады есіңді қағып бір күн...

Қадірін бұл жалғанның жаңа ұққандай
Жүрерсің қызығына қанып-қанбай.
Жатарсың дем шығарда жанталасып
Байқаусыз торға түскен балықтардай.

Жаратқан пендесіне дамыл берер,
Ғайыпты сен көрмеген жаның көрер.
Тіршілік ұясына дән салғандай,
Тірілер қара жерге тәніңді егер...

КЕРТОЛҒАУ

Бақыт жайлы
сөз қозғауға қорқамын...
Жоғын біреу
көз жасынан іздесе,
жайдақ қайғы,
мүжігендей отбасын,
мысық тілеу
керегеден кеулесе.

Иман-Рахым
ойлауға да батпаймын...
Арсыз неме
арзандатып киесін,
Адам атын
амалсыздан аттаймын,
есек дәме –
мәңгүрт дене
азынатып,
жұқтырғанда күйесін.

Бүтін не бар,
кімге арқа сүйерсің?
Жөн білетін
құйма құлақ қалды ма?
Шалажансар
сортаң сорған сүйелсің,
кем күлетін
кезен сірә, әдіра!

Құм көшінің
беталысын аңдамаймын,
тұз төсінің
төрт тағаны кем-кетік.
Бірде-бүтін,
бірде-жарты жандаймын,
қара өлеңім
ақ нөсерін селдетіп.

...Ақиқатын
айтшы өзің –
анығында қандаймын?

Заманының
кертолғауы
көлеңкедей сенделтіп...

Ғұсман Елеу

КЕРТОЛҒАУ

Жауыздықтың жалауы - шындық болса,
Сұлу сөздің ішіне сұмдық толса,
«Әділет!» деп, залымдар ұрандаса,
«Адалмын» деп, аңқауды ұры алдаса,
Сасық паңдар «елім!»деп еңіресе,
Ақысына - азық қып сені жесе,
Ойда - жасақ, құрғаны тауда - қасап,
Қасиетті сезімді саудаға сап,
Бірегейлер «Алға!» деп жар салса кеп,
Шүрегейлер арыса арса-арса боп,
Жетесіздің төбесі көк тіресе,
Жерге салып жетімді тепкілесе,
Көкектен - би, көжекпен батыр сайлап,
Қыранға ақыл қарға айтса батыл сайрап.
Аш қасқырға той күні қой бақтырса,
Ол антұрған өз ісін ойлап тұрса,
Жауыр атты сауысқан күзетке алса,
Сұр жыланның сұрына ізет қонса,
Тұлпар тұрып, жабыны жұрт мақтаса,
Сұңқар құрып, қоңыз бен құрт қаптаса,
Қырттан - шешен, қыңырдан көсем шықса,
Ұлықсыған ұр да жық есенді ұтса,
Кептің мұңын жаны ұққан дегдарларша,
Ел жоқшысы - шойын бет шонжар болса,
Сүтке бөккен сұлыға тойған атша,
Кеселденіп, кекіректеп, ықылық атса,
Қиыспастың қиюын, қыбын тапса,
Құдығына құлып сап, суын сатса,
Құлынына биенің құнын сұрап,
Бірін сынып қауымның, бірін сыбап,
Көзбен арбап, біреуді сөзбен алдап,
Мата орнына өткізсе бөзді амалдап,
Біреуі ағаң, бірі інің-бәрі ағайын,
Қысылғанда бермейді-ау аттың майын,
Жорта жылап, жоқ жерден ерсінген бар,

Шын мен жалған — от пен күл, сол сырды аңғар,
Шоқпарлыны «ер» деме, көре салып,
Бәрі бірдей Қабанбай емесі анық,
«Жұрт мақтаған жігітті қыз жақтаған...»
Көзге түскіш кейбіреу дызбақтаған
Осыны ұқ та, азамат, арыңды ойла,
Қайыры жоқ ханға да қолың жайма,
Жуан иттің құйрығы жол салады,
Екпінінен күштінің жел соғады,
Шаң боп қонып, қоға боп жапырылсаң,
Онда кімге өкпең бар, өзің солсаң?!
Сырты сұлу қобдидың- іші күмән.
Жатпасына кім кепіл улы жылан,
Қызыл тілде буын жоқ, сөзде - өлшем,
Ісін барлап, ісін бақ - өзгеге ерсең.
Кей тілектес кигізсе тойына тон,
Қойы бірге біреудің - ойы бөтен,
Ерте тұрып, кеш калған - мәнсіз сайран,
Өкініші, сірә да, кетпес ойдан.
Қайтер едің, еш болып нұрлы үмітің,
Бос тұлыпқа меңіреумен етсе күнің,
Сенген қойың артық боп саның соқсаң,
Қазы кеткен қолыңмен қауын сатсаң,
Қарынбайлар тереңге бойлағансып,
Шикі надан шіренсе ойлы адамсып,
Ердің қолын жоқ байлап, ез өрлесе,
Жақсы ұмыт боп, жаманның сөзі өлмесе,
Тоқ балаға аш бала мұңын айтса,
Тоңған - тонды мырзаға сырын айтса,
Күнәһарға — шен-шекпен, куәға — сот,
Қыран сөздің тажалы - жылан өсек,
Күйіншін өзгенің күліп тыңдап,
Әрең айтса әр сөзін ұлық пұлдап,
Сандалбайлар сау миға ине сұқса,
Е дегенше екі жеп, биге шықса,
Жұлқыласа жуасты күзеп келіп,
Запы көңіл зарланса безек болып,
Лұғат соқса дәлдүріш өжеттеніп.
Қаңғып кетсе данышпан тезек теріп,
Судың кілтін тапсырса сұмырайға,
Ыстық тілек айтқызса суық ойға,
Тоқал қойдың қамқоры - бұқа болса,
Тоғай тозып, орнына бұта қалса,
Сырты күміс, іші алтын қайран адам,
Іші бақыр, сырты алтын, майдаланған...

Жанындағы жақсыны күндей білген.
Кімге шікірә боларын білмей жүрген.
Шірік картоп секілді небір кеше,
Құнын пұлдап, қымбаттап шыға келсе,
Парақор мен жалақор құдаласса,
Уәждеріне әділ заң құлақ асса,
Ұлық жасап ұрлықты - қара басса,
Мұны көріп жағымпаз, тұра қашса,
Бетсіз тентек тепсініп төріңе озса.
Жендет келіп, жендеттің көрін қазса,
Көп шуылдақ - алдында арызданып,
Көке мылжың жөн айтса маңызданып,
Қырғи - көлге, аққуды шөлге айдаса,
Өрттің тілін құтыртып жел қайраса,
Үй ішінен жау іздеп, «Аттан!» даған,
Алакөзді ағайын — жаттан жаман,
Жақынынан өш алып, пасық ойлап,
Ақыны мен батырынан берсе байлап,
Арамзаның қырық кез құйрығы алдап,
Ой мен қырды шулатса, үйді ылаңдап,
Содан жаның түршігіп, жараң сыздап
Түңіліп те шошынып, жағанды ұстап,
У жайлаған денеңнен жүрек қашып,
Қаңыраған көңілің жүдеп, жасып,
Сеніміңе - күдігің болса басшы,
Кеудеңе бір запыран толса ащы,
Жігер құм боп, ақылың қалжыраса,
Айла күліп, тұншығып Ар жыласа...
...Қатты шошып оянып ұйқысынан,
Түсін айтып жорытып шытырмын,
Жауап күтсе өзіңнен байтақ елің,
Қайтер едің, Ағатай, не айтар едің?!

Төлеген Қажыбаев

«ХАН» КӨЛІ НАЛА ТОЛҒАУ

Абылай атын суарған,
«Хан» көлі деген сенбісің.
Жағанда құрақ қуарған,
Жоғалтып жылдар белгісін.

Үйрек ұшып, қаз қонбай.

Тұнығың неге лайланған.
Кемерің кеміп, бір толмай,
Балдыры батпақ байланған.

Ала айран болып айдының,
Жатырсың неге күрсініп.
Күңгірттеу тартып айбының,
Ажарың неге тым сынық.

Қоғалы желек, қом суға
Қомсынбай келіп қона алған,
Айбарлы хандай сом тұлға
Табылмай, барың оналған.

Хан ием ізін шаң басып,
Өрісті жайлау өшіпті.
Жылдар мен жылдар алмасып,
Басыңнан дәурен көшіпті.

Жолбарыс жортқан нарқамыс,
Наладан шөгіп кеткендей.
Күндерді қалған тым алыс,
Жел ғана жыр ғып шерткендей,
Жағасы жайдақ, шараң кем,
Панасыз қалған жайың бар.
Тозығы жеткен даламмен,
Тоналған терек, қайындар.

Абылай атын суарған,
«Хан» көлі деген атың бар.
Күйікті кеуде, бос арман,
Тірлігің - нала, затың — зар.
Қалың ел қаптай қонсын деп,
Тандай да таңдай тапқан жер.
Қазаққа Орда болсын деп,
Абылай қазық қаққан жер.

Жебесін жардан асырып,
Желекті найза тұтқан жер.
Қалмақты қырдан қашырып,
Ұпайын түгел ұтқан жер.

Кене хан кеңес шақырып,
Наурызбай садақ иген жер.
Серілер таңды атырып,

Сұлуды құшып сүйген жер.

Билері семсер - сөз іліп.
Батырлар мақұл көрген жер.
Төрт түлігі төгіліп,
«Андары қойдай өрген» жер.

Желіде құлын жұлқынып,
Көгенде қозы тізген жер.
Бошалап інген, ұмтылып,
Бұйдасын бура үзген жер.

Сабалы жыры сарқылмас,
Жыраулар зарын төккен жер.
Батыры жаудан тартынбас,
Қанына қалмақ бөккен жер.

Ақ орда тұсқа шабынып,
Ақ бура келіп шөккен жер.
Иесін таппай жабығып,
Бұршақты жасын төккен жер.

Тізіле көшкен керуен,
Келмес сапар шеккен жер.
Сиресіп сауық, серуен,
Түбіне қайғы жеткен жер.

Сарқылып біткен сый-несіп.
Өзекке қатты тепкен жер.
Азасы ауыр күй кешіп,
Кене хан безіп кеткен жер.

Еріне ерен ел сеніп,
Тектілік дәнін сепкен жер.
Тұрса да ажал еңсеріп,
Науанжан арман еткен жер.

Семсерлі сертке сене алмай,
Құшағын жатқа ашқан жер.
Берерін жұртқа бере алмай,
Береке-ырыс қашқан жер.

Өрісі көндей тарылып,
Жалынып өшіп, өлген жер.
Желісті жолдан жаңылып,

Сұмдыққа небір көнген жер.

Бүгінге сен де бөтенсің,
Аңсамас өткен дәулетті.
«Хан» көлі қалай көтерілсін,
Осынау ауыр нәубетті.

Түңіліп тұрмын жағанда,
Халіңнің мүшкіл сұрқын-ай.
Назалы көлім саған да,
Жар болсын жалғыз бір құдай!

Киелі көлім, нетейін,
Көкірек дерттен күрсініп...
Жағаңа егіп кетейін,
Жалғыз-ақ түп жыр-шыбық.

БАЛЛАДАЛАР

Серікбай Қосан

ЭРМИТАЖ НЕМЕСЕ БАС ТУРАЛЫ БАЛЛАДА

Мазасыздау күндері еді көктемнің,
Петербург. Кәрі Нева жағасы.
Кешке қарай Эрмитажға жеткенмін,
Бір жәдігер іздедім-ау шамасы...

Көнеліктің көріп көзбен нешеуін,
Нелер сырлы құпияға қанықтым.
Сірә, мұның кім біліпті есебін?
Көп асылы жатыр біздің халықтың...

Анау сірә, Иасауидің Құраны,
Мынау, білсем, хан Жәңгірдің қылышы.
Елеусіздеу бір бұрышта тұр, әні
Едігенің қымыз ішкен ыдысы...

Сонау боз үй - Бөкейліктің үйі еді,
Оғыз өрнек төгіледі басқұрдан.
Ал шиі ме?

Маңғыстаудың шиі еді,
Астарлатып ақ киізбен бастырған.

Желбаулары желмаяның шудасы,
Жем бойында желіп жүрген түйе еді.
Кереге, уық, шаңырақтың ту басы –
Бесқалада шаптырылған сүйегі.

Қу домбыра ілулі түр төрінде,
Қыр киіктің құлжасынан тиегі.
Арынғазы ханнан қалған, тегінде,
Көкірегі күмбірлеген күй еді...

Мынау күбі, қымызы жоқ - құны жоқ,
Фатимадай ханымдардың сыйы еді.
Әнебіреу алтынды ер міні жоқ
Иесі оның Балқы деген би еді.

...Бәрін көрдім, бағаларын салмақтап,
Көрген сайын көңіл нені түйеді?
Берген екен талай болыс жалбақтап,
Бергеніне ішің тағы күйеді...

Анау найза қарағайдан сапталған –
Талай жерде ел қорыған кие еді.
Кісе, белдік алтынменен апталған,
Ақ кіреуке енді кімдер киеді?

Кенет... Кенет...
Көзім түсті бір басқа,
Тақтайшаға жапсырылған иегі.
Болмады ылаж мойынымды бұрмасқа,
Бөлек екен мынау бастың сүйегі.

«Бір қырғыздың бағынбаған басы еді»
Деп жазылған толағайдың түбінде.
Бұл кім өзі?
Орысқа кім қас еді?
Оны білер кісі бар ма бүтінде?

Едіге ме?
Бәлкім... әлде, Көшім бе?
Жоқ, жоқ... Олар қара жердің төсінде.
Сырым ба әлде?
Жоқ ол тарих есінде,

Хиуада қапы кетті Есімге...

Үміт жанды бір кездері үзілген,
Кім екенін білдім сұрап, ақыры...
Бір ғұлама тауып көне тізімнен,
«Бұл қазақтың,-деді,-Кейкі батыры».

Қайран басы қапияда кесілген,
Шыныменен...
Мынау Мерген Кейкі ме?
Көз орнынан «кек» қарайды тесілген.
Қарап тұрдым құрбандықтың кейпіне...

Кеттім сосын көкіректі шер басып,
(Содан кейін бермейді әлі ой тыным)
Қалай ғана жүрміз біздер жер басып,
Жау қолында жатыр басы Кейкінің?!

Алаш үшін арыстандай алысқан,
Көп қой бізде Кейкілер мен Кенелер.
Елсіз қырда, бейуақтарда алыстан
Елестейді бассыз жүрген денелер...

Тағдырының түсіп талай тезіне,
Жылай-жылай жассыз қалған сияқты.
Кейде менің елестейді көзіме,
Барлық қазақ бассыз қалған сияқты...

Ей, бауырым, кезігерсің далада,
Оба көрсең, Құран оқы, аттан түс!
Кім біледі...
Соның бірі бола ма,
Кейкі менен Кенесары жатқан түс?!

Мекен етіп туған жердің бір сайын,
Жатқан шығар Әлихандар, Ахандар.
Арыстардың асын беріп жыл сайын,
Аят оқып, есімдерін атаңдар!
Мағжан жатыр бір белінде далаңның,
Демін жұтып дархан елі — Тұранның.
Оған енді керегі жоқ молаңның,
Дұғасынан калдырмаңдар Құранның!

Бір төбеңде Әбілхайыр хан жатыр.
Бар ғұмырын ат үстінде өткізген.

Бұл далада талай шейіт жан жатыр,
Солар бізге Елдік туын жеткізген!

Ей, бауырым, кезігерсің далада,
Оба көрсен, Құран оқы, аттан түс!
Кім біледі соның бірі болар ма,
Бабамыздың басын қылыш шапқан түс...

Серік Ақсұңқарұлы

БАЗАРДАҒЫ БАЯН СҰЛУЛЛАР ТУРАЛЫ БАЛЛАДА

40 градус аяз.
Алқынады қос өкпе,
өмір бастан көшсе өстіп көшед де.
Базарда тұр Баян сұлу боп-боз боп,
Қозы Көрпеш күтеді оны төсекте.

Қап арқалап, буынынан әл тайған,
Келеді олар Стамбулдан, Алтайдан.
О, Баяндар! Жолың болсын қайда да,
Отыз жасқа толар-толмай қартайған!

Жасай алмай жас дәуренін жас болып,
өңшең цифр, калькулятор –
баста өріп –
көздерінің оты сөніп, аруақтай
плацкартта ішіп отыр – мас болып!

Қарағандыға келсе бәрін аттап кеп,
Қара табыт шығады одан қаптап кеп,
Бетін ашсаң Баян сұлу өзіндей,
Қара шашы кеткен құдай аппақ боп!

Исраил Сапарбай

АҚЫН ТУРАЛЫ БАЛЛАДА

Ақын өлді.
Ап кетті гүл көктем кеп...

Жас қабірін жасырды жылт еткен көк.
Тарс ұмытқан тәңірін тасжүректей
Қара жердің бүйірі бүлк еткен жоқ.

Кемеріне Келестің көмді де оны
Ел есіркеп: «Ертерек өлді» - деді.
Пешенеге жазған соң амал барма,
Пенде шіркін бәріне көндігеді.

Ол көнбеді. Қырсықты ара-тұра,
Ажал оғы тигенше қанатына.
Дақ салғысы келген жоқ ар атына
Саналының енсем деп санатына.

Тобырды да, топты да қаламады.
Бас қатырып жатпады бала қамы.
Баспанасы,
болды оның астанасы –
Қаладағы құп-құйттай балағаны.

Кұлағына тұратын мәңгі естіліп
Кұла түзде құмықты-ау ән де ескіріп...
Жан серігі болатын жатса-тұрса:
Оңашалық,
Жалғыздық,
Жанкештілік.

Жау қолындай жармасар жағадан мың
Жалғыздыққа қиын-ау қараған күн.
Таң атқанша кей күні шақырайып
Шамы сөнбей шығатын балағанның.

Таң атқанша түлетіп жыр қанатын,
Таң атқан соң құдайға құл болатын.
«Жақын кім?» - деп шатпайтын жоқты-барды,
Ақынмын деп жатпайтын бұлдап атын.

Шағын түрқы ұқсатып құсты лашын,
Шаң жуытпай ұстайтын үсті-басын.
Зәмзәм суға зәуіде зауқы соғып,
Ұрттай қалса, болатын сұсты, басым.

Қара таппай мұндайда ұрынарға,
Түссе деймін алдымен «ірі» қолға.
Байқалмайтын, кім білген, жыны бар ма?

Айта алмайтын, кім білген, сыры бар ма?

Қабағынан шілдеде қар қыраулап,
Қара көзі тұратын қан бұлаулап.
Бастықтарға жайсыздау «ит мінезін»
Басқаларға ұстайтын қарғыбаулап.

Әлдекімге кіжініп, қайрап тісін
Байқатып-ақ бағатын қайрат-күшін.
Жанына ерсе жас буын - жүзі жылып,
Жүрсе дейтін жанымда сайрап құсым.

Періштеге гүл сыйлап, періге орын.
Аулаға Ай, байлайтын желіге Күн.
Мұқағали болатын Мақатаев
Сырлас та, сырлас та серігі оның.

Қанжардайын бір ызғар қарып тесті,
Көз алдынан сол Ақын анық көшті...
Атарға оғы жоқтайын жек көретін
Шен-шекпеншіл, шенеулік әріптесті.

«Мұның өзі, - деместен, - дос па, жат па»
Қарайлап та жатпады қас-қабакқа.
Қайсыбірде... мұнтаздай киініп ап
Одақ жаққа, соғатын баспа жаққа.

Әлдекімдер қызғыштай қорғалаған
Атаққа да, даңққа да болмады алаң.
Жанып бағы тұрмады маңдайында,
Жолықпады қыдыр да жолдан оған.

Көнерді ме, кім білсін, ескірді ме,
Көрінбеді көзіне бес күн дүние.
Қарасаздық ақыннан айрылғалы
Қатарына ертпеді ешкімді де!

Бірі самаурын, болатын бірі шәйнек.
Жұрт күлетін жымыып: «Жүрісі-ай...»-деп.
Аламанға бүйірден ат шаптырып,
Жан адамға жатпайтын ірі сөйлеп.
Арқаны езіп салмағы қола-түннің,
Аяққа жол, шылбырдай оратылды...
Ақын өлді.
Жо-жо-жоқ!

Айта гөрме! —
Ауылына аттанды ол сол АҚЫННЫҢ!

ВЕКЗАМЕТРЫ

Бахытжан Канапьянов

ВЕКЗАМЕТРЫ

Век уходящий, за твоим перевалом двухтысячный год
Клубки календарные катит в эпоху грядущих дорог.
На спицах антенн петли мы вяжем – тянется, тянется нить.
Проступят узоры твои в беспредельных глубинах души.
И – пунктирами мысли легли на полотна контурных карт.
Из хаоса в космос уходит векзамер – вектор Вселенной.
Миф вплетается в явь – не раз угрожала Галлея хвостом,
Беспечность толпы на время сметала она. Исчезала...

МАЛЬЧИК

И как по тропинке мальчик бежал, по забытой тропинке,
И как по арыку плыл лист пожелтевший, лист пожелтевший,
И как по дороге, впрягшись в телегу, шла лошадь понуро,
И как по щеке слеза пролегла, на губах горький привкус.
Высохли слезы, сгнил лист пожелтевший, а мальчик остался.
Птицы исчезли, скрылась лошадка, а мальчик в матроске
Стоит на обочине детства, взглядом меня провожая...

МЕТАМОРФОЗЫ

В орнаменте ковра есть что-то от арабской книжной вязи,
И в памяти встают потомками разорванные связи,
И на Великом шелковом пути не стерты города,
И дервиш у костра, купается в глазах его звезда.
Орнаментом ковра эпох связующая нить проведена –
Как будто за орнаментом бетонная раздвинута стена.
По дневникам отца я букв латинских горечь ощущаю,
И словно опиум – дух первых пятилеток я впитаю.
От голода исчезнет пол-аула и вымрет вся родня.
Камчой на мир взмахнув, последнего в колхоз дед отдает коня.
В степных бараках стыннут беспаспортные граждане страны,
Когда всего четыре года до новой мировой войны.
За проволоку колючую цепляясь, рвется эбелек,
Вслед Алжиру и Карлагу атомный встает из шахты век.

ПЛАЧ СМУГЛОЙ ЛУНЫ

Ночь перед взрывом подземным, знаю, что скорби полна.
В ночь перед взрывом я вижу – смуглая плачет луна.
Слезы её золотые в радиоактивном стогу.
Как на рентгеновском снимке аул, что на том берегу.
В недрах горы Дегелена смерть из туннеля сквозит.
Снег радиации пеплом вне зоны запретной лежит.
Землю ли судорога сводит иль человеческий стон? –
Это не миф и не эпос, это и есть полигон.
Да, близок был сердцу Чернобыль, в нем мертвые видел дома,
Чабанскою псиной взвыть бы на звезды с родного холма.
И – не сойти с ума.

ФРАГМЕНТ

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 вспоров 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 двужилыми,
И мерили дороги шагами семимильными.
Имея пару рук, рукопожались со встречными;
Левая – ближе к сердцу, правая – к печени.
А после многим сердце выжгла алчь –
Хоть деньги на ветер бросай, хоть плачь.
И в печени желчь разлилась – озлобления крайность...
А мир – как 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 уместается на территории
Чьей-то ладони. А захочет сдуть?
Скорбь сеющим – пожинать горе,
И жупел раздувших не минует жуть.
Трупный запах от вашего ...изма.
Так устроено – на «истину» падки
И теребящие зеленое вымя суфизма,
И дразнящие быка красной лихорадки.

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.

ПОЭМА

Маралтай Райымбекұлы

АРМАН (Метапоэма)

Сіз біздің Сарысуға келіп пе едіңіз,
Сарғайған сағана там көріп пе едіңіз?!
Меңдей боп Сауда кенттің миығында,
Мүлгіген Күлтөбенің иығында.

Қазақтың қанын шашқан ғұрыптардан,
Уақыттың тасасында тұрып қалған.
Бойында Шабактының төрт құлақты,
Сол күмбез жүрегіме өрт құлатты.

Сол күмбез өртегенде өзегімді,
Көнеге көз жүгірттім кезерулі...
Алтынның сынығындай кесек-кесек,
Тарихты жат шапқанда көсеп-көсеп.

Енесі өртте қалған құлан құсап,
Біздерді кім түсінер шырылдасақ!
Басыңа зәру жандар келіп, кетіп,
Тұратын Теріскейге көрік төгіп.

Жау тисе Қаратауға – қарауылдай,
Халықтың қамын жеген карағым-ай!
Семсердей суарылған намыспенен,
Тілдескен төрт бұрышы ғарышпенен.

Сыртында бұл күмбездің күңгірлеген,
Қарға жүр, қарғыс айтып бір күндерден.
Ішінде бұл күмбездің өмір өніп,
Қарлығаш ұя салған еміреніп.

Аңыз бен ақиқаттың арасында,
Ұрпақтың сіңісіп қалған санасына.
Бұл күмбез талай сырды сығымдаған.
Текті айтса, тексіз ғана ұғынбаған.

Тарихын туған жердің жетемізге,
Жеткізсек, барға шүкір етеміз де.
Туған жер, таңың бөлек, тұрысың да,
Ұйыған уыз құсап уысымда.
Бала едік, балғын едік балапандай,
Өзіңнен талпынғанда алақандай.
Зерделеп, Сені сүю Отан-Ана –
Тағриф, табарака уатағала

Бірінші бөлім

Жанарының ұшында жалған кетіп
 барады,
Жүрегінің тұсында Арман кетіп
 барады.
Жанарынан ағады жасыл әлем
 дөңгелеп,
Ып-ыстық от келеді өн бойына
 өрмелеп.
Құтылу жоқ бұл оттан тәнін бермей
 тажалға,
Жүріп келе жатыр Ол қарсы қарап
 ажалға.
Көз алдында көлбендеп сайтан
 билеп жүргендей,
Үрей-ит кеп тырмалып босағаннан
 үргендей.
Ерге үрей сүйкенсе - елдің жайы жайсыз-ау,
Қас қарайып барады (Алды түнек
 Айсыз-ай!).
Қас қарайып барады қамсыз қазақ
 қамына,
Қапияда қарайып қаза
 қонбақ тағы да.
Қамы елдің қамы еді, жеткізейін
 деді ме,
Қан төгілді жазықсыз, төккізейін
 деді ме?!
Жетесі жоқ билерге билік көшті,
 бытырап,
Бытыраған сәтіңді дұшпан көрсе
 құтырад...
Құтырмаса басынып қызына
 көз салар ма,
Түзу шықса түтінің қызығынды
 алар ма!

От боп тұра алмасаң ошағында
Отанның,
Артын күтіп, малын бақ ата
жауың Қоқанның.
Көпке шашпан топырақ, көп,көп
Арман, көп еді,
Көптен ертең ұл туар
ерін жоқтар өрелі.
Жеткізе алар ма екен Ол біздің
мұңды мыңғырған.
Шыңыраудың түбінде шындық
күтіп шыңғырған.
Шындық төрге шыққан күн -
Әділетте Арман жоқ
Ажал келді алдыма, айтпасқа
дәт қалған жоқ.
Қаратаудың басынан қайғы алдырдым
алпыс жыл.
Әділдікке Ар куә - бәйгі алдырдым
алпыс жыл.
Шешендікке шер қостым шерлі көңіл
шерменде,
Ерің қоса туады жерін Оәңір
бергенде.
«Бас-басына би болған өңкей
қиқым» сенген бе,
Бақи менен фәнидің
шекарасын көргенге.
Етек жауып, ес жиған елді
көру күні-түні,
Жатпай-тұрмай теңселген менің ұлы
- үмітім.
Үмітімді жетімек желге келем
сыбырлап,
Ортеніп от-өзегім зорға келем
қыбырлап.
Ажал маған бір түрлі таяп қалған
секілді,
Жұлдыз ақты жарқ етіп... аяқталған
секілді.
Бірінші қайырым
Аядай ғана айналып болмас
жасымда;
Түлкіні көргем мәз болып күлген
миықтан,

Қаншықты көргем қорқауларменен
ұйыққан.
Қартайған шақта қиядан құлап
өлетін,
Қыранды көріп, көзінен сұмдық күй
ұққам.
Бұлбұлды көргем көкектер үшін
ұялған,
Есекті көргем тұлпардан озып сый
алған.
Межегін көргем ақылды туған
бірегей,
Қарызға сұрап тауықтан титтей ми
алған.
Борсықты көргем қарны мен мойны
бір біткен,
Қанденді көргем пілдерді үріп
үркіткен.
Күлейін десем көзімнен қаным
тамады-ау,
Қарғалар әлі ойнап жүр көкте
бүркітпен.
Безіндім мен де мына бір қара
қоғамнан,
Әділет іздеп жүріпшім бекер
заманнан.
Маймылдар сынды айнаға
сәлем беретін,
Наданды көргем аумайтын
сырты адамнан.
Кәпірді көргем қой мінез елді
құл тұтқан,
Пендені көргем құдайдан өзін
зор тұтқан.
Заманды көргем аждаһар сынды
у бүркіп,
Қасқырдай бейне күнәсіз
қанды қылғытқан.
Сен-дағы, ол да, бәрің де
мұны білесің,
(Жылайтын іске несіне,
достым, күлесің!)
Бір тамшы қаным түбінде
қатты жүректің.
Қоғамнан көріп кесапат үкім үлесін.

Мендей-ақ, сүйсін қоғамын
сүйсе, кім егер,
Қоғамың азса айтпай-ақ, бәрін
біле бер.
Құдайдың, әттең, қуатын жоқ
қой қолымда,
Пенденің бәрін пайғамбар
етіп жіберер.

Екінші бөлім

Аяқталған секілді, есіл өмір, ақ Арман,
Мүшел жасы түсті еске ақ жалыннан
жаралған.
Ақ жалындай бала еді, ақ жауындай
сезімі,
Қиянаттан оспадар тозып бітті төзімі.
Атқа мінді он бесте... Даласы кең,
дауы мың.
Қорлығына күйініп, ызасына
жауының.
Ызасына жауының ер болмасқа
шара жоқ,
Найза-дәурен найзағай бұлтын тіліп
қара көк.
Жаудың таптап табаны қан-қан
болды бал құрақ,
Мойыл жанар карындас жатқа кетті
жаудырап.
Ана қалды аңырап, қозы-көңіл
маңырақ,
Ала шапан дұшпанға жан сауғалап.
жамырап.
Ала шапан дұшпаны қабаққа
мұң түнетті,
Сұлу әйел, жас қызды қатын
етті, күң етті.
Қарақшы хан қолына
аяусыздық үйлесті,
Бірлігі жоқ есіл ел әрі-сәрі
күй кешті.
Айтқаны боп, айтқаны,
ата жаудың қағынды,
Қайран, халық, бағы ұшып
дегеніне бағынды.
Жерден салық бір алды,

малды салық бір алды,
Еркін елдің алдында тағдыр
тұрды тұманды.
Сол тұманға кіруге садақа
етіп жаныңды,
Жүрек керек әрине, мақсат
керек арынды.
Қос мүшел жас жасады -
жалын жұтып, жас ішіп,
Жау қолығы құса етіп, аяқ
тепкен ас ішіп.
Мақсатыңды ақылға сүйеу
етпей, сормаңдай –
Қайтіп мынау халыққа
ер боласың, қорғандай.
...Дегдарлығы анық-ты, бағы
асты ма тағы да,
Датқа қойды жау мұны
бейқам елдің бағына.
Үзік, үзік ой еміп өткен
шақтан баяғы,
Жанар оты азайып,
дуылдайды аяғы...
Табанының астынан от қойғандай
дұшпаны,
Жарық дүние барады көзден
бұл-бұл ұшқалы.
Жастық дәурен, дариға,
кек боп қатып қалғандай,
Қадау, қадау Армандар алтын
зердей... жалғанбай.
Үзік, үзік күндердің мұң
ұялап мәніне,
Үнсіз датқа келеді у
жайылып тәніне.
Біліп келе жатыр ол қайтып
адам болмасын,
Күліп келе жатыр ол... тұлға
бойы - қорғасын.
Күліп келе жатыр ол түбі
толмас бақиға,
Болса болған екен де,.. бір
болатын Уақиға.

Екінші қайырым

Жан-дүниенді жаралап,
Біреу жасқап биіктен.
Өкпемізді сағалап,
Күрсінеді күйік дем.
Сойқаны зор ғаламның,
У жүгенін шайнаған.
Жалғыз біз бе, заманның,
Ошағында ойнаған.
Зәбір көрген «пенінен»
Күні талақ күндестің.
Аяқ, қолы шіріген
Ақылменен күн кештім.
Мұңы бөлек биіңнің,
Сұрқиямен сырласпа!
Қазбалама ілікті,
Қатпарынан тірліктің.
Болатын ел білікті,
Қамын күйтгер бірліктің.
Е,бәрін-бәрін байқағам,
Жарқырар-ау,
Күн шьтғып.
Түнек келер қайтадан,
Үнім өшер тұншығып.
Өзіме-өзім жүгіндім,
Отын жағып өмірдің.
...Тазарта алар кімің бар,
Запранин көңілдің!?

Үшінші бөлім

Саптамасы сарғайып саны
сыздап келеді,
У жайылып бойына қаны
мұздап келеді.
Өкініші кеудеде - өкініштің
түбі - Арман,
Шығара алмай барады мұңлық
елі мұнардан.
Біріктірсем деп еді бірлігі
жоқ бектерді,
Заман қандай, заң қандай?!
Өмір-қысқа, шектеулі.
Көрсем деп ед Алаштың көк
байрағын көктен бір,
Айы туып оңынан қайта
оянса шөккен Діл.

Қайта оянса шөккен Діл Рух
беріп ұланға,
Түрегелсе ар-иман арқа сүйеп
Құранға.
Қанашама рет Армандап
еркін тәуелсіздікті,
Күндіз-күлкі, түнде - ұйқы...
қабыртқасы сөгілді.
Заман қашан тосып ед ер
алдына тәттісін,
Уақыт жүгі Датқаның арқасына
батты шын.
Запырандай ащы жас
алқымына төгіліп,
Заманына бір Зауал сұрап
келед егіліп.
Жанарының ұшында жалған
кетіп барады,
Жүрегінің тұсында Арман кетіп
барады.
Күллі дүние қызығы артта
қалды, қиналып.
Ат үстінде келеді қайтпас
жолға жиналып.
Арты-жабық, алды күз, күздың
түбі қараңғы,
Маңдайынан бір иіскеу —
Арман бала-шағынды.
Бұлдырайды жанары... тұлдыр-
тұлдыр түндер ме,
Ұласпайды неге-ей бұл күлдір-
күлдір күндерге.
Қоңыраулы найзаны күнге
ойнатар күн қайда,
Құралайын еліктің түнде
ойнатар күн қайда!?
Жасындайын жалт еткен
жастығына бойлады,
Жауқазын шақ, дүрия ән... ойдан
кетпес ой, пәлі!
Ой сауады алуан, ой да
сөнер біртіндеп,
Алқымдығын айырды «ah»
ұрғанда жұртым деп.
Біріктірsem деген-ді бірлігі

жоқ бектерді,
Заман қандай, заң қандай?!
Өмір-қысқа, шектеулі.
Үзеңгіден жұккан у алып
кетіп барады,
Нар-денесі қарайып талып
кетіп барады.
Аңғал елдің үмітін үзіп кетіп барады,
Тастүнекті бір жұлдыз
бұзып кетіп барады.
Қаратаудың басынан Ай
көрінді қызарып,
Фәни дүние іркілді, Бақилық
жол ұзарып...

Үшінші қайырым

Құдай - көкте,
Мен - жердемін, жердегі –
Қаламымда тағдырымның кермегі.
Мандайыма тұрып калған
ағып кеп,
Ғасырлардың айғыз-айғыз өрнегі.
Кермегімде кешегімнің зәрі бар,
Өрнегімде өмірімнің зары бар.
Боздар болса мен боздайын
ботадай,
Жүрегімде аруана елдің қаны бар.
Сол қайғыны жою үшін - ғасырлық,
Алмау үшін Арманымды ғасыл ғып.
Оу, кер далам, сөйлесін
деп биіктен,
Батыр тудың күркіреген күйіктен.
Ақын тудың ұланғайыр Тұранға.
Бөрінің де көкірегін иіткен.
Олар сенің таптатқан жоқ гүліңді,
Бүлдірткен жоқ тіліңді.
Содан бері жазылып сан ғазалдар,
Қирамады дейсің не дүр мазарлар!
О, туған ел, мен сен үшін
шаттанып,
hәм күйредім саған төнген
ажалға әр.
Басыбайлы бөтен тұтып баламды,
Сыйлаудан да қалып мүлде анамды.
Игере алмай иірімге кетем бе,

Деп ойлаушы ем жат билеген
санамды.
Дінім, ділім, ғұрыптарым -
күш, қаным,
Қайта айналып қонса рас
ұшқаным.
Босағамда сүйек мүжіп төбеті,
Неге озады-ей, теріме әлі
дұшпаным!?
Бірлігімді тапсам-дағы жоғалған,
Қайдан табам тарихымды тоналған.

Дюсенбек Накипов

БЛИЗНЕЦЫ
Виртуальная поэма на фоне сверхреальности
(фрагменты из поэмы)

11 сентября. Когда Это показали по всем экстренным теленовостям, во мне что-то ёкнуло. Рапидно рушились здания-близнецы Всемирного Торгового Центра в Нью-Йорке. Я лихорадочно пролистал свою недавнюю книгу «Песня моллюска» и вот что нашел на стр.17

В программе ТВ объявлено об очередных смертях и видно что здание объято пламенем в котором смердят чьи-то тела и надежды плывущие в дыме кровом в страну, где нежность нельзя превратить в дрова. трещат зеркала отразив агониюпоследних криков и миг ужасно красиво чтоб стать эстетикой кризиса и сотворения новых мифов евангелистами СМИ дымом окутанные и они уже бесконечно вчера и уже ни

когда нас с тобой не потревожат и мы сделаем вид, что нам все известно о нашей первичной карме, от истоков своей родословной до конечной завершающей формы, где доминирует всеобщий принцип «наоборот», а далее следует по логике широкое «до» с категорическим знаком «бекар»...

значит былое опять отменяется и ещё неизвестно что будет в паузе где забыли меня и программирующие будни будущего не примут в расчет, как остро пахнет наша тоска, как неприкаян вседневный наш страх...

х х х

Я не хотел таких совпадений. Так написалось. По-видимому, телекартинки подобных катастроф запечатлелись в подкорке и отразились в слове.

Близнецы ВТЦ. Я видел их несколько лет назад в Манхэттене. Стоял рядом, восхищался. Их называли ещё «Два пальца». Графически они могут воспроизводиться так: П... Теперь их нет, но знак останется. С этого дня всё изменилось. В мире, во мне. Навсегда. Мир стал беспалым и беспамятным. Многое множество слов вытеснилось одним: «Мечь».

Террор... По-моему, это означает по смыслу: уничтожение «терры», Земли, нас, цивилизации, меня. Кто-то настойчиво хочет разделить один мир надвое. Кто? Не знаю. Или править над миром. Один? Кто? Лихорадочно совершаю арифметические действия:

$1:1=1...$ $1:0=\text{бесконечность}$, бог... $1-1=0...$ Бог мой! Бог-ноль?! Не может быть!

Отсюда и начинаю писать. 11 сентября. Нью-Йорк. Близнецы ВТЦ. Я не верю в приметы, родился под знаком Близнецов. Верю, что есть где-то мой брат – близнец. Или я всё же один? Близнец самому себе, если смотреть в зеркало

Я бываю искаженным, как олакрез,
но если взглянуть по-иному,
то я точен, как зеркало.
Надо вникнуть в суть себя понемногу
и найти поутру тонкий срез
всепланетного зверства...

В телеокне всё тот же пейзаж апокалипсиса...
Об этом Амантаю Д.

Продолжаю искать близнецов,
но главный вопрос в голове стоит палкой:

Палестина. Израиль. Иерусалим...
Обетованной земле вашей, салем!
Всё пишу, боюсь не успеть:
пора улыбаться у стен.

Три стены. Великая Китайская молчит и ночами беседует с луной, откуда её хорошо видно. Берлинской уже нет. Но есть ещё Стена Плача. Там стенают до сих пор. Мира нет. А ведь арабы и евреи, по сути, этнические близнецы.

.....

Когда мне плохо, я скрываюсь среди друзей, и моё дурное настроение чаще всего выливается в посвящения...

Нурлану М.

Шут, сев на закорки, шутил,
Когда ему стукнули в морду:
(между прочим, он был шурин
президенту из династии мертвых,
в стране Миср)
«Так вот, в конце злого июля,
который, по сути, Юлий и Цезарь,
вновь повесили ночью Иуду,
чтобы он оставался вечной целью
священной мести».
В затхлых проулках мозгов,
в середине простора степного,
даже искажение добрых слов,
кажется рождением нового:
«Возмездие!»
Итак, что старо, то затхло;
то, что воняет – благоуханно.
Только вчера стал изгоем запад,
ибо миром правят хамы.
А кто террором?

Где-то есть виртуальные правители массового сознания, но это не означает, что нам запрещено думать самостоятельно.

.....

Хаос-хроника терроризма. Сантай. 2991 г.
Взорвано посольство Израиля в Буэнос-Айресе. 20 человек погибло,
250 рнены... Застрелен президент Алжира Мохамед Будиафа.
За поддержкой обращаюсь к Галине Леонидовне К.

Каюсь, и я был глобалистом,
и даже космистом,
витаю в хуу (ноо)сферах.
Был при этом истов,
ибо так легче повернуть аферу.
Каюсь, был попросту мулом,
а теперь...
Сжать бы мир до родного аула,
за день обойти и увидеть всех разом,
в глаза посмотреть: есть ли в них радость?
Мне больно, давят на сердце мегатонные
близнецы.
Раскопайте меня. Я ещё жив.
И верю ещё, что это – виртуальный цирк.
Набирает силу лавина размножения
лжеблизнецов...
Который, кто? Где истинные близнецы?
Это он, оно? Клон?
Эй, торопливые конструкторы геномов: «Цыц!»
Мы сами соберем свои гены,
ибо каждый Творцом порожденный – гений
своего неповторимого «Я».
Мы сами сумеем изменить себя

.....

Хаос-хроника терроризма. Трокарь. 3991 г.
Египет. Убиты: премьер-министр Атеф Седки и министр Хасан Аль-
Альфи.

Тутанхамон.
Самый знаменитый фараон...
И, кажется, тоже убит.
А моя Нефертити?
Неужели тоже убита?
На саркофагах плачет нефрит.
Сколько ж вам лет, террористы?

х х х

Хаос-хроника терроризма. Заветель. 3991 г.
Нью-Йорк. Взрыв в ВТЦ. Первый? Убито 6 человек. Ранено около
1000. Подозревается Усама бен Ладен.

Бен Ладен. Усама. Без Ладена,
как будто и земля не вращается.
Все СМИ осанну усаме заладили...

Усама, запомни:
бумеранг всегда возвращается.
Что сказать?
Ты не тянешь на всемирное зло,
но теперь у тебя есть харизма,
и забыты уже НЛО,
ты заслонил даже ужас фашизма
и вечную боль Холокоста.
Остановитесь, все СМИ,
сотворить ореол злодею так просто,
и выше фактов становится миф.

х х х

Хаос-хроника терроризма. Девокарь. 4991 г.
Диверсия в Иерусалиме. Погибли 23 человека. Об этом Светлане К.

Иерусалим! Мой нежный, бедный город-мать.
Ты так велик и ты так мал.
Так тяжело троих детей родить,
как трудно храмы их хранить.
У стен твоих я тоже плачу:
кровь к крови и прах к праху.
Мир детям всем твоим, Иерушалаем!
Святой твоей земле, салем!

х х х

Хаос-хроника терроризма. Хриюнь. 5991 г.
Россия. Чечня. В результате гостеррора погибло около 200 000 человек,
граждан одной страны.

Народ Ноя. Ног-чи.
Люди гор.
Народ россов. Рюрикови-чи.
Люди лесов.
Никак не решится ваш спор.
Плачут ваши братья, люди степей.
Печален ныне Олжас.
Хмурится где-то Чингис.
Думает молча Мурат.
Горизонт наш всё темней и темней,
на западе и на севере. На юге тоже.
Это Уж-жас.
Пока только Восток чист,
поздно глядеть назад,

стал сон наш беспокоен, тревожен.
Помните, ногчи, ингуши. Люди вайнах!

.....

Хаос-хроника терроризма. Ономарь. 5991 г.
Франция. Взрыв в парижском метро и Елисейских полях. Погибло 7 человек. Ранено – 101.

Филлипины. Город Ипил. Убито 100 человек.

Япония. Токио. В метро отравлены газом сотни людей.

26.09. Поехал из Астаны в Павлодар. Там брату моему Бейсембеку исполнилось 50 лет. И ещё он выдавал старшую дочь с зелеными глазами за хорошего зятя. Ночью в поезде, проезжая через Сары-Арку, не мог уснуть. Было 11 ночи...

Однадцать... 11... близнецы... хлеб...

Далеко... Поезд... Ночь... Плачут...

Грохот... Мужчина... Один... Эхо бед...

Мысли... Слезы... Едет... Тихо... Кляча...

У него... Мечта... Сигарета... Хрип...

Чай?... Дыня... Вода... Яблоко...

Думает... Степь... Могила... Скрип...

Кран... Вокзал... Павлодар... Яда бы....

А если писать по-простому, в строку, с запятыми и в рифму.

Так внезапно чувство укромности

в час, когда не совпадают ритмы
гремящих колес и горячего сердца.

Возможно, у человека есть родина,

но если ночь на кого-то и сердится,

то значит: она сестрой рассвету приходится.

Брат, сестра, близнецы...

Оралбай Жанайдаров

АТТИЛА. Поэма

(отрывок)

...Итак, поэма о пост-исторических временах,
об очень древних родах и племенах,
бьющих, колотящих руками и ногами в стенку
современности,
в которой о них не слышали толком,
начала писаться сама по себе,
независимо от обстоятельств,
и пока она пишется, как слышится,
я позволю себе сделать небольшой экскурс
в сегодняшний день, поскольку его тень
за моей хрупкой спиной вопиет,

что я последний настоящий поэт,
и других нет и не будет долго,
поскольку у тех, кто идет за мной,
уже нет чувства долга,
а только одно – где бы заработать деньги на жизнь,
и избавиться от опеки государства
над пенсиями и стипендиями!
Но последняя из крутизн,
отсчитанная принтерами и пентиками:
невозможность победить в войне стрелковым
оружием,
поскольку системы наведения столь совершенны,
что двенадцатилетний чеченец,
стоя в луже, под собою напряженной,
сбивает из фаустпатрона чужой вертолет,
хотя целится в другую сторону,
и чеченец этот о победе своей орет,
а вертолет, подобный черному ворону,
падает на развалины горного аула,
и его пилота в плен уводят под дулом
английских короткоствольных автоматов,
чтоб в подвале приковать к батарее
отключенного парового отполения,
и он познает все горести пленения,
пока его не обменяют или не выкупит мать.
Что с тобой происходит, бывший СССР?
И я думаю, где ты, господи,
красивый, седобородый,
или юный-юный мужчина,
каким изображали арабы Аллаха до сочинения
Корана,
на что ты покинул это человечество, отче,
или, или, самохвани!
И я пошел и смотрел драму про Аттилу,
поставленную казахским государственным театром,
и у меня онемел затылок,
поскольку между рядов бродил сквозняк,
и действия я не понимал никак,
как будто актёры отработывали барщину,
поскольку вместо казахского языка
на сцене слышалась какая-то тарабарщина,
и главный герой кричал: «Алда! Алда!»
что-то там разглядев впереди,
но вперед никто не идет,
поскольку по сцене идти вперед невозможно,

уткнешься в стены или выпадешь
в бормочущий зал,
можно только ходить по кругу,
уступая дорогу друг другу,
и этим изображая движение,
таковы условности театра,
где искусство пятится в прошлое,
идиотизмом властей запорошенное,
и мы все оглядываемся назад,
затурканные, униженные, истребленные,
живущие воспоминаниями о молодости
краснознаменной,
после ледяного застоя могучие,
как снежные бабы весной...

.....
неукротимый вождь гуннов Аттила,
по-казахски – Едиль-батыр!
А Едиль – это Волга,
уважаемые мои русские братья по перу,
самая русская река в мире,
которая протекла бы через Соединенные Штаты
Советских республик,
по проекту Льва Троцкого,
хотевшего разделить красную империю
на ровные, как на той стороне, штаты-государства,
а не на области и губернии, как было до этого,
и как стало потом, чтобы перемешать народы
в один интернационал идиотов и проходимцев.
Но М.Горький, у которого на Волге-Едилье
стоял город собственного пролетарского имени,
так вот Максим Горький сказал:
«У меня, Иосиф Виссарионович,
через эти штаты Волга течет!»,
характерно «окая» - «хорошо, что коровы не летают!»;
а перед ними лежала карта деления мира
на коммунистические штаты СССР,
где могла случиться высшая справедливость
над человеком и человечеством –
если бы людям дали жить
по законам совести и сердца,
а не по законам соединенных штатов,
и тем более не советских республик!
Эта самая Волга в древнетюркские времена
носила имя вождя гуннов Аттилы,
родившегося на её благословенном берегу,

убившего брата ради прогресса,
ради победы над галлами и германцами,
которые досаждали Риму, как блохи старой собаке.
И Аттила ради прогресса
разгромил германцев – будущих тевтонцев, будущих немцев,
галлов – будущих французов,
данов – будущих викингов, будущих датчан,
даков – будущих румын,
а сам он был из племени мадьяр – будущих венгров,
родственником аргынов и кипчаков.
И когда он их всех разгромил,
перед ним встала проблема выбора:
что ему делать с древним Римом – будущей Италией?
И встала перед Аттилой проблема вечности –
воевать с ней, с вечностью, или не воевать...

.....
...А человечеству пора вылетать на Марс,
и осваивать озера Венеры,
ходить по спутникам Зевса-Юпитера,
но для этого надо построить огромный-огромный корабль,
и даже не один космический корабль,
а много кораблей, целую флотилию,
бороздящих космос, словно лодки
в китайском Желтом море...
И на этих кораблях будут стоять
атомные реакторы,
вот для чего природа изобрела атомную энергию,
а не для бомб,
и эти корабли понесут людей далеко-далеко,
к другим солнцам, где есть планеты,
и где есть вода и воздух, пригодные
для жизни человека.
И люди, высадившиеся на новую планету,
подобно богам переустроят её ландшафт и климат,
нарожают детей, продолжают потомство,
но потомки потомков позабудут о первопричине всего,
и через тысячи лет кто-то из них
обнаружит старый-старый корабль,
на котором прилетели их предки,
и в древней корабельной библиотеке
возьмет второй том «ИСТОРИИ ЗЕМЛИ»,
наткнется там на странное имя – Аттила,
и погрузится в древнейшие времена
нашей цивилизации,
как мы сейчас погружаемся в прошлое,

найдя на пыльной полке
повествования грека Геродота.
А других перспектив у человечества
я что-то не вижу!