

ТОЛЫСБАЕВА Ж.

СОНЕТ

В ПОЭЗИИ КАЗАХСТАНА

**конца XX –
начала XXI вв.**

Толысбаева Ж.Ж.

Сонет в поэзии Казахстана конца XX – начала XXI вв. – Актау, 2008. – 72 с.

Социально-культурная обстановка в Казахстане конца XX столетия создала условия для уникального жанропользования. Одним из наиболее активно реконструируемых жанров является жанр сонета. Вниманию филологически грамотного читателя представлена история жанра сонета, дан теоретический материал о содержании канонического сонета. В кластерном исследовании представлен казахстанский сонет, венок сонетов, сонетный циклический контекст.

Учебное пособие предназначено для преподавателей, студентов и магистрантов филологических отделений высших учебных заведений, а также учителей школ и колледжей, предпочитающих вхождение в мир современной поэзии через диалог сотворчества

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

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
История развития сонета. Концепция жанра сонета	5
Сонет в поэзии современного Казахстана	14
Венок сонетов в творчестве казахстанских поэтов	43
Задания для самопроверки	55
Список использованной литературы	57
Дополнительная литература	58
Художественные тексты	59

Предисловие

Цель учебного пособия - представить своеобразие современной казахстанской поэзии через жанровый аспект, соотнести текст современного трансформируемого жанра сонета с его генетическим каноном, определить диапазон и причины преобразования жанровой структуры и мирообраза. В основу пособия положена *методика* целостного изучения литературного произведения в сочетании с историко-генетическим, системно-структурным, постструктуралистским, семиотическим анализами жанровых парадигм. Данная совокупность способов жанрового исследования позволит обучающимся выйти на более масштабный уровень историко-теоретических обобщений.

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

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

История развития сонета. Концепция жанра сонета

Традиционно сонетом принято обозначать стихотворение, написанное на философическую или любовную тематику и состоящее из двух катренов и двух терцетов, где первые восемь стихов объединены двумя рифмопарами, шесть последующих – двумя-тремя парами рифм. Точки зрения на сонет как на твердую стихотворную форму придерживаются исследователи Г.Н. Поспелов, Н.А. Гуляев, К. Жүмалиев, З. Қабдолов, И.В. Михайлов, Л. Манзуркин, А. Нысаналин. Достаточно полемична оценка сонета, предложенная В.Д. Сквозниковым, И. Шайтановым, И.Ф. Волковым. Так, В.Д. Сквозников отказывается современному сонету в жанровом статусе, поскольку не считает поэтическую конструкцию жанром, если породившее её содержание угасает. И. Шайтанов признает наличие жанрового содержания только в сонете европейского происхождения: “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, с.103]. И.Ф. Волков дифференцирует сонет как жанр, который представляет собой жесткое единство жанрового содержания и жанровой формы, но в дальнейших размышлениях об эволюции жанра сонета замечает, что “...в последующем жанровая форма сонета стала входить в синтез с самыми разными типами художественного содержания” [2, с.140].

Вслед за Л. Гроссманом, С.Д. Титаренко, И. Бехером, В.Е. Хализевым, Е.Л. Донской, В.А. Прониным, В.Ф. Роговым, В. Перельмутером, А.Т. Садыковой мы склонны считать, что сонет не только сложная форма, но это и «интеллектуальный» поэтический жанр, обладающий индивидуальным содержанием, специфичность которого исследователи обозначают категориями “диалектика” и “драматизм”. В отличие от четырнадцатистрочника содержание сонета должен составить закон нарастающего и ниспадающего развития мысли. Как заметил И. Бехер, “...сонету свойственно драматическое течение и такие законы драмы, как экспозиция, конфликт, перипетия...” [3, с.410]. Названные качества содержания способствуют выявлению предпосылок активизации сонетного мышления. Жанр сонета не случайно переживает период расцвета в эпоху Ренессанса, а в русской и отечественной поэзии – на рубеже XIX – XX и в конце XX веков. В силу «интеллектуальности», «драматичности» содержания сонет возрождается тогда, когда челове-

чество отвергает культ веры, подчиненность автоматизму бытия и обращается к разуму. При этом актуализация сонета сопровождается пересозданием комплекса жанровых признаков. Это означает, что каждый творчески созданный сонет стремится отойти от жанровых канонов, чтобы вновь переосмыслить и реконструировать форму и содержание классического сонета.

Генезис сонета не прояснен до конца. В литературоведении существует гипотеза, согласно которой сонет первоначально был отдельной строфой в провансальской лирике и входил составной частью в кансону трубадуров. Более распространенной является точка зрения о том, что родиной сонета является Италия (конкретнее - Сицилия). Автором первых сонетов считается Джакомо де Лентино (XIII век). Актуализация сонета началась с творческих экспериментов А. Данте, Ф. Петрарки, П. Ронсара, Ж. дю Белле, Лопе де Веги, Камозэнса, У. Шекспира. В дальнейшем к сонетам обращались признанные прозаики и драматурги Дж. Боккаччо, М. Де Сервантес, М. Монтень, Ж.-Б. Мольер. В их творчестве сонет как жанр приобрел заверченный вид. Теоретическому осмыслению сонет подвергнут только в XVII веке. Эпоха классицизма востребовала сонет как канонический жанр. Рационализм деятелей классицистической литературы мотивировал одновременно теоретическое и художественно-поэтическое освоение сонета. Такой двунаправленный интерес к сонету проявили литераторы разных стран. Никола Буало, «узаконивший» правила написания сонета в манифесте классицизма «Поэтическое искусство», показал образцы «правильных» сонетов; его предписания долгое время воспринимались как норма сонетного стихосложения. В это же время М. Опиц в «Книге о немецкой поэзии» убедительно пропагандировал французскую форму сонета и, стремясь вызвать интерес к сонету поэтов-современников, сам создает образцы названного жанра. Спустя сто лет, в 1730-х годах, сонет проникает в Россию, где поэт-классицист В.К. Тредиаковский попытался дать одно из первых определений сонета и свой вариант художественного перевода сонета французского поэта де Барро.

Эпоха романтизма по-новому актуализировала мирообраз сонета. Пристрастие романтиков к строгой сонетной форме обусловлено высокими эстетическими требованиями сонета, как бы «тестирующего» поэтов на степень элитарности их художественного мастерства. Содержательный аспект сонета (мирообраз) также удовлетворял романтической концепции искусства. Максимальная сближенность автора и лирического героя в жанре сонета соответствует аналогичной интенции в романтической поэзии. Стремление сонета метафорически-универсально осмыслить бытие в его различных проявлениях накладывается на по-

нимание романтиками образа лирического поэта как носителя микрокосма. И, конечно, поэтов из плеяды романтических «бунтарей» не могло не заинтересовать амбивалентное отношение сонета к традиции, которое держится на взаимообратимости тенденций разрушения и созидания. О характере соотношения индивидуально-авторской свободы творчества и внутренней самодисциплины, о закономерностях поэтического искусства в это время рассуждают такие западноевропейские поэты-романтики, как У. Вордсворт, А. Шлегель, Г. Гейне, П. Шелли, А. Мицкевич, В. Гюго, Ш. Сент-Бёв. Дальнейшая популяризация сонета в Европе связана с именами поэтов XX века – Р.М. Рильке, Ш. Бодлера, А. Рембо, У.Х. Одена, Хосе Мари де Эредиа, И.Р. Бехера, Б. Брехта.

В сравнении с западноевропейским русский сонет больше нацелен на деформацию жанровых и поэтических канонов, нежели на их сохранение. В России первые сонеты появились в XVIII веке в творчестве В. Третьяковского и А.П. Сумарокова. Сонеты А.П. Сумарокова свидетельствуют о попытке поэта преодолеть жесткий рационализм эстетических правил классического жанра. Так объясняются тематические «отклонения» в сонетах Сумарокова («Сонет, нарочно сочиненный дурным складом»), новаторство в области метрики, стилистики (сдвинутость ударений, большое количество инверсий). Следует отметить, что А.П. Сумарокову принадлежит опыт создания первых сонетных контекстов. Подборку из двух сонетов («О, существа состав, без образа смешанный...», «Не трать, красавица, ты времени напрасно...») объединяет единство темы, системы образов, «лирический сюжет», но называть указанный контекст сонетов «циклами», как это делает Л.И. Бердников, преждевременно.

В начале XIX века к жанру сонета обращается В. Жуковский, П. Катенин, Н. Щербина, А. Дельвиг. Последний из названных поэтов признан основателем классического русского сонета. Шесть сонетов Дельвига, ориентированные на воссоздание высокого образца жанра, до настоящего времени не утрачивают актуальности формы и содержания. К 1826 году относится создание первого цикла: «Крымские сонеты» А. Мицкевича представляют принципиально новый тип контекста, отличный от тематической подборки и «венка сонетов».

Не принял жесткой каноничности сонетной формы А. Пушкин, что проявилось в поэтике трех его сонетов. Так в стихотворениях «Мадоне» (1830) и «Поэту» (1830) не выдержан классический тип опоясанных рифм и единство принципа рифмовки катренов; в «Сонете» (1830) имеется 5 глагольных рифм, что также является нарушением классического сонетного образца.

До 1880-х годов поэты редко обращаются к сонету, преимущественно сатирически пересоздавая поэтику и содержание жанра. (В. Курочкин, А. Соболевский, М. Лонгинов, К. Павлова, А. Фет, Я. Полонский). Жанр сонета переживает расцвет в поэзии рубежа XIX – XX веков. В обозначенную эпоху появляются различные модификации сонета: создается сонет-акростих (см. сонеты с тождественным наименованием Г. Иванова, С. Парнок); активно возрождается форма «венка сонетов» (например, «*Corona astralis*» М. Волошина, «Юность» И. Сельвинского); отдельные сонеты комбинируются в ди- или триптихи («Два сонета», «Три сонета» З. Гиппиус); появляются так называемые «настроенческие» сонеты («Солнечный сонет», «Первый фортепьянный сонет» И. Анненского, «Варварский сонет» Н. Ушакова, «Мещанский сонет» Л. Вилькиной); расширяется комплекс средств художественной выразительности (например, лексический анжамбеман становится ведущим художественным приемом в сонете И. Анненского «Перебой ритма»); классическому Я5 противопоставлена метрическая альтернатива Х4 («Второй мучительный сонет» (1909), «Перебой ритма» И. Анненского); создаются контексты сонетов сюжетно-тематического («Эротические сонеты» А. Эфроса), «поэмообразного» («Спор» Вяч. Иванова), циклического характера («Римские сонеты» Вяч. Иванова, «Киммерийские сумерки» М. Волошина).

Если к 1920-м годам сонет утратил замкнутость канона, то поэзия советской формации не проявляет интереса к обозначенному жанру. Обращение к жанру сонета носит ограниченно-новаторский характер: сонет или «венки сонетов» разрабатываются по инерции преобразований, заданной поэзией «серебряного века». Наибольший интерес поэты проявляют к канонической форме «венка сонетов». Так, например, в указанный период создаются «венки» «Поэту» В. Гнедича, «Музе моей» П. Антокольского, «Песнь лунная» В. Сосноры, «Река времени» С. Поликарпова, «В госпитале лицевого ранения» И. Лиснянской.

Особенную популярность сонет приобретает к концу XX века. Отличительной чертой поэзии этого периода является не только актуализация сонета, но рождение так называемого «сонетного мышления», в основу которого положено отношение к сонету как объекту и субъекту литературной традиции. Так, форма «Двадцати сонетов к Марии Стюарт», разработанная в творчестве И. Бродского как альтернатива сонету и «венку сонетов», через двадцать лет вовлекла в отношения преемственности «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» Т. Кибирова, «Двадцать сонетов с Васильевского острова» Э. Крыловой, «20 сонетов к М» М. Степановой и даже несонетные «20 хрустальных Генрихов» Г. Сапгира.

Сонет – жанр, миробраз которого основан на идее диалектического единства всех конститутивных элементов мироздания. Философия жанра сонета художественно воплощает вечную идею борьбы за идиллическое равновесие. Гармония формы и содержания, которыми традиционно маркируется сущность сонета как жанра, по существу, есть глубочайшая иллюзия, читательский «обман зрения». Несовершенный на зримо-строфическом уровне (громоздкое «тело» катренов держится на значительно укороченных «ножках» терцетов), насыщенный противоречиями в содержательном аспекте, сонет представляет художественно-эстетический феномен перерождения: он преодолевает реальность осязаемой материи строф, строк, содержания за одну возможность прикосновения к иллюзорной гармонии Бытия. Та завершенность эмоции, поэтической мысли и образа, которая традиционно связывается со спецификой упорядочивающего миробраз сонета, фактически несет в себе информацию сдвоенного характера. Завершающий мыслительный акт, именуемый в сонете «синтезом», возвращает мысль в начальную поэтическую ситуацию, размыкающую философско-художественное пространство Бытия-текста в бесконечность нуля, и подчеркивает бессилие лирического героя постичь совершенство мира путем аналитики. Так реализуется одно из назначений метафорически яркого оформления мысли в последнем терцете; этот тип манифестации жанрового миробраза нацелен на выравнивание формально-художественного «несовершенства» сонета и в то же время фиксирует свершившуюся «катастрофу образа».

Таким образом, к пониманию сонета необходимо добавить, что это жанр, архетип которого вобрал информацию об инфернальной природе совершенства. Если интерпретировать философию сонета в мифологическом ключе, то можно утверждать, что названный жанр лирики представляет «другое» художественно-эстетическое решение мифа о вечном противоборстве диониссийско-аполлонических начал.

Вера во всеобщую бытийную связанность и в гуманистическую миссию человека, сформировавшись в эпоху Ренессанса, сохраняется в картине мира сонета, своеобразного «сколка» эры Возрождения. Специфичность сонета как жанра проявляется в характере функциональности жанрообразующих категорий. В отличие от других жанров, сонет образует не синхрония развития всех компонентов жанра. Основным условием возрождения сонета является необходимо сохраняющаяся норма разрушения, имеющая свой предел допустимости – ядро жанра сонета. История развития сонета с самых первых дней его существования коррелирует с разрушением формально-поэтических канонов, в результате чего появилась разветвленная классификация «вольных»

сонетов: «текучий», «полуоткрытый», «скрытый», «симметричный», «отраженный», «хвостатый», «безголовый», «перевернутый», «обратный», «сонет с кодой», «сонет-акrostих». «...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, с.213]). Свойство сонета «эстетически провоцировать» сохранение или разрушение формалистичности также заметил И. Бехер. Редкие эксперименты вошли в историю мировой литературы как образцы сонета, абсолютно не отклонившиеся от жанровых канонов (к таким текстам можно отнести сонеты Петрарки, А. Дельвига, А. Ронсара). В подавляющем большинстве реконструкция сонета мотивируется поэтическим «инстинктом разрушения», проявляющимся в том, что поэт сознательно отходит от необходимости соблюдения одной или нескольких жанроразличительных категорий, сохраняя наиболее существенное свойство жанра – его картину мира.

Соответственно, «набор» жанрообразующих признаков сонета существует в современном литературоведении как некий призрачно-виртуальный эталон. И если в других жанрах отношение между моделью жанра и его художественно воплощенным вариантом соответствует закономерности отношений «общее - индивидуальное», то уровень мастерства сложения сонетов в современной поэзии измеряется не степенью соответствия традиции, но качеством ассимиляции сонета, продолжающего конструировать свой гармонический миробраз даже в ситуации предельного нормативного развоплощения. Как видим, природа жанрообразования сонета реализует принцип «дверных петель». В качестве аксиологически-несомненного принимается положение о сущности ядра жанра, функцию «переменной» в этом случае могут выполнять жанрообразующие компоненты, абсолютная нормативность которых расценивается как предлог для их преодоления.

Субъект лирического высказывания в сонете - эмоциональная личность, интеллектуал, философ, обладающий даром гармонического мировидения. В современном сонете не существует той сферы бытия, которой не коснулся лирический герой. Тематическая «всеядность» последнего мотивируется умением подвергать аналитическому рассмотрению любые аспекты бытия (философский, пейзажный, любовный, политический, бытовой и другие). Сонет нередко называют самым автобиографичным жанром лирики, поскольку в этом жанре особенно ощутимо максимальное сближение автора и лирического героя. Сонетный автобиографизм не претендует на документалистскую точность, он рождается как эстетическое воплощение переживания поэта. Субъ-

ект сонета, конструируя микромодель окружающего мира, центрирует её вокруг себя, таким образом оставляя за собой право на предельный индивидуализм высказывания. Интересно, что столь крайняя позиция не мешает тому же лирическому герою создать в сонете универсальное представление о реальности.

Ассоциативная организация «правильного» сонета предназначена для моделирования представления о внешней действительности и внутреннем мире субъекта изображения. Особенность сонета как жанра заключается в том, что на минимальной площади ему удается актуализировать обе составляющие картины мира. Такая полнота художественной реализации удается за счет высокой сконцентрированности и предельной организации поэтической мысли. Внутриассоциативный ряд, образуемый цепочками метафор и метафорических эпитетов, наращивает экспрессию к концу текста и «теряется» при столкновении с финальным остранным образом. Соединение плавно-текущей метафоричности с её прерывисто-скачкообразным завершением, продиктованным «волевым» усилием субъекта сонета, манифестирует гармонию несовпадения индивидуально-личностной точки зрения и объективно заданной закономерности.

Поэтикой «правильного» сонета не предусматривается номинативная апелляция к внетекстовой реальности: так подчеркивается предельная сосредоточенность сонета на постижении собственного мирообраза. Но современная поэтическая практика накопила достаточную информацию об историческом прошлом сонета и проявляет тенденцию на её сохранение в текстах вновь созданных сонетов. На существование интенции к так называемому «сонетному мышлению» указывают заглавия сонетов, извещающие о степени верности традиции и о тексте-образце для «подражания» (в контексте постмодернистского литературоведения уместно понятие «подражание» заменить на «пародирование»), а также подзаголовки и различные виды цитат (текстовые, строфические, графические, рифменные).

Важнейшим конструктивным носителем жанра сонета является его *пространственно-временная организация*. Хронотоп сонета реконструирует мир в абсолютной диалектической взаимообусловленности составляющих его элементов. Думается, по этой причине Л. Гроссман отождествил сонет с поэмой. «Маленькой поэмой», «точной поэмой» он называет модель жанра сонета, апеллируя к масштабности воссоздаваемого мирообраза, поскольку сонет также стремится к реконструкции универсального единства лирического субъективизма и эпической полноты запечатления. Многими исследователями была замечена “интеллектуальная” природа сонета, основывающаяся на диалек-

тической организации художественного пространства и времени. Поэтический образ в сонете проходит через “гегелевскую триаду”. Этот вектор движения можно обозначить семиотически – знаком разомкнутого “круга”, концы которого “кодируют” начало и финальную часть сонета. Метафорическая кульминация в последнем терцете, так называемая “катастрофа образа”, разрешает коллизию сонета и выводит её на новый уровень, таким образом размыкая художественное пространство текста. Необходимо признать, что пространственно-временная категория жанра сонета сохраняется в самых “вольных” экспериментах современных поэтов. Хронотоп как “несущая конструкция” сонетной картины мира информирует о философии жанра даже в тех случаях, когда разрушены другие уровни жанрообразования.

Значимым компонентом жанра сонета является *интонационно-речевая организация*, актуализирующая метафорическое, сравнивающее слово. Постановка и диалектический разворот темы, образование одного пространственно-временного витка спирали маркируется в сонете метафорическими эпитетами. Как правило, финал сонета, сопряженный с выходом на новый уровень образно-тематического развития отмечается яркой индивидуально-поэтической образностью, богатой экспрессией. Язык, насыщенный метафорическими новообразованиями, информирует о типе мировидения субъекта сонета, утверждающегося в своем предельно толерантном отношении ко всем проявлениям жизни.

Традиционно классический сонет соотносится с представлением о неторопливой, возвышенной интонации, высоком стиле как одном из нормативных показателей жанра. Современный сонет подверг этот канон абсолютной деконструкции, материализуя установку на переосмысление традиции.

Наибольший интерес поэтов Казахстана конца XX века вызывает *формальная организация сонета*. Каждый экспериментирующий поэт имеет точные сведения о канонической “норме” формального показателя. Поэтика “правильного” сонета держится на следующих правилах:

1. Сонетная строфика должна определяться расположением рифм. Итальяно-французская последовательность рифм закрепляется в схемах abab abab cdc dcd или abba abba ccd eed, “английский” сонет подчиняется принципиально иной рифменно-строфической организации (abab cdcd efef dd). Количество рифм в катренах и терцетах не должно быть одинаковым. Тяжеловесность и монотония первой части должна компенсироваться разнообразием рифм в терцетах. Соответ-

ственно, первая и последняя рифмы также не должны совпадать по типу ударения.

2. Канонична композиция сонета: в первом четверстишии указывается тема, во втором катрене она развивается, в первом терцете наблюдается нисхождение темы, во втором – развязка. Каждая строфа сонета должна оформляться как законченное синтаксическое целое: если терцеты могут образовывать единую фразу, то катрены должны оформлять содержательно и синтаксически четко отграниченную мысль.

3. Размер канонического сонета – Я5.

4. Сонет должен избегать всех типов повтора на рифменном и фразовом уровнях. В сонете не должны употребляться глагольные рифмы.

Актуализация этих правил в современном сонете принимает несколько необычную форму развоплощения, которая, с одной стороны, имеет цель уничтожить традицию и значимость жанровой категории, но, с другой стороны, такой “минус-прием” проявляет обратный результат, а именно: указывает на деформированную сферу сонета и заставляет задуматься о причинах такого художественно-эстетического перерождения сонета. Деконструкция поэтики сонета происходит в самых разных направлениях и является одним из источников бесконечного обновления жанра.

Сонет в поэзии современного Казахстана

В казахстанской поэзии период адаптации сонета пришелся на XX столетие. К жанру сонета обращались Қ. Аманжолов, М. Мақатаев, Ш. Мамбетов, Қ. Салықов, Б. Кірісбайұлы, Ғ. Қайрбеков, И. Потахина, В. Антонов, Б. Канапьянов, Н. Чернова, Т. Васильченко, Е. Курдаков, Х. Ерғалиев, Л. Медведева, И. Оразбаев и другие поэты. Так же, как и в России, возрождение интереса к сонету пришлось на 1960-1970 годы. Особенную популярность жанр сонета приобрел к концу тысячелетия. Обозначенный период литературного развития востребовал жанры сонета, «венка сонетов», цикла сонетов и других сонетных контекстов.

Возрождение жанра сонета оказалось возможным в различных видах творчества: в собственно поэтическом, художественном переводе, переписке, подражаниях. Так, например, достоянием читателей стала посмертно опубликованная переписка сонетами филологов А.Л. Жовтиса и В.С. Баевского. Интересные образцы подражаний можно обнаружить в творчестве Б. Канапьянова, который использовал возможности жанра сонета для переложения стихов «Ғаклия» Абая. Поэты Х. Ерғалиев, Е. Әукебаев внесли существенный вклад в казахскую литературу, создав высокохудожественные образцы перевода сонетов Шекспира. Другой не менее известный поэт Ғ. Қайрбеков перевел на казахский язык «Крымские сонеты» и другие сонетные эксперименты А. Мицкевича.

К жанру сонета обращаются поэты со сложившимся поэтическим имиджем (И. Потахина, Е. Әукебаев, В. Антонов, Х. Ерғалиев, Б. Канапьянов, Л. Медведева, Н. Чернова, Т. Васильченко, А. Шмидт, В. Шустер, А. Соловьев) и поэты так называемой постмодернистской формации (Е. Барабанщиков, Е. Жумагулов, А. Тажи, А. Проскуряков, А.Н. Варский, Т. Турскова).

В современной поэзии сонет реанимируется как в форме отдельного стихотворения, так и в различных контекстах:

- в контексте «венка» («Сырғалы сонеттер», «Сонеттен тізген сәукеле» К. Салықова, «Полынный веночек (сонетов) Максимилиану Волошину» Е. Зейферт; «Лета», «Звездолет», «Парус» В. Антонова, «Повторение пройденного» Л. Шашковой, «Өмір туралы ойлар» Е. Әукебаева, «Кольцо надежды» М. Немцева),
- цикла («Огородные сонеты» Л. Медведевой),
- раздела сборника (художественная концепция «Таңдамалы» Е. Әукебаева преломляется через раздел «Күмбірледі көңілім», объединяющий 31 сонет);

- книги (сонет А. Соловьева «Боже, дай мне кровавые слезы...» интерпретируется в иерархии контекстов «Волшебной книги»),
- другого жанра («Два сонета» Б. Канапьянова созданы в пределах жанровости векзаметра),
- в полижанровом контексте («Сонеты В. Баевскому» А. Жовтиса созданы на пересечении жанровых закономерностей поэтического послания, цикла, дорожного дневника и сонета).

В отличие от российской поэзии, отмеченной появлением новых форм сонетных циклических контекстов, в фокусе художественного эксперимента отечественной словесности оказался «венок сонетов», по-своему позволивший трансформировать каноны формы «венка» и содержания сонета. В обозначенный период литературного развития выявилась *первая закономерность*, согласно которой *появление различных видов контекстных объединений сонетов стало объективно необходимым событием*. Актуализация масштабного сонетного мышления побудила поэтов-современников обратиться к форме «венка сонетов» и различного рода контекстным единствам сонетов.

В условиях постмодернистской культуры происходит переосмысление норм всех литературных жанров, обусловленное влиянием постмодернистского дискурса. *Вторая закономерность* развития сонетного жанра проявляется в том, что *процесс трансформации классического сонета (и «венка сонетов») происходит по двум направлениям одновременно: с одной стороны, по-прежнему активно стремление «расшатать» нормы поэтики классически-образцового сонета; ему противопоставлена действенная установка на реконструкцию и формально-художественную актуализацию содержательности сонета*.

Процесс преобразования казахстанского сонета проявляется на всех уровнях исследуемых текстов: заглавия, композиции и сюжета, системы мотивов, тем, идей, образов, лексико-стилистического, строфического, метро-ритмического принципов организации.

Полифункциональность заглавия сонетов. Одним из самых главных канонов сонета является номинативная актуализация жанрового определения. В современной поэзии существуют такие образцы текстов, в которых названная традиция соблюдается. «Скупое» название жанра в заглавии присуще тем поэтическим экспериментам, которые основательно разрушают канон на формально-поэтическом уровне. К такого рода произведениям можно отнести «Сонет» К. Осиева, «Никто. Сонет» Е. Зейферт, «Сонет» В. Шустера, «Сонеттер» Х. Ергалиева. В заглавиях, манифестирующих возвышенный пафос и аналогичную

стилистику, также прочитывается установка на соблюдение традиции: “Сонет о мире” А. Соловьева, “Размышления о жизни” А. Проскурякова, “Звездный сонет” Г. Еремеева. Но соблюденный номинативный канон идет вразрез с качеством и объемом жанровых деформаций, наблюдаемых в названных текстах. Так, например, “Размышления о жизни” А. Проскурякова представляют собой вариант “сонета наоборот”, так как диалектика развития этого сонета выводит не к гармонически-примиряющему прозрению, но к отрицанию идеи бесконечности жизни.

Эстетически значимыми в поэтическом контексте рубежа XX – XXI веков становятся наименования, свидетельствующие об отклонениях от традиционных возможностей. Функция сонетного заглавия перерождается в принципиально ином, амбивалентном, аспекте: наименование сонета сохраняет информацию о традиции, тут же её разрушая, и наоборот, доводит номинативный канон до почти пародийного звучания, одновременно указывая на жанровое первоначало сонета вообще. Так, в заглавия современного сонета выносятся информация о принципе сюжетостроения (“Кавказский сонет”, “Корейский сонет”, “Украинский сонет” А. Жовтиса; “Из подражаний французской лирике XVIII века” Скитальца); о своеобразии темы или доминанте настроения (“Сомнам-булический сонет” Б. Канапьянова, “Сентиментальный сонет уходящему лету” А. Шмидта, “Огородные сонеты” Л. Медведевой, “Домашний сонет” Е. Барабанщикова, “Вечерний сонет”, “Сонет гостеприимства” Е. Жумагулова); об адресате сонета (“Сонеты В.С.Баевскому” А. Жовтиса, “Сонет Фэнни” Т. Васильченко); о доминирующей образности (“Сонет стула” Е. Жумагулов); о стилевых отклонениях от канона (“Калейдо-с-копец” А. Тажи); нарушениях сонетной формы (“Обратный сонет” Е. Курдакова, “Неоконченный сонет” Т. Васильченко, “Перевернутый сонет” Л. Медведевой); о количественном показателе сонетов (“Сонет №3” Е. Дымова, “Два сонета” Б. Канапьянова). Менее востребованы в поэзии настоящего времени заглавия, которые информируют о синтезе нескольких жанров (“Сонетный романс” В. Шнейдера).

В поэтической практике конца XX века достаточно распространенными стали заглавия, включающие порядковое числительное. В одном случае цифровая номинация соотносит тексты представленных сонетов с их переводными оригиналами (см., например, сонеты Х. Ергалиева, где цифровой показатель каждого текста идентичен порядковому номеру сонета Шекспира: “43”, “52”). В другой ситуации количественный показатель (например, “Сонет №3” Е. Дымова) информирует о такой внетекстовой реальности, как контекст творчества поэта. При

этом, числительное, вынесенное в заглавие, может отражать реальное количество художественных экспериментов, но также может интерпретироваться как игровой прием, направленный на создание иллюзии множественности сонетов.

Интересен тот факт, что номинации современных сонетов не манифестируют моменты жанровой преэминентности (в российской поэзии, например, сонетные заголовки активно апеллируют к внетекстовым рядам “чужого” творчества/жизни: “Двадцать сонетов к Марии Стюарт” И. Бродского, “Двадцать сонетов к Саше Запоевой” Т. Кибирова, “Двадцать сонетов с Васильевского острова” Э. Крыловой). В отечественной поэзии к такого рода текстам можно отнести “Сонеты В.С. Баевскому” А. Жовтиса. Качество и содержание переписки двух ученых-филологов, обнаруженной в творческом архиве А. Жовтиса, позволяет обнаружить жанрово-диалогические отношения между их сонетными “посланиями”. Ряд сонетов Е. Эукебаева также имеет номинативно актуализированное посвящение поэтам-«сонетистам». Так названия его сонетов «О, менің інілерім», «О, менің кұрдастарым» и последующий образный ряд восстанавливают отношения жанровой преэминентности с сонетами М. Қайрабаева, М. Әлимбаева, Т. Жарокова, Ә. Тәжібаева, Қ. Қайсенова. В основной массе заглавия сонетов казахстанских авторов нацеливают на постижение идейно-художественных особенностей содержания, поскольку номинативные образы, в первую очередь, работают на воссоздание субъективно-авторской логики.

Поэзия конца XX века также выявила интересную тенденцию на отказ от номинативной актуализации жанрового определения “сонет”. Анализ сонетных заглавий позволил выделить несколько типов деканонизации наименования. В ряде сонетных экспериментов при наличии заглавия отсутствует традиционный подзаголовок, ориентирующий читателя на восприятие сонетной картины мира (например, “Протогенесис” С. Росса, “Ох, уж эти лукавые очи”, “Посредственность” Чернецкого, “Осень №2” ЛАМа, «Калейдо-с-копец» А. Тажи). В некоторых случаях определение сонета замещается другим жанровым заглавием. Так, например, в “Requiem’e” С. Росса жанровое содержание сонета поднимается до уровня метажанра, реконструирующего признаки реквиема как синтетического музыкального и литературного жанра в границах сонетной картины мира. Нетрудно заметить, что эпатажные эксперименты свойственны молодой аудитории авторов, принимающих участие в поэтических интернетконкурсах.

Интенция сонета на “уподобление” нежанровым лирическим высказываниям угадывается в поэтических экспериментах, лишенных ка-

кого бы то ни было наименования и озаглавленных по первой строке: “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...” А. Жовтиса, “Не знаю, как я жил до нынешнего дня...”, “Не изменить судьбы, увы...”, “О, мой народ, послушай речь поэта...”, “Передо мной всевышнего аяты...” Б. Канапьянова, “Когда уходит от перрона поезд...” Д. Алешина, “Безукоризненный рисунок...” М. Гарцева, “Тишина. Тишина. Тишина. Тишина...” Т. Турсковой, “Боже, дай мне кровавые слезы...” А. Соловьева, “А было все тихо...” ЛАМа, “Первый взгляд – я погиб...” А.Н. Варский и другие. Миробраз вышеперечисленных четырнадцатистрочников организован диалектикой сонета. Крайний шаг в сторону разрушения номинативной традиции сонета обусловлен влиянием культурологического фактора. Постмодернистское стремление к деконструкции текста проявилось в форме максимального “развоплощения” жанра сонета, побуждающего читателя к игровому поиску-узнаванию жанрового праначала.

Субъектная организация сонетов. В процессе создания сонетного миробраза важную роль выполняет лирический субъект, наделенный способностью к диалектическому мышлению и гармоничному мироощущению. По-прежнему объектами эстетического осмысления для лирического героя сонета являются вопросы вечно-бытийного значения. Субъект сонетов Е. Курдакова, Л. Медведевой, А. Соловьева, Т. Турсковой, С. Росса, А. Проскурякова, Valydemar’a рефлектирует на философские темы необратимости жизни, неизбежности смерти, памяти, одиночества. Интерес к традиционной для репертуара сонета теме любви отличает сюжеты сонетов А. Соловьева, Дм. Алешина, Е. Зейферт, А.Н. Варского, С. Росса, К. Осиева, Чернецкого.

Сознание лирического героя сонетов А. Жовтиса отличает быстрая реакция на события культурно-политического значения. Рефлексия на темы политического бесправия советского человека, произвола властей 1930-х и 1990-х годов, осмысление драмы репрессий становятся центральными в сонетах А. Жовтиса. Готовность эстетически оформить мировоззренческую позицию есть декларация нового диалогически-открытого сознания современника, воспитывающего себя и «Другого» в духе разумно-аналитического подхода к бытийным процессам. В «Кавказском сонете» А. Жовтиса сиюминутным ценностям общественно-политического характера субъект противопоставляет “седой Кавказ” – образ-символ вечных недостижимых идеалов Красоты. Примечательно, что одной из целей высказывания А. Жовтиса является создание образа поколения. Средствами отождествления собственного сознания с эпохальным является эстетическая акцентация собирательного «мы», отказ от употребления местоимения «я», активное исполь-

зование цитатного материала из архивов как поэта XX века В. Маяковского, так и А. Пушкина:

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],

а также эпиграф, открыто называющий адресат сонета: “Братьям-писателям, в судьбе которых, как известно, “что-то лежит роковое”. Духовно-политическая проблематика не позволяет лирическому герою уйти в абстрагированные рассуждения, но, наоборот, приметой сознания субъекта “нового” сонета становится стремление связать в единый текст информацию о факторах, инициировавших данный сонет, с художественным образом самого сонета. Так, “Корейский сонет” А. Жовтиса предварен эпиграфом, “вводящим” читателя в предысторию данного сонета, а именно: в сюжет творческой командировки в Пхеньян. А сонет того же поэта “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...”, посвященный Л.И. Тимофееву, содержит топонимический указатель “места встречи”:

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

и информирует о конкретном времени возникновения этого поэтического братства:

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

Констатными в репертуаре современного сонета являются темы поэзии, осмысление вопроса о назначении поэта, о внутривоэтических закономерностях творчества. В таких сонетах лирический герой отождествляет себя с образом поэта через декларацию творческой концепции (см. “Прерванный сонет” В. Тыцких, “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...” А. Жовтиса, сонеты №68, 81 Х. Ергалиева и другие). Например:

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

(В. Шустер, “Сонет” [6, с.68]).

Сонет – жанр с максимально материализованной формой субъектного повествования. Вынесенность «Я» лирического героя в сильную позицию, в центр оценочности сонета наделяет названный жанр свойством автобиографичности и предельного лиризма одновременно. Субъект современного сонета по-прежнему является выразителем авторской точки зрения и не только не «забывает» об этом свойстве «правильного» сонета, но усиливает его, пренебрегая другими принци-

пами строения сонета. В сонете Е. Зейферт «Никто» образ «Я» пятьюкратно вынесен в начало строк:

Я Пимен твой. Я скульптор твоей тени.

Я чистильщик камзола твоего.

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

Выделенность «я» через антропонимическую метафору обернулась в данном тексте необходимостью отказа от лексической нормы сонета, в результате чего текст приобрел повторяемую фразово-синтаксическую конструкцию как новый способ художественной организации сонета, который позволил более наглядно представить диалектическое развитие образа:

Я Пимен твой...

А ты Давид...

Но я не Феникс.

...«Никто!» [7, с.44-45].

Центральным образом сонета А. Соловьева «Из меня ушел самолет...» является «двойное я» лирического героя. Диалектика развития сонета считывается с эволюции взаимоотношений «я», «старомодного» и молодого одновременно.

Лирический сюжет сонета Скитальца «Из подражаний французской лирике XVIII века» маркируется логикой замещения созерцаемых образов «Вы», «Ваш», выделенных графикой строк и заглавной прописной буквой:

Ваш пёс глядит Вам преданнов глаза...

Под Вашими перстами в упоенье...

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

на альтернативно-выдвинутое третьим катреном «я»:

Я, натянув себе собачью шкуру...

Активность субъекта сонета проявляется не только в ситуации мысленно-совершенной подмены («Я вместо собаки»), но и в нарастании иронии как выражения внутренней готовности на пересоздание любовной ситуации.

В «Калейдо-с-копце» А. Тажи субъектная центрированность сюжета метафоризирована в развернутом заключительном образе «Я - веретено»:

Держу себя за руки. Я – веретено.

Мир собираю в пазл вдохновеньем. [8]

Свойством сознания субъекта современного сонета является интеллектуальность и филологическая эрудированность. Образцом такого декларируемого знания является сонет Е. Зейферт «Никто», в котором полнота раскрытия лирического плана выражения потребовала от ав-

тора актуализации масштабных, эпически-удаленных образов Пимена, Давида, бога Ра, Феникса, Жанны д'Арк, Одиссея. Несложно заметить, что границы филологического знания в данном тексте оказались, во-первых, проницаемыми для информации о других видах искусств (скульптура) и истории; и, во-вторых, преодолевают условности времени и пространства.

Лирический герой сонета Х. Ерғалиева «Ақ қағаз бен қара сия, қауырсың...» предъявляет высокие требования к уровню профессионализма поэта, обязанного в своем творчестве придерживаться принципа этико-эстетического равновесия. Личностью, идеально совмещающей представления о моральном и творческом назначении Поэта, в последнем двустишии назван Абай.

Филологическая эрудиция позволяет субъекту сонета вынести лирическое переживание на уровень мировой истории человеческих взаимоотношений в сонете “Из меня ушел самолет...” А. Соловьева:

С дамой сердца бесцеремонно
Обращается Дон Кихот...
Я дарю себя Дульцинее... [9, с.26].

Аналогичный способ размыкания художественного пространства используют в своих сонетах А.Н. Варский, Чернецкий и другие.

Способом моделирования образа лирического героя в сонете может стать цитата. “Чужой” текст, привлеченный к лирическому повествованию сонета, придает последнему невыдуманную убедительность и масштабность. “Скрытым” цитированием поэтов-классиков помечены почти все сонеты (всего 12) А. Жовтиса – ученого-филолога, спроецировавшего художественный мир сонетов на сферу своих научных интересов, гражданскую позицию. В “Кавказском сонете” узнаваемой строкой из поэмы В. Маяковского “Хорошо!” (“...в нашей буче, боевой, кипучей...”) А. Жовтис заявляет о своем критическом отношении к политическому процессу XX века. Цитаты, введенные в иронический контекст “Кавказского сонета”, создают определенное напряжение в интерпретации образов и тем. Солидарность с поэтом, “среди поэтом лучшим”, оборачивается горькой иронией:

В нашей буче, боевой, кипучей
Всё любо нам. Всего ж милей – спецназ... [5, с.92],

а “мерцающие” пушкинские словообразы (“всего ж милей”, “не в шутку”) как бы невзначай высвечивают “другую”, аполитичную, позицию:

Но в дни, когда бездарный шут Янаев
Ходил в вождях не в шутку, но всерьёз... [5, с.92].

Апелляция к цитатно-аллюзивному материалу характеризует лирического героя как человека, преданного своему делу, обладающего вы-

тогенесис» С. Росса сюжетно реконструирует Путь субъекта сонета к своему богу:

...чтоб повстречаться снова Там с Тобой...
Мой безымянный и нареченный бог...[8].

Обретение веры сопровождается изменяющейся парадигмой пространства и времени. От ощущения безвременности, бессмысленности поступков, маркированного словообразами с семантикой негативной оценочности (“насилие”, “бесполезно”, “бессилие”, “безысходно”, “не изменить”, “безумие”), через сновидчески-пассивное проживание жизни:

...В томлении... В безумии... В бреду...
Как будто призрак, снова я бреду,
В туманной дымке...[8]

Лирический герой выходит в пространство, разомкнутое по горизонтали земного видения (“на перекрестке двух городских дорог”) и вертикали ожидаемого восхождения к богу.

Идея призрачности, временности гармонии, рождающейся из сплетения противоречий земной жизни, актуализируется в сонете ЛАМа «Восьмой день недели...» через номинативный собирательный образ. Не существующий в календаре, “восьмой день недели” является образным воплощением субъективно-авторского эмоционального состояния, выводящего бытие физическое к возвышенно-духовной сфере. Показательно, что сонет “Восьмой день недели...” собран из образов отрицания (“не вечер, не дождь”, “луна не зарделась”), нереализованного действия (“моргнуть не успела”) и сомнения (“призрачный дождь”). Кратковременность осязания длящегося бытия показана как в сюжете сонета, имеющего четкую структуру – от фактографирования “восьмого дня” в первой строке сонета до констатации его исчерпанности (“умчавшийся прочь”), так и в кольцевой рифмокомпозиции (первый и тринадцатый стихи завершает словообраз “недели”).

В “Размышлениях о жизни” А. Проскурякова жанровая картина мира представлена коррелирующим движением образов различных планов информативности: 1) пространственных (от образов “воздуха, воды, огня”, символизирующих бесконечность, до “складок мятого белья”); 2) временных (сюжет “рождения – смерти - воскрешения” запечатлен через синтаксический параллелизм фраз “Рождался день, а с ним и я...”, “Он умирал, а с ним и я...”, “Вновь воскресал, а с ним и я...”); 3) эмоциональных (от “дерзкого” отношения к миру до “плача”, “умирания”); 4) “сезонных” (движение поэтической мысли сонета помечено сменой летнего образа “паути” “дробью осеннего дождя”). Изменчивости внешнего мира лирический герой нашел единственно

устойчивую категорию – “я”. Сознание “я”, движимое волей сонета, обязано принять на себя статус непреложного постоянства. Но финальный поворот сюжета:

И жизнь – лишь приближенье дня...
Дня, что воскрес... Но без меня [8]

“опрокидывает” логику построения сонетного мирообраза, обнаруживая в данном поэтическом эксперименте сознательное изменение одного из принципов организации хронотопа: последние стихи сонета, наращивая новую образность, не открывают, но сужают пространственно-временную перспективу сонета.

Сонет «А было всё тихо...» ЛАМа начат противительным союзом: так игнорируется этика корректного вхождения в тему, задается ситуация напряженного ожидания и указывается некоторый непоименованный объект противостояния. Образ молчания вырастает в первом катрене от “снежинки” до “вихря”, а во втором четверостишии обретает цвет (“...стал светлей оттого, / Что снег был белее стогов”). Во втором катрене идея сближения полярностей представлена как через усиление союза «но», так и наличием образного противопоставления «день - вечер». Неожиданное нарушение зимней идиллии звуками «грома», «звона», «говора» закрепляется союзом «и». Расхождение функциональных возможностей соединительного «и» с его контекстной семантикой «работает» на актуализацию сонетного мирообраза, примиряющего противоречия. Аналогично интерпретируется признание, нацеленное на размыкание художественного мира сонета:

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

Возвращение к образу молчания не случайно маркируется приглушенным синтаксисом противостояния: сопротивление “а” уже не так откровенно, в отсутствии претензии на абсолютную доминанту прочитывается сохраненная философия жанра сонета.

Традиционно сюжетно-композиционное построение сонетов соотносится с ассоциативным прихотливым движением поэтического образа. В некоторых случаях сонеты рубежа XX – XXI веков преодолевают это представление. Так сюжет «Requiem’a» С. Росса содержит элементы балладного жанра:

...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]

Текст сонета ЛАМа «Осень №2» образует «остранненный» сюжет, в котором сохраняется логика рахвития сонетного поэтического образа, но в качестве объекта переживания избирается призрачная, сновидческая «странная» реальность:

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

Результатом постижения потаенных закономерностей природы-Бытия стал философско-художественный текст сонета, отвлеченность категорий которого создает иллюзию вялотекущей мысли, не удовлетворяющей требованиям сонетного мирообраза, тогда как развитие поэтической мысли обнаруживает действующую диалектику сонета, ведущего от наблюдения “Что-то случилось” к признанию “Песня осталась” и философски-примиряющему осознанию бесконечности жизни:

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

Тип спиралеобразного развития мысли в современном сонете может декларироваться в семантике лексико-синтаксического повтора, композиционно противопоставляющего первый и последние стихи сонета. Например, в “Сонете №3” Е. Дымова:

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

или в “Звездном сонете” Г. Еремеева:

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].

В казахстанском сонете, созданном на рубеже XX – XXI веков, логику «закругленного» художественного пространства и времени традиционно «взрывает» образность последнего терцета. Способами создания новой перспективы является размыкание художественного пространства в бесконечность целостности:

И отразит болотная вода
Небесный свет, и упадет звезда,
И в поединке жизнь и смерть сойдутся

(К. Осиев, «Сонет» [8]),
обретение иных пространственно-временных приоритетов:

... снова я бреду...

Чтоб повстречаться снова Там с Тобой.

(С. Росс, «Протогенесис» [8]),

смена регистров стиля и интонации:

...И каждое мгновение лелея, -

Быть может, от восторга околею

(Скиталец, «Из подражания французской
лирике XVIII века» [8]),

введение противоположной точки зрения, иного решения:

...Я никогда не спрашивал. А зря

Не спрашивал, по правде говоря.

(В. Шнейдер, «Сонетный романс» [8]).

Диалектическое развитие сюжета и темы современный сонет выносит на синтаксически-маркированный уровень. Выдвинутость союзов “а”, “но”, “и” в сильную позицию начала стихов позволяет обнаружить семантические “стыки”, переводящие поэтическую мысль из одного регистра содержания в другой. Традиционно диалектическое содержание обнаруживают сонеты, в которых во втором катрене употреблены союзы противительного, а в терцетах – соединительного значения (см. сонеты Е. Дымова, В. Тыцких, Т. Турсковой, А. Жовтиса). Неканоничные варианты развития поэтической мысли представлены в усложненных парадигмах союзов. Так, “Сонет” И. Потахиной, на первый взгляд, развивает мысль об антиномичности “бешеной фортуны”, “войн”, “бурь” – и музыки. В каждом катрене и в последнем терцете в позицию начала строки выдвинуты противительные союзы:

...А музыка – она была и есть...

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

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

утверждающие абсолютное преимущество и вечность музыки. Эти же союзы актуализируют оппозицию музыки как образа вечности категориям пространства и времени, разоблаченным как в земном (“...есть барабаны, клавиши и струны...”), так и вертикально-отрешенном проявлении:

...холодна органная лазурь,

Что ей до наших всхлипов современных? .

Наконец, последний союз “подключает” к абстрактной системе вечных ценностей “девочку, танцующую рок”, своею молодостью и интересом к прекрасному преодолевающей порочность человеческого рода и условные границы времени (“Уже берет у Моцарта урок”).

Необходимо отметить, что современный сонет синтаксически-наглядно реализует мысль о нарастании духа эпохального противоречия, об усложнившейся системе драматических отношений. Союдами противительно- соединительного значения изобилуют сонеты А. Шмидта, Д. Алешина, А. Соловьева, В. Шустера, Г. Еремеева. В сонетах К. Осиева, М. Гарцева, Скитальца и других поэтов современности союзы со значением присоединения обнаруживают свою семантически-двойственную природу.

Интонационно-речевая и ассоциативная структура сонетов. Способом воплощения авторской точки зрения в сонетах 1980-2000 годов является нарушение канона о лексико-стилевом монизме сонета. Неоднородность стиля фиксируется одновременным употреблением высокой лексики классического сонета и слов сниженно-бытовой, вульгарной, терминологической и других языковых сфер. Так тему «Сентиментального сонета уходящему лету» А. Шмидта ведет, с одной стороны, высокая риторика («О, как без зла оно ярилось...»), возвышенная лексика («дерев», «дарило милость», «крылами», «горести»), а также разговорные конструкции: «лето бито картой треф», «всё меж веток просочилось» (по аналогии с устойчивым фразеологическим оборотом «просочиться, как вода сквозь пальцы»).

Движением антиномичных образов, значений, стилей отмечен «Перевернутый сонет» Л. Медведевой. Художественный конфликт обрывается на встречном движении «праздничной» лексики («сияющей», «чудесно», «празднично чист», «смех») и словообразов «боль», «горечь». Полемичность отношения лирического героя сонета А. Соловьева «Боже, дай мне кровавые слезы...» к божественным ценностям маркировано параллельным развитием двух семантических рядов, из которых один «ведет» философско-религиозную образность («боже», «кровавые слезы», «трехи», «добро»), а другой реализует современное материалистическое сознание через разговорную («флирт»), сниженно-разговорную («фотает»), сниженно-оценочную («кошунствует с долей курьеза»), терминологическую («ковка», «аппликация», «инфаркт») лексику. Семантика этого контекста обнаруживает оксюморонность образов «женщин в розовых кофтах» (где кофта расценивается как пошлая земная атрибутика, десакрализирующая божественность женского начала), а также ситуаций «я боюсь прикоснуться к березе...», «...сердце на грани инфаркта / разрывает седьмое ребро...» [9, с.25].

В сонетах А. Жовтиса эстетический катарсис отмечен появлением профессионально-филологической и поэтической лексики. Бездарность политики, обнаруживающаяся на разных этапах человеческой истории, преодолевается гармонией поэзии. Так мотивировано парал-

лельное развитие тематических групп диаметрально противоположной семантики: с одной стороны, “спецназ”, “фюрер”, “хунтарь”, “путч”, а с другой, - “поэт”, “Камена”, “стих” и т.д. Эта же содержательная установка прочитывается в типе организации имен собственных: узнаваемому по цитате из поэмы, но не названному В.Маяковскому противопоставляется “бездарный шут Янаев”; обманчивая предпочтительность в выборе объектов идеологического поклонения (“Не Сталина пою, а Ким Ир Сена...” [5, с.93]) “снимается” образом Камены, а мудрость Галилея и Коперника блекнет перед “непогрешимостью” Л.И. Тимофеева:

И Леонид Иванович, взыскупя

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

Антитетичность жанровой картины мира сонета подчеркнута в структуре заглавия текста Valydemar’a «Черное - Белое». Эта же особенность мирообраза сонета вынесена в сюжет 52-го сонета Х. Ергалиева, основанного на полемике доктора и поэта. В 102-м сонете Х. Ергалиева и “Сонете” К. Осиева структуре жанра найден образный эквивалент – лексемы с семантикой парности (“сүт пен өлен”, “егіз”, “брат-близнец”, “два огонька”, “жизнь и смерть”).

В “Сонете о мире” А. Соловьева идея единения, взаимообратимости всех явлений жизни проявляется через контекстуальное объединение слов различной лексико-стилистической принадлежности: высокой поэтической (“дыханием стихов”, “стрекоз золотые рисунки”), политической образности (“голубь белый”), сниженно-разговорной (“облапал”), народно-поэтической (“воля вольная”, “горе горькое”), просторечной (“коровий кизяк”), военной (“минные поля земли”) лексики.

Одним из регулярно разрушаемых канонов сонета стал запрет на повторение слов. Так, например, в сонете LAMa «А было всё тихо...» художественная эмоция образуется повторением слов “тихо”, “тишина”, “молчание”, а также лексемами состояния (“замороженный лес”, “гас незаметно”, “тонули в молчании вихри” и др.). Теза сонета А.Н. Варского “Первый взгляд – я погиб...” усилена кольцевой композицией катренов, где важную роль выполняет рифмокомпонент “погиб”. Сравним:

Первый взгляд – я погиб...

и

Я от рук любимых погиб [8].

Сюжетно мотивированное повторение значительного текстового отрывка в “Сомнамбулическом сонете” Б. Канапьянова раскрывает семантику заглавия: “сомнамбулическое” состояние влюбленного даёт

последнему право на бесконечность медитаций-воспроизведений Её облика:

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].

Приметой казахстанского сонета конца XX – начала XXI веков является «неравномерная» диффузия его жанроразличительных категорий. Трансформация современного сонета осуществляется на всех уровнях художественного текста, но при этом в фокус максимальной деканонизации попадает один или два компонента жанра. В сонете без названия Т. Турсковой («Тишина. Тишина. Тишина. Тишина») эстетика разрушения держится на преобразованиях лексических норм названного жанра, а именно: лексико-синтаксический повтор приобретает жанрово-организующую функцию. В четырехкратном повторении слова «тишина» задана интонация, обозначена созерцательная позиция субъекта, выделена ведущая фонопартитура текста:

Словно белые стены ущелий – дома.
Это снежное царство из странного сна,
Это просто зима. Это только зима... [8].

Повторение в конце каждого катрена и последнего терцета фразового отрезка “Это просто зима. Это только зима” в контексте данного сонета функционирует как мера упорядочивания, как ускользящая и вновь обретаемая субъектом переживания точка опоры-равновесия. Так на лексически-пересозданном уровне жанрообразования “обнажается” философия сонета.

Иную функциональность проявляет повтор в “Сонетном романсе” В. Шнейдера. Заглавием заданы две доминанты жанрового восприятия текста, из которых одно жанровое содержание исключает повтор как структурный компонент картины мира (“сонет”), а другое организуется песенным рефреном (“романс”). В “Сонетном романсе” фразово-синтаксический повтор, с одной стороны, задает интонацию, тему, сюжет любовного романса:

Я никогда не спрашивал: “А ты?”...
Я никогда не спрашивал: “А он?”...
Я никогда не спрашивал: “А я?”...
Я никогда не спрашивал... [8].

Некоторая недоговоренность, “утаивание” главного чувства в парадигме повторений проявляет событийный ряд, коллизию, присущую жанру романса. Но повествование об отношениях “любовного треугольника” подчиняется закономерностям сонетного мирообраза. Откровенно демонстрируемым отношениям “Он - Она” противопоставлена деликатная позиция лирического субъекта, в финале сонета переоценившего свой любовный “статус”:

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

В ряде сонетов поэтов Казахстана новейшего периода повтор маркирует напряженную работу разума, объединяющего этапы познания личности в единое повествование о диалектике бытийной целостности. Например:

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

Поэзия начала XXI века дала такие образцы жанра сонета, в которых тема произведения раскрывается через лексику одного плана выражения – сниженную, просторечную, вульгарную. Показательным в этом плане является «6 сонет» Буни, пародийно переосмысливающий 66-ой сонет Шекспира. Сравним сонет Буни:

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]

с текстом известного сонета Шекспира:

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?

Единый план лексического выражения «преодолевают» сюжет противостояния и материализует философию сонета – его нацеленность на восприятие Бытия во всеединстве всех его проявлений.

Стилистической «чистоте» правильного сонета найдена альтернатива – тотально иронический сонет. Объектом пародии в такого рода экспериментах является стереотипное отношение к традиции. Эта информация декларируется в заглавии сонета Скитальца – «Из подражаний французской лирике XVIII века», в котором образность и стилистика “высокой” любовной поэзии испытывается ироническим модулем восприятия героя. В катренах изящество сюжета, тем, образов французской лирики XVIII века пародируется приемом декодирования «прекрасного»: автор акцентирует своё внимание не на возвышенной эмоции, а на материально-осязаемой природе вещи (“...третя о точеные колени...”, “Под Вашими перстами ... Ошейника играет бирюза...”, “Ласкаете большие уши пса”). Стандартный комплекс любовной лексики (“глядит ... преданно”, “персты”, “в упоенье”, “прелесть”) и риторики (“О, разрешите...”) теряет свою значимость в ситуации, когда интерес субъекта рассредотачивается на оценочное восприятие образа любимой и вещного мира, тем более, что любовного взора героини удостоивается не мужчина, а пес. В терцетах ирония автора достигает своей кульминации через эмпирическую попытку автора подменить “собачью шкуру” на своё любящее естество:

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

и разрешается в неожиданном катарсисе:

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

Достаточно редко чистоту стиля современного казахстанского сонета разрушает фразеологический оборот:

И громом среди ясного неба...

(ЛАМ, “А было всё тихо...” [8]),

пословицы и поговорки:

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]).

Установка сонета на индивидуализм выражения в современных экспериментах достигла своего максимального проявления: сонет рубежа XX – XXI веков «уходит» от клишированной лексики (в том числе и

высокопоэтической), используя её в целях пародирования высокой традиции или объекта высказывания:

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»).

Принцип «открытого финала» реализуется в сонете не только на образно-метафорическом «развороте» последнего терцета. Указанной идее служат риторические конструкции, размыкающие сонет:

Но как не поверить
Мне в призрачный дождь,
В восьмой день недели,
Умчавшийся прочь?

(LAM, «Восьмой день недели...»),

нагнетание-повтор синтаксических конструкций:

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"),

восклицательные отрезки речи, повышенная эмоциональность которых необходимым образом "сопровождает" духовно-аналитические прозрения лирического героя:

...В этом суть человечья!

(Valydemar, «Черное - Белое»).

Формальное строение современных сонетов. Практика современного стихосложения корректировала представление о жанрообразующей роли формального показателя сонета. Объем, строфическая и рифменная организация сонета не несут значимости константной категории, но функционируют в качестве «переменной» жанрообразующей, работающей на реконструкцию взаимобратимой (разрушительно-созидающей) модели жанра сонета. В ситуации, когда все компоненты исследуемого жанра претерпевают значительную деформацию, фор-

мальный показатель соответствует канону и таким образом «возвращает» сонету искомую классическую величину и форму, и наоборот, в поэтических экспериментах, где тема, характер развития мирообраза узнаваемо-традиционны, форма подвергается максимальной энтропии: так современный сонет не только сохраняет, но наращивает жанрово-необходимую иллюзию «развоплощения» жанра.

Из привлеченных к анализу вариантов сонета лишь несколько образцов текста демонстрируют «умеренное» отношение авторов к традиции деформации формально-строфического канона («Сонет» И. Потахиной, «Перевернутый сонет» Л. Медведевой, сонеты Х. Ергалиева, «Никто» Е. Зейферт, «Сонет о мире» А. Соловьева, «Размышление о жизни» А. Проскурякова).

Формальное строение сонетов является одним из внешних «опознавательных» знаков жанра в случае, когда автор создает «скрытый» сонет. Так идея контекста «Волшебной книги» А. Соловьева своей значимостью абсолютно подчинила мирообразы отдельных жанров, вошедших в состав книги. Так можно объяснить причину номинативного «утаивания» жанра сонетав этом контексте и, одновременно, стремления сохранить чистоту формы сонета как внешне-узнаваемого показателя жанра.

Изучение современного сонета показало, что даже самый крайний эксперимент над сонетом осуществляется в границах формально-традиционного представления о жанре. Так эпатаж «Сонета гостеприимства», «Сонета стула», «Вечернего сонета» Е. Жумагулова, восходящий к экспериментам И. Сельвинского («Сонет», 1927) и В. Ходасевича («Похороны», 1928), создается неравной степенью актуализации принципов строения сонета, а именно: сохраняя каноны строфики, рифменной композиции, диалектику развития сонетного мирообраза, автор минимизирует объем «горизонтального» текста и таким образом «уходит» от необходимости соблюдения лексических правил. Если «единицей измерения» стиха в сонетах Е. Жумагулова становится слог, соответственно, теряет значение запрет на повтор слов, а также нарушается традиция выбора «высокой» темы и аналогичного стиля. Например:

Вечерний сонет

Су-
ка
ску-
ка.

На-

до
за-
дом-

на-
пе-
ред -

за-
бе-
рет! [8].

Отличительным свойством современного сонета является номинативная декларированность типа формально-жанровых деконструкций и его мотивация в содержании самого сонета. Интересную идейно-смысловую коллизию обнаруживает тип взаимодействия заглавия «Прерванного сонета» В. Тыцких с текстом самого сонета. В русской поэзии сложилась определенная традиция восприятия такого рода сонетов, когда семантика “прерванности” настраивала читателя на восприятие строфически-незавершенного сонета. Так построены сонеты “Покинем, милая, шумящий круг столицы...” (1884) Н. Голенищева-Кутузова, “Вся в лазури сегодня явилась...” (1875) В. Соловьева, “В весенний день мальчишка злой...” (1887) Ф. Сологуба, “Нет, не шотландской королевой...” (1937) В. Ходасевича и др.

Заглавие “Прерванного сонета” В. Тыцких, в первую очередь, манифестирует идею сюжетного строения текста. Размышления лирического героя о причине несовершенства созданного им сонета прерываются информацией, поступившей извне и получившей художественное осмысление в сюжете произведения:

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].

Показательно стремление автора сохранить традиционно-строфическую композицию сонета, тогда как ритмическая организация “стягивает” образовавшийся текстуальный пробел, объединяя пограничные строки терцетов в Я5 – размер, которым написан весь “Прерванный сонет”. Коллизия, образуемая на “встречном” движении “оборванной” строфической композиции и ритмически цельного высказы-

вания, не только демонстрирует драматическую сущность сонета, но является наиболее удачным планом художественно-эстетического оформления последнего прозрения лирического героя: “И вздрогнула душа...”. Восприятие искусства слова как “беспомощного бреда” мотивировало обращение субъекта и автора сонета к внеязыковым средствам выражения.

Субъект “Неоконченного сонета” Т. Васильченко содержательно обосновывает отклонение от формального канона:

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

Картина мира этого сонета не предназначена для запечатления абсолютного комфорта, когда весь окружающий мир (даже “дощатая ограда”) улаживает взор и дарует полный душевный покой. Драматические перипетии утрачивают свою значимость (эта тенденция материализуется на уровне поэтического синтаксиса, актуализирующего идею присоединения через повторение союза “и”). Эмоционально-эстетическое возвышение лирической героини прочитывается в её удалении от материального мира к инфернальным образам и запахам сада (“сада полночной прохлады”), звукам (“И кто-то пел с небес...”). Динамика изменения художественного пространства рождается не только эволюцией от замкнутого к безграничному, но и наоборот - на встречном движении земного к небесному: “И кто-то пел с небес: мир дому твоему!”. Таким образом, причиной “неоконченности” данного сонета является частичная востребованность картины мира названного жанра.

“Обратный сонет” Е. Курдакова сохраняет тип строфической и рифменной композиции сонета, в обратной последовательности выстраивая терцеты и катрены, поскольку именно этот уровень организации текста должен обнаружить своеобразие развития сонетного мирозобраза. Сонет Е. Курдакова предполагает двойное течение мысли. Анализ “Обратного сонета” в заданной текстуальной последовательности обнаруживает диалектику сонета вне соотнесенности с формальным показателем. Такое прочтение выдвигает на первый план интеллектуально-полемический тип мышления лирического героя, умеющего оттолкнуться от негатива самооценки (“Не то..., не тем...”), обрести ясность и образность суждений:

Боюсь ...
Всплывет всё то, чего давно уж нет.
Но прошлое... оно необратимо,
Как этот перевернутый сонет. [18, с.30]

Диалектика жанра может быть считана с конца текста: теза “прошлое...необратимо” (последний катрен) находит опровержение в

предпоследнем четверостишии: “Когда-нибудь ... всплывет всё то, чего давно уж нет”. Образ-синтез вынесен в начало сонета:

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

Необходимо заметить, что парадоксальность содержания последней мысли обнаруживается лишь при её соотнесении с предшествующими этапами вызревания: в одной фразе назван и отринут женский образ как причина одиночества лирического героя.

Аналогичный образец двунаправленного течения мысли обнаруживает “Перевернутый сонет” Л. Медведевой. Чтение текста “сверху вниз” и “снизу вверх” позволяет обнаружить мировоззренческую позицию субъекта, согласно которой “всполохи боли” и “щедрое душевное раздолье” – два взаимообусловленных акта познания мира и самого себя. Ни одна из составляющих этого человеческого опыта не может называться “причинной” или “следственной” (“тезой” или “синтезом”), они на равных моделируют мудрость личности.

Примечательно, что при существующем многообразии экспериментов над формальной организацией сонета редки попытки категоричного отказа от традиционных строфических построений. В текстах “Красавицей чудесной навеки покорен...” Е. Иванова, “Ох уж эти лукавые очи...” Чернецкого форма шестнадцатистрочника, изложенного катренами, не содержит жанровой информации, соответствующей мирообразу сонета. Форма пятистишия Legatus’a «Снежные крошки» также не идентифицирована с заявленным автором объектом жанрового эксперимента.

Более удачен формальный эксперимент М. Гарцева “Безукоризненный рисунок...”. Рифменная организация сонета проявляет “лишнюю”, не вписывающуюся в строгую каноническую строфику сонета строку “Безукоризненный рисунок” (см. схему сонета: АбВбВ бВВб гГД жжД). Образно-ассоциативные отношения, возникающие между первым стихом и последующим текстом, позволяют обнаружить свойства заглавия в оценочной и назывной сущности начальной фразы. “Приращенная” строка десакрализует традиционно-незыблемую установку сонета на воспроизведение совершенного, “безукоризненного” образа гармонии. Такое деликатное “откровение” жанра необходимо в том эксперименте, в котором смещены традиционные представления о сюжете сонета: предмет лирического переживания в сонете М. Гарцева становится не эмоция, но балладный сюжет:

...лебедь дивной красоты
плывет 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 лебеда предсмертный клёкот... [8].

Отсутствие традиционного образно-метафорического завершения подводит данный текст к жанровости балладного фрагмента и ставит под сомнение факт наличия сонетного мирообраза. В данной ситуации жанровую информацию удерживает первый стих, настойчиво предлагающий увидеть в драме природы “безукоризненный рисунок” вечной борьбы за жизнь, противостояния “неброского” и “черного” – “дивному”, “величественному”, “простому”. Жанровая установка сонета реализуется в характере соотнесения “горизонтальной” текстовой информации о трагедии смерти и “вертикальной” поэтики воссоединения отдельных сущностей, декларируемой через наращение союзов соединительного значения.

Астрофично построенные сонеты, как правило, актуализируют мысль о неделимости жизненного процесса, о взаимопретекании бытийных явлений. Тема “Сонета” В. Шустера – диалектическая изменчивость творческих приоритетов поэта – в сознании субъекта мысли соотнесена с признанием неизбежных возрастных изменений личности:

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

В эксперименте В. Шустера строфическому делению сонета найдена альтернатива более произвольного членения текста посредством психологических пауз, маркированных смыслообразующими знаками препинания:

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

Парадоксальность течения авторской мысли современный сонет манифестирует анжамбеманами различного типа. Эта же форма поэти-

ческого построения активизирует читательское восприятие текста, позволяет расставить смысловые акценты:

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»).

Рифменная и метрическая организация сонета. Современный казахстанский сонет представляет самые разные варианты рифменных строфических композиций. Наряду с традиционными «английским», «итальянским», «французским» типами построения сонет апробирует другие рифменные соотношения, в очередной раз разрушая один из самых канонических формальных показателей сонета:

АБАБ ВБВБ ГдГдГд (ЛАМа, «Осень №2»),

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

АББа аВВа ггДггД (ЛАМа, «А было всё тихо...»),

АБАБ АБАБ Аб Аб Аб (ЛАМа, «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»),

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

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

Рифма современного сонета отличается лексической, контекстуальной, семантической насыщенностью. По существу, каждый вариант сонета представляет оригинальный образец того, как рифмокомпозиция «работает» на актуализацию художественной идеи сонета. Так, в «Сонете №3» Е. Дымова диалектика противостояния «нет» и «да» выносится на рифменный уровень: кольцевая рифменная организация катренов (аББа БааБ), сопровождающая мысль о негативе категоричного отрицания («Не долетит в итоге никогда», «...по земле... ему не пробежаться»), в терцетах меняется на перекрестный (вГв ГвГ), маркируя изменившееся мировидение лирического героя:

И эта диалектика планет –

Суть проявление тяги межпланетной.

С темой “Сентиментального сонета уходящему лету” А. Шмидта “спорит” идея вечного лета, дешифруемая рифмокомпонентом данного текста. В схеме АббА АббА Авв ГГв интересный смыслопорождающий эффект возникает на “границе” катренов и терцетов, отмеченной повторяющейся рифмой. Перетекаемость речи из одного строфического звена в другое, поддержанная активными глагольными рифмами “ярилось”, “просочилось”, “случилось”, “билось”, настраивает читательское ожидание на восприятие лета как вечного состояния природы и души. Несбывшееся рифменное ожидание в последнем терцете “оформляет” на формально-поэтическом уровне метафорический взлет мысли.

Астрофичность “Звездного сонета” Г. Еремеева коррелирует с единообразием его рифмокомпонента, включающего только два типа рифм. Преобладание сложносочиненных конструкций со значением присоединения, большое количество однородных сленов предложения в сочетании со строфикой и рифменной организацией текста поддерживают эффект сновидческой призрачности, завораживающей и втягивающей в процесс созерцания полуреальности- полумечты.

Х. Ергалиев, Е. Эукебаев, Қ. Аманжолов, имеющие богатый опыт сложения сонетов, разработали интересный инвариант рифменной композиции, где идея драматического противостояния ценностей вынесена в редифный тип рифмовки типа *ааБа*, где *Б* – нерифмующийся компонент. Так казахстанский сонет синтезирует европейскую и восточную формально-поэтическую традиции, не разрушая, но актуализируя картину мира реконструируемого жанра. Каждый сонет Х. Ергалиева создает альтернативный тип рифменной организации сонета. Например: *ааБа аааа ввАв гг* (сонет №43), *аааа ббвб гггг дд* (сонет №52), *ааба ввгв ддед жж* (сонет №81) и др.

Экспериментальный сонет всё чаще обращается к ассонансным рифменным созвучиям. Так, например, сонет “Восьмой день недели...” ЛАМа построен на нетрадиционной рифменной композиции, включающей два типа ассонансных рифм. Этот же текст обнаруживает и такое нарушение, как запрет на повторение рифм и введение глагольного рифмокомпонента.

Сквозная ассонансная рифма объединяет два катрена в сонете А. Соловьева “Боже, дай мне кровавые слезы...” и таким образом “перетягивает” на свой уровень манифестацию философии жанра: в расхождении ассонансных монорифм катренов и традиционного рифменного разнообразия терцетов реализуется жанрообразующая “коллизия” сонета (сравним “цепочку” рифм в катренах “слезы – кофтах – метамор-

фозы – кто-то – курьеза – ковка - березе” и в терцетах “конфликта – флирта - добро – акта – инфаркта - ребро”).

Состояние очарованности картиной зимы, погруженности в процесс созерцания зимней ночи в сонете Т. Турсковой “Тишина. Тишина. Тишина. Тишина” материализует монорифма (“тишина – дома – сна – зима – окна – тьма – луна - ...”), звукоряд которой создает ощущение длящегося действия. Трехкратное рифменное запечатление словообраза “зима” выделяет тему сонета на “вертикали” восприятия текста.

Осмысление борьбы “черного” и “белого” начал в сонете Valydemara “Черное - белое” происходит как на содержательном, так и на рифменном уровне. В первом и втором катренах цепочку парных рифм, объединенных семантикой противостояния (“безжалостно - радостно”, “унизит - возвысит”) или убывания (“разделяют - сокращают”, “вытрясет - вынесет”) в третьем четверостишии замещает единая глагольная рифма со значением позитивного преобразования (“застилает – озаряет – увлекает - поднимает”). Смысловая рифмопара “вечно - человечья” завершает сонет, дополнительно манифестируя диалектику оптимизма.

Современный сонет достаточно активно осваивает рифму, включающую имена собственные (погиб – Намиб, Утра – Ра, Дон-Кихот – самолет, Дульцинее – сирени, Кымгансана – Осанна, Камена – Ким Ир Сена), жаргонизмы и некодифицированную лексику (шестисотых – сексота, говна – паханам, жлобов – жидов), аббревиатуру (судьбе – КГБ, Сибири – ОВИРе, США – ВэПэШа, СССР – Искандер), слоговой анжамбеман (Ве-/чер / чер-/ вей...).

Наряду с традиционным для жанра сонета Я5 поэты-современники экспериментируют с размерами Я4 (М. Гарцев, «Безукоризненный рисунок...»), Я3 (Е. Иванов, «Красавицей чудесной навеки покорен...»), ЯВ (К.Осиев, «Сонет»), Х4 (Valydemar, «Отражение»), Х5 (В. Шустер, «Сонет»), Ам3 (LAMA, «А было всё тихо...»), Ам2 (LAMA, «Восьмой день недели...»), ДВ (А.Н.Варский, «Первый взгляд – я погиб...»), Д4 (LAMA, «Осень №2»; Valydemar, “Черное - Белое”), А3 (А. Соловьев, «Боже, дай мне кровавые слезы...»). Дольниковыми стихами написаны «Requiem» С. Росса, “Из меня ушел самолет...” А. Соловьева. Одиннадцатисложник является постоянной метрической основой сонетов Х. Ергалиева.

Разумность, рассудочность сонетов получила оригинальную метрическую интерпретацию в эксперименте Т. Турсковой. Текст сонета “Тишина. Тишина. Тишина. Тишина...” написан цезурованным Я4. Ключевые строки этого сонета состоят из четного (2, 4) количества синтаксически- завершенных отрезков речи:

Тишина. Тишина. Тишина. Тишина.

Это просто зима. Это только зима.

В сонете А. Тажи «Калейдос-копец» постмодернистское стремление субъекта собрать “мозаику фрагментов мира-копий” в финале обнаруживает два взаимоисключающих “итога”:

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

и

Калейд-оскоплены миры

В конце игры.

Сонет, написанный ЯВ, сохранивший каноническую строфику и рифменную композицию, обнаруживает метрический сбой в 12 строке, обнаруживая позитивный настрой лирической героини. Строка “У-мир-о-творенье” не вписывается в ямбическую ритмику, манифестируя значимость названного состояния и, одновременно, его “чужеродность”, незаконность появления в “оскопленном” мире.

Венок сонетов в творчестве казахстанских поэтов

В центре поэтического интереса современников находится твердая форма венка сонетов, в каноническом виде представляющая цепь из 15-ти сонетов, где первые 14 сонетов связаны в своеобразный круг: последняя строка каждого сонета повторяется в первой строке следующего, причем, последняя строка 14-го сонета закреплена в первом стихе первого сонета. Повторяющиеся строки сонетов образуют текст сонета-магистала, завершающего венок.

Венок сонетов, как и сам сонет, родился в Италии. Каноны венка сонетов оформились к началу XVIII века. В русской поэзии первый венок появился в качестве перевода «Сонетного венка» словенского поэта Ф. Прешерна, сделанного Ф.Е. Коршем в 1889 году. Возрождение формы венка совпадает с периодами актуализации жанра сонета. Так первый массовый интерес к венку сонетов приходится на рубеж XX - XXI веков. В этой сложной форме пробовали себя признанные мастера слова (М. Волошин, Вяч. Иванов, К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Сельвинский) и малоизвестные поэты (Н. Оболенский, А. Архангельский, М. Тарловский и другие).

В казахстанской поэзии актуализация венка сонета начинается в 1960 – 1970-е годы, «перевернувшие» культурное сознание и обнаружившие потенциал возможного обновления. Временем расцвета формы венка сонетов стало последнее десятилетие.

Анализ современного «венка» показал, что названная твердая форма подвергнута активной художественно-эстетической реконструкции. Если в российской поэзии этого периода жанр сонета актуализируется в масштабах циклического сонетного контекста, то поэзия Казахстана избирает иные формально-жанровые приоритеты. Специфика культурно-национального менталитета, более склонного к эволюции накопления, чем к революционному отрицанию, географическая и политическая удаленность от центров мирового значения повлияли на способ обновления традиции. Обращение к венку сонета десакрализовало однозначность понимания традиции как категории подражания. Тип возрождения формы венка сонетов свидетельствует о действительности двустороннего гармонически-ровного интереса как к сохранению, так и к преодолению (трансформации) традиции.

Информация о своеобразном отношении поэтов-современников к традиции вынесена в наименования «венков». Существующие эксперименты показали усложнившуюся функциональность заглавия «венка». Указание на тип формального строения сонетного контекста, как правило, информирует о сохранении канона (В. Антонов, «Лета. Венок

сонетов»; Л. Шашкова, «Повторение пройденного. Венок сонетов»; Е. Әукебаев, «Өмір туралы ойлар. Сонеттер шоғыры»). Заглавие современного венка обнаруживает интересную тенденцию на расширение терминологического смысла определения «венок сонетов». Так, например, в заглавии венка сонетов Е.Зейферт «Полынный венок (сонетов) Максимилиану Волошину» соединяются планы эмоционально-оценочного и формального выражения. Выведение лексемы «сонет» за рамки основного текста «испытывает» статус твердой формы «венка» в читательском восприятии. Альтернативный термин - «Сонеттен тізген сәукеле» - дал Қ. Салықов, переводя заимствованную образность венка сонета в метафорику казахского национального сознания. Заглавие «венка» М. Немцева «Кольцо надежды» дважды информирует о типе формального строения: на уровне подзаголовка и семантики словообраза «кольцо». Семиологической близостью словообразов «венок» и «венец» воспользовался поэт П. Белесов, чтобы в заглавии продекларировать тему контекста и тип нарушения канона – «Венец Ересиарха, Двадцать три пути сефирот. Венок сонетов». Это же сложно построенное наименование демонстрирует отклонение от доминирующего принципа озаглавливания «венков».

Приметой времени становится «утаивание» информации о формальном строении контекста. При этом указание на форму венка сонетов либо отсутствует (Н. Чернова, «Август»), либо подменяется на другое: так Ю. Функоринео назвал контекст «Час совы» «циклом стихов». Такой вид отклонения от номинативной нормы мотивируется: а) недореализованностью формы венка сонетов («Август» Н. Черновой состоит из трех сонетов, связанных между собой принципами «венка»); б) полижанровым строением сонетных контекстов («Час совы» Ю. Функоринео включает двадцать сонетов и претендует на статус поэтического цикла); в) вовлеченностью художественного образа в более актуальные и масштабные отношения жанровой преемственности (количество сонетов и аллюзивное содержание циклов Ю. Функоринео и Р. Олениной позволяет соотнести данные эксперименты с «Двадцатью сонетами» И. Бродского, Т. Кибирова. Э. Крыловой и других российских поэтов).

Современный «венок сонетов» нашел иную альтернативу номинативному обозначению формы – декларацию количества входящих в контекст сонетов: «Девять горных сонетов» И. Потахиной, «Венец Ересиарха, Двадцать три пути сефирот» П. Белесова. Как видим, в таких заглавиях акцент с сохранения формально-канонического строения контекста переносится на область деконструирования традиции.

Оценивая значение формы венка сонета и характер организации его идейно-художественного целого, можно утверждать, что венок сонетов – образец первого виртуозно выполненного масштабного контекста, на формальном и содержательном уровнях манифестирующего жанровые признаки сонета. Венок сонетов, в определенном смысле, не только и не столько твердая форма, но контекст сонетов, выразивший свою метажанровую сущность в формально-композиционном принципе построения. Троекратное повторение стихов (на “стыках” сонетов и в магистрале) имеет цель вывести философию сонета и на уровень масштабно-развернутого постижения, и к предельно концентрированному финальному обобщению. Пятнадцатый, магистральный, сонет формализует и, таким образом, “узаконивает” сверхжанровую природу “венка”.

В экспериментах казахстанских поэтов, нарушивших канон формально-композиционного построения венка сонетов, наблюдается та же тенденция на запечатление органики взаимопроникновения формального и содержательного компонентов сонетного жанра. В названных текстах расширяется арсенал средств манифестации метажанровой природы венка. Традиционный повтор всё чаще проявляет свойства сюжетообразования: стягивая к “границе” сонетов хронологически-обусловленную информацию, автор “бессознательно” претендует на эпически-упорядоченное изложение событий. Такая интенция угадывается в “венке” Т. Калашниковой “Зарисовки из жизни поэтов”. Несмотря на заявленный в заглавии фрагментарный тип композиции, контекст воспроизводит цепочку событий, где каждая первая строка сонета разворачивает видеоряд предшествующего текста. Например:

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].

Аналогична семантика “зазоров” между сонетами в “Полынном венке (сонетов) Максимилиану Волошину” Е. Зейферт, в “Кольце надежды”

М. Немцева, “Пред ликом звезд” Бегемота, “Повторение пройденного” Л. Шашковой. Обращает на себя внимание такой момент: количественно вариативные “венки” воспроизводят пограничные строки в контекстах, несущих исключительно взаимоисключающую семантику, тогда как канонический “венок” более нацелен на репродуцирование длящегося действия.

Современный венок сонетов стремится обрести не только “пунктирно”-намеченную, но содержательно выраженную четкость сюжетного построения. Так в основу сюжета венка сонетов А. Кочеткова “Природа” [19] положена ситуация противостояния идеальной и неизменной Природы быстротечности человеческой истории: “Тебе незрим бунтующий пожар, / Тебе невнятен возглас народа...», «Вздыхались 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 свергнутым Тельцом”.

Примечательно, что в «венке» канон формы подвергается такой же деформации, которой подвержен жанр сонета конца XX века. При относительной традиционности тем, устойчивости рифменно-строфического канона «венок» утрачивает чистоту стиля, допуская метафорическое сближение слов различных стилевых доминант, сфер и частотности употребления, имен собственных и нарицательных. Например:

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

или

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

Вязь словосмыслов, рождаемая «высоколобой» реминисцентностью, нагнетанием метафорической образности, нацелена на реконструкцию предельно индивидуалистического типа мироощущения, повышает читательский интеллектуальный тонус и возвращает сонету статус эстетической недостижимости. В редких случаях претензия на словоновшество оборачивается языковой безвкусицей (как, например, в венке сонетов А. Кочеткова «Природа»: «необорная сила», «озолочаешь», «расцветчаешь круг земной», «странноприимный кров» и т.д.).

Реминисцентное наполнение венков свидетельствует о том, что названная целостность продолжает восприниматься современниками как эстетически утонченная и возвышенная форма творчества. Венок сонетов сосредоточивает в себе большое количество цитат и аллюзий:

...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,
точеный Брюсов, Бунин окаянный,

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

Достаточно активно современный венок сонетов обращается к анжамбеману. Фразовый перенос как прием дешифровки полемичного сознания проявляет тенденцию к смещению на границы строф. Например:

И только менуэта мертвый такт
Остановил по правилам скольженья

Дыхание... [21, с.27]

или

В дельтах Терека вспыхнет печальная ива

Непалимой купиной. И жертвенной песней
Прозвучит над снегами рыдание сопла... [8].

Оригинальный вариант сдвоенного “венка” представляет сонетный контекст В. Антонова “Зеркало”. Форма венка реализует принцип зеркального отражения на разных уровнях контекста. Композиция этого венка имеет маркированное начало и конец: “Пролог” и “Эпилог” зеркально отражают текст одного и того же сонета. Структура первого венка повторяется второй частью данного контекста, соответственно, и магистрал смещается в его финальную часть. В первом “венке” процесс “комментирования” магистрала осуществляется не последовательным обращением к его строкам, а методом “встречного” взаимоотражения: строки кодового сонета повторяются в последовательности 14, 1 (I) – 14, 13 (XIV) – 13, 12 (II) – 2, 3 (XIII)– 12, 11 (III) – 3, 4 (XII) – и т.д. (где первая цифра соответствует начальной, а вторая - последней строке анализируемого сонета). Вторая часть “Зеркала” “разводит” строки магистрального сонета по схеме 7, 8 (VIII) – 7, 6 (VII) – 8, 9 (IX) – 6, 5 (VI) – 9, 10 (X) – 5, 4 (V) - 10, 11 (XI) – 4, 3 (IV) – и т.д. Каждый из представленных сонетов имеет самостоятельную нумерацию, ис-

подволю “выпрямляющую” ломаную кривую отражений до канонической цепочки венка. Например:

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].

В современной отечественной поэзии обнаруживается важная тенденция к преодолению жесткости формальной структуры венка сонетов за счет изменения количества входящих текстов. На наш взгляд, подобные экспериментальные образования не следует называть нормативным понятием: контексты, собирающие «веночной» цепочкой три («Август» Н. Черновой), девять («Девять горных сонетов» И. Потахиной), двадцать («Час совы» Ю. Функоринео) или двадцать три сонета («Венец Ересиярха, Двадцать три пути сефирот» П. Белесова), не могут идентифицироваться с твердой формой венка сонетов, поскольку сколочно хранят информацию о прежней целостности, тем более, что ни одна из количественно деформированных «веночных» структур не имеет в своей композиции магистрального сонета. Отличительное свойство такого рода «веночных» вариантов обнаруживается в способе создания контекстуальной целостности, когда не формальный компонент, но метажанровый миробозра сонета приобретает значимость приоритетно организующего начала. *«Венки» с неканоничным количественным показателем можно рассмотреть как аналоги сонетных циклов с выраженной формальной организацией.*

Так же, как сонетный цикл, неканоничный венок сонетов собирается жанровой картиной мира первокомпонента, т.е. сонета. Художественная идея количественно-дифференцированного венка развивается в соответствии с диалектикой сонетного миробозра. Так «веночный» триптих Н. Черновой «Август» реализует логику сонетного миробозра на образно-композиционном уровне. Пограничные строки этого контекста обнаруживают диалектику сонета:

№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],

а сюжеты отдельных сонетов складываются в мифологически-обратимый метасюжет поисков и обретения истины, сюжет, актуальный «нынче, как и встарь».

Достаточно виртуозно диалектика сонета организует контекст «Девяти горных сонетов» И.Потахиной. Философия сонета считывается с разных уровней художественного целого. Драматизм сонета декларируется в заглавии и повторяется в «сюжетных» ситуациях, где дистанцирование субъекта мысли от «недвижной» картины природы, «рокового запала» любви, «хмельного и непутевого Бога», ожидания чуда мотивировано его местоположением – «среди ... горной непроглядной ночи». Шестой сонет доказывает тщету усилий человека “вести свою нелепую игру”:

Себя и зоревого притяженья
Нам не понять в трусливом далеке.
А там, на суетливом островке,
Мы испытали горечь пораженья... [21, с.27].

Композиционная значимость названного сонета поддержана астрофической формой построения. Следующие сонеты развивают тему “равновесия”, вводя знакомые антиномии в иную парадигму ценностей:

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

Последний, девятый, сонет интересно завершает сюжет через введение нового, “примиряющего”, образа:

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

и декодирование логики становления контекста. Повышенная эмоциональность, риторичность, стилистическая возвышенность строк

Да здравствует!
Да сгинет!
Да придет!
Благословляю!

“оправдывает” их графическую выделенность в тексте и, следовательно, смысловую значимость. Особенностью “веночной” конструкции И. Потахиной является наличие сонета-магистрала, перенесенного в начало произведения. Из 14-ти строк сонета контекст востребовал 2 – 10 стихи. Индивидуальную волю автора на построение “венка” можно мотивировать все той же ситуацией топонимически-обусловленного “всевидения”. Сюжет контекста формирует первая строка магистрала (“Так затаилась мгла у наших ног”), оставшаяся неотрафелированной в

корпусе сонетных повторений и маркировавшая прозрение субъекта в девятом сонете.

“Венец Ересарха, Двадцать три пути сефирот” П. Белесова выборочно использует принципы строения венка. Строгой формальной композиции венка находится альтернативный вариант “венца”, сохраняющего и разрушающего традицию одновременно. Формально-поэтическую целостность текста П. Белесова образуют сонеты, связанные между собой “пограничными” стихами, но, в отличие от венка сонетов, течение мысли в данном контексте не ограничивается компонентом объема. Необходимость завершения контекста определяется исключительно автором и фиксируется повтором первой строки первого сонета. Факт изменившегося сознания лирического героя комментирует контекст, сопровождающий первую и последнюю строки “Венца”. Сравним:

1. В ярких искрах сквозь небо засвеченной пленки
Проникает мистический трап пирамиды...
- и 23. Нынче Жанна проснется в дымящихся платьях,
Возносясь над землей в восходящем потоке,
В ярких искрах сквозь небо засвеченной пленки [8].

Поэтический контекст Ю. Функоринео «Час совы», номинативно определенный автором как «цикл стихов», состоит из двадцати сонетов, соединенных между собой по принципу венка. Отсутствие магистраля и количество входящих в произведение сонетов указывают на то, что пересоздание «венка» не является единственной целью данного художественного образования. Объем и состав цикла Ю. Функоринео позволяет предположить объекты пародирования: «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» И. Бродского, «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» Т. Кибирова, «Двадцать сонетов с Васильевского острова» Э. Крыловой, «20 сонетов к М» М. Степановой. Традиция обращения к форме «Двадцати сонетов», обозначившаяся в российской поэзии в 1990-е годы, не закрепились в отечественном искусстве слова, но отрефлектирована в цикле «Час совы». Информация о предшествующих сонетных контекстах считывается не только с формального показателя, но с сюжетно-тематического, образного, цитатно-аллюзивного материала. Тема памяти, утраченной и вновь обретенной любви, искусства; мотивы одиночества, тоски, альтернативного выбора между «духом и бытом»; образы Пустоты, Палача, «гордой души», Бога, «белой мыши с добрыми глазами», гильотины, Пути, многократное обращение «мой друг» - названные и другие моменты сближают текст Ю. Функоринео с «Двадцатью сонетами» И. Бродского, Т. Кибирова, Э. Крыловой, М. Степановой. Примечательно, что содержание цикла так же ненавязчиво, как

и его формальная организация, переосмысливает предшествующую традицию, тем более, что сонеты активно воспроизводят фрагменты из творчества Данте, А. Пушкина, А. Блока, Н. Рубцова.

Сюжет данного контекста ведет самостоятельное повествование о Пути лирического героя. История духовной жизни последовательно излагается в сонетах через повторяющиеся ситуации прозрений и разочарований: «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...». Эпически-повествовательный сюжет, перетекающий из одного сонета в другой, не свойственен венку сонетов, сосредоточенному на постижении одномоментного эмоционального прозрения. Но одним из средств формирования «текучей» повествовательности является «веночный» тип композиции, фиксирующий в повторяющихся пограничных строках сонетов логику причинно-следственной обусловленности событий. Так циклический контекст использует форму венка, чтобы как можно полнее реализовать свой миробраз и изобразить один этап жизни субъекта «как звено необратимой связи», как бесконечный круг поиска своего «я» (содержательная активность семы круга поддерживается формальной «цепочной» конструкцией венка, соединяющей конец и начало циклического контекста в макровиток эволюционной спирали:

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

и

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

Развитие сонета в поэзии конца XX – начала XXI веков происходит в русле тенденций, наблюдавшихся в генезисе названного жанра с момента его становления и направленных на укрепление его жанрового ядра. Стремление современного сонета к обновлению жанровых компонентов можно мотивировать заложенным механизмом жанрообразования. Особенная актуальность сонета позволяет называть его жанром-медиатором эпохального масштаба, поскольку в нем сосредоточены наиболее узнаваемые свойства современного сознания: предельная откровенность, историческая «задетость», философическое отношение к событийности, предполагающее гармонизацию рассудочно-эмоциональной деятельности, предпочтение хаосу вещного мира кратковременность и инферность идеального начала. Эмоциональное

откровение лирического героя сонета инициируется восприимчивостью сонета к историко-политическим событиям (см. сонеты А. Жовтиса, Б. Канапьянова, Буни), проблематике религиозного характера (сонеты А. Соловьева, Л. Медведевой, Е. Курдакова, Т. Васильченко), любовной ситуации.

Сонет рубежа XX – XXI веков претендует на статус метажанра, поскольку его картина мира наиболее полно удовлетворяет мировосприятию современника. Одновременное существование жанровой картины мира на грани распада и самособирания соответствует дискурсу постмодернистской культуры «Мир как Хаос», самой интенции постмодернизма на обретение новой истины через тотальное разрушение прежних ценностей. В индивидуальном творчестве поэта-современника присутствие сонета стало нормой жанрового эксперимента: каждый поэт создает свои варианты сонета, руководствуясь собственным опытом лирического переживания и глубиной проникновения в природу этого жанра. На данный момент наглядно представлены два типа эксперимента. На органике разрушения внешних и содержательных норм сонета сосредоточены, в основном, поэты «старшего поколения» - В. Антонов, Б. Канапьянов, А. Соловьев, Т. Васильченко, Л. Медведева, Р. Оленина, а также Е. Зейферт, А. Проскуряков. В их опытах уравновешены деформации формального и образно-тематического, пространственно-временного, лексико-речевого планов. «Молодая поэзия» Казахстана, рожденная кризисными 1990-ми годами, склонна абсолютизировать, доводить до предела один или несколько уровней жанра сонета, создавая эффект авангардного «безудержа», но фактически так же трепетно храня ядро названного жанра – его картину мира. К поэтам новейшей формации, эпатажно экспериментирующим в области сонета, можно отнести П. Белесова, Е. Жумагулова, Е. Барабанщикова, Т. Турскову, М. Гарцева, С. Росс, Скитальца, Буню и др.

Сонет новейшего порубежья вхож в жанровые конструкции различных масштабов. Степень поэтической востребованности сонетов доказывает высокий уровень развития современной поэзии, которая «созрела» до постижения в мирообразе сонета основного бытийного закона о взаимообратимости созидательных и разрушительных сил. Философия сонета обладает высокой степенью проницаемости в другие жанровые картины мира, обнаруживая при этом очень важное свойство: участвуя в моделировании жанровых мирообразов послания, путевых заметок, посвящения, циклического или книжного контекстов, сонет не ассимилирует в новой жанровости, но, наоборот, задает по-

следней более значительный, философический, резонанс и, таким образом, принимает статус сверхжанровой реальности.

Стремление сонета к новаторству форм проявилось в сложной жанрово-синтетичной циклической конструкции (подробнее о сонетном цикле – в пятом разделе): жанровые признаки сонета способствовали пересозданию жанровости цикла; в свою очередь, циклический контекст актуализировал структурные и содержательные признаки сонета. Логика развития содержания одного сонета принимает характер структурообразующей закономерности на циклическом контекстном уровне, в результате чего «наращение» циклических жанровых признаков происходит за счет жанровости первокомпонентов.

Эксперименты над венком сонетов также реализуют интенцию сонета принять статус сверхжанра даже в формально-каноническом образовании. В авторском восприятии венок сонетов перестает функционировать как твердая форма, но всё чаще за основу содержания принимает картину мира сонета. Так же, как и сонетный цикл, контекст современного «венка» собирается мирообразом сонета и так утверждает сверхжанровую природу сонета. На наш взгляд, явление «врастания» твердой формы «венка» в жанровую картину мира сонета лишь отчасти коррелирует с жанрообразованием сонетного цикла. Переход количества сонетов в новые качественные отношения наблюдается и в цикле, и в «венке». Но в сонетном циклическом единстве обозначенная закономерность существует как приоритетный жанровый мирообраз, а в «венке» – как единственный, наработанный из первичного художественного материала. Если контекст современного «венка», подчиняясь принципам жанровой организации сонета, преодолевает замкнутость формы, то сонетный циклический контекст «обуздывает» свою интерпретативную бесконечность той же жанровой универсалией – ведущим мирообразом сонета. «Веночный» и циклический контексты с разных сторон движутся к одной цели – стремятся увеличить поле жанровой востребованности сонета. В этом отношении венок сонетов можно назвать альтернативой циклу сонетов, тем более, если учесть, что казахстанская поэзия конца XX века укрепляет жанровый статус сонета преимущественно через трансформацию формы «венка», а российские поэты в фокус своего художественного эксперимента помещают полижанровый контекст цикла с ослабленным формальным показателем. Изложенные наблюдения принципиальным образом не совпадают с точкой зрения В. Пронина, склонного наделять современный венок сонетов свойствами цикла или лироэпической поэмы и не дифференцирующего понятие “сонетный цикл” от “венка сонетов” (цитируем: “Однако, сонетный цикл не подразумевает в обязательном порядке ве-

нок, широко употребляемы и свободные соединения сонетов в циклы (например, “Сонеты к Орфею” Р.-М. Рильке, “Двадцать сонетов к Марии Стюарт” И. Бродского, “Крымские сонеты” А. Мицкевича”).

В стремлении усложнить строфическую композицию, разнообразить рифменные конструкции, метрические схемы сонетов поэты-современники видоизменяют лишь некоторые из формальных показателей классического жанра, благодаря чему сонет и его варианты построения одновременно следуют традиции канона и соответствуют поэтической действительности рубежа веков. В целом, идейно-тематический, образно-мотивационный, пространственно-временной и композиционный комплексы, интенция к четкости сюжетных построений, увеличению объема сонетного цикла, «венка» и других синтетических сонетных образований свидетельствуют о действенности установки на эпическое воссоздание мира. Доказательством возрастающей значимости эпического аспекта становится факт обращения к масштабным опосредованным реминисценциям. Так, например, заглавие контекста П. Белесова «Венец Ереснарха, Двадцать три пути сефирот» обращает читателя к библейскому контексту и традиции «Двадцати сонетов», заданной И. Бродским, а номинативный словообраз «Никто» становится центральным в реминисцентно-насыщенном тексте сонета Е. Зейферт.

Задания для самопроверки

1. Кем из исследователей российского и отечественного литературоведения разрабатывалась концепция жанра сонета?
2. Кто из теоретиков литературы придерживается точки зрения на сонет как на твердую жанровую форму? Какие аргументы используют ученые?
3. Может ли сонет с трансформированным формально-поэтическим уровнем претендовать на статус жанра?
4. Объясните, почему картина мира сонета возрождается в кризисные исторические периоды?
5. Приведите примеры того, как лексико-речевая организация сонета реагирует на изменившиеся историко-культурные условия бытования?
6. Как пространственно-временная категория участвует в процессе трансформации современного сонета? Приведите примеры.
7. Каковы требования «правильного» сонета к ассоциативной организации? Приведите примеры.
8. Влияют ли факторы возрождения жанра на изменение субъектной организации сонета? Приведите примеры из творчества поэтов разных эпох
9. Меняются ли формальный и рифменный компоненты в современном сонете? Аргументируйте ответ.
10. Назовите отличие принципов организации сонетного циклического контекста от венка сонетов на материале поэзии Казахстана рубежа II–III тысячелетий.
11. Объясните, почему в каждый историко-литературный период интерес к сонету не снижается, но при этом сонет претерпевает изменения? Приведите примеры, используя тексты Приложения.
12. Как культурно-национальный фактор воздействует на характер обновления сонета? Приведите примеры
13. Сравните сонеты А. Дельвига с сонетами А. Пушкина. Как объяснить присутствие в одной историко-литературной эпохе двух противоречивых тенденций на сохранение и разрушение канона?
14. Назовите причины возрождения и реконструкции жанра сонета в поэзии Казахстана рубежа XX – XXI вв.
15. В чем специфика развития казахстанского сонета конца XX - начала XXI вв.?

16. Дайте развернутый анализ сонетов Х. Ергалиева, В. Антонова, Е. Эукебаева, Б. Канапьянова, И. Потахиной, Л. Медведевой, А. Жовтиса (по выбору).
17. Проанализируйте сонеты молодых авторов Казахстана и России, принимавших участие в конкурсе «Магия твердых форм и свободы». Чем сонетные эксперименты поэтов-современников отличаются от текстов сонетов 1970-1980 годов?
18. Какой уровень жанрообразования современного сонета наиболее емко вобрал информацию о культуре постмодернизма?
19. Определите отличие «Расплетенного венка сонетов» Л. Медведевой от канонического венка сонетов (по Приложению «Художественные тексты»).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

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 ХХI 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
9. Соловьев А. Волшебная книга. - Алматы, 2000. - 144 с.
10. Екімыңжылдық дала жыры / Бас ред. Ә. Нысанбаев. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2000. – 752 б.
11. Медведева Л. Сокровенное солнце. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000. – 130 с.
12. Иду на голос. Лирика. – Алматы: Антей, 2000. – 96 с.
13. Дымов Е. Сонет №3 // Нива. – 1999. - №3. – С. 48.
14. Потахина И. Лыжная прогулка. - Алма-Ата: Жазушы, 1977. – 56 с.
15. Канапьянов Б. Горная окраина. - Москва: Российская Библиотека Поэта, 1995. – 100 с.
16. Тыцких В. Прерванный сонет // Простор. – 1989. - №8. – С. 72-74.
17. Васильченко Т. Зеленый иероглиф. - Алматы: Жазушы, 1990.–104 с.
18. Курдаков Е. Сад мой живой. - Алма-Ата: Жалын, 1984. – 64 с.
19. Кочетков А. Природа. Венок сонетов // Простор. – 1990. - №6. - С.99-103.
20. Антонов В. Избранное. - Алма-Ата: Жазушы, 1988. – 240 с.
21. Потахина И. Колокольчик. – Алматы: Международный клуб «Абай», 2002. – 80 с.

22. Чернова Н. Помню. - Алма-Ата: Жазушы, 1982. –88 с.
23. Функоринео Ю. Час совы // Простор. – 2003. - №4. - С. 90-93.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Пронин В.А. Теория литературных жанров. <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlg022>
2. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – Москва: Советский писатель, 1986. – 480 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. Руднев В.П. Прочь от реальности. - М., 2000. - 432 с.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

Елена Зейферт

НИКТО

(сонет)

Я Пимен твой. Я скульптор твоей тени.
Я чистильщик камзола твоего.
Я та, что есть на свете без сомнений,
И та, что может все из ничего.

А ты Давид. Ты статуя нагая.
(Камзол висит на стуле до утра)
Ты, как слепец, уверен – я такая
И буду вечным светоносным Ра.

Но я не Феникс. Я живу однажды.
Я Жанна д'Арк, уснувшая от жажды
Любви. Я Одиссей из шапито.

Я подожду, пока ты, ослепленный,
В пещере сердца дочерна влюбленный,
Взовешь «Кто ты?» и оглушу
«Никто!»

Александр Жовтис

УКРАИНСКИЙ СОНЕТ

Под тихим шелестом и шумом
Припомним, что давно прошло.
М. Рыльский

На родину – томительно и свято –
Потянет, лишь отмерят годы час.
Ну где же маки - алые когда-то –
И георгины, что цвели для нас?

И ветерком коснется Старый Город,
Родным, как в детстве, запахом садов.
Звучат и даль, и небо чистым хором

Девичьих отдаленных голосов.

Я спозаранку загляну к бабуле,
По осени, когда поля уснули,
Услышу, как цепи стучат к зиме...

И вновь (о, памяти шальная сила!)
Обрадуется мне сосед Данила,
Что сгинул где-то там, на Колыме

КАВКАЗСКИЙ СОНЕТ

Братьям-писателям, в судьбе
которых, как известно,
«что-то лежит роковое»

Твердил поэт, среди поэтов лучший,
И повторяли мы за ним не раз,
Что в нашей буче, боевой, кипучей,
Все любо нам. Всего ж милей – спецназ.

Мы славили всех фюреров и дуче
И создали бессмертный «новояз»,
И хунтарям, решившим дело в путче,
Сплели бы мы венок из пышных фраз.

Но в дни, когда бездарный шут Янаев
Ходил в вождях не в шутку, а всерьез,
Никто из нас, вралей и краснобаев,
Никто ему присягу не принес.

Беру в свидетели седой Кавказ –
Ему не пел хвалу никто из нас!

23 августа 1991 г.
Пицунда. Дом творчества
писателей

БОСОНОГИЙ СОНЕТ

Туфли долой – и стопами босыми
в чопорный город, мельканье и гвалт:
туфли терзали, но нежит асфальт!..
Думаю: сбросить бы прежнее имя,

стать бы песком под ногами твоими,
клеточкой каждой движенья твои
все принимать, язычками травы
пяток касаться, сминаясь под ними...

Ты не покинешь мой кров никогда!
Эти стопы мне – живая вода,
зыбкая музыка, таинство линий.

Ты обожгла. Ты вошла, как беда.
Но – где пройдешь босоногой богиней,
вспыхнет родник, заструится звезда.

СОНЕТ ПОЛУТОНОВ

Природа тянется к полутонам. Вода
фонтанная то вся темна, то вспыхнет снова.
И в шуме лиственном едва заметно слово
«забвение» звучит и слово «никогда».

О, мир полутонов!.. Пока ни «нет», ни «да»
ты не сказала мне, ты ждешь, ты не готова.
Но так легка земле тень Божьего покрова –
трава колючая, ромашки, череда...

О, мир полутонов! О, первые свиданья! –
Идешь ты рядом, но ещё на расстоянье,
и лишь рука в руке... И воздух сонный скуп

на звуки... Замирать, ловить твое дыханье,
и целовать тебя, но не касаться губ –
на узком рубеже блаженства и страданья.

Инна Потахина

ДЕВЯТЬ ГОРНЫХ СОНЕТОВ

Диме Вульпе

1.

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

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

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

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

2.

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

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

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

Мы подчинились таинству свобод.
И кажется, что шум холодных вод

Той близости и нежности причина.

3.

Той близости и нежности причина –
Нетерпеливый, роковой запал,
Тот случай, что давно меня искал,
Давая жить душе наполовину.

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

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

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

3.

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

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

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

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

5.

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

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

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

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

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

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

Телесный плен высокого родства

По крови и по духу – нет привычной!
Яснее всех законов и приличий
Вдруг вспыхнувшее пламя естества.

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

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

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

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

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

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

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

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

Да здравствует!
Да сгинет!
Да придет!
Благословляю! – дивный лес поет,
Останься, стонет речка, одурев.

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

Любовь Медведева

РАСПЛЕТЕННЫЙ ВЕНОК СОНЕТОВ

1. КЛАССИЧЕСКИЙ

Классически построенный сонет
Рожден в Италии напевно говорящей,
Его хрустально-звездный свет
В катренах рифмой оперён парящей.

Лишь тонкий звон. И несомненно нет
В них Дантовой непроходимой чащи,
Катренов радостно- пленительный дуэт –
Мелодия Венеции пьянящей.

Два заключительных волнующих терцета
Объединяясь, образуют крест.
Они надежно сплетены из света,
Как лозы ярких италийских мест.
В сонете сил сверкающих избыток,
В них дух Петрарки для меня воскрес.

2. ИТАЛЬЯНСКИЙ

В них дух Петрарки для меня воскрес.
И, опоясав рифмой два катрена,

Сонет царит в отваге неизменной,
Не дантов ад, не заблуждений лес.

Соединенье солнечных чудес
Волшебные выстраивает стены –
И готики божественная пена
Напоминает, что Христос воскрес.

И потому таинственная Троица
В сонете образует три угла –
И рифма триединая зажглась.
И о гармонии не стоит беспокоиться.
Душа освобожденная смогла
Живительного света вызнать власть.

3. ФРАНЦУЗСКИЙ

Живительного света вызнать власть
Мы все пытаемся, когда приходит страсть
К французской форме многолико-яркой,
Мир кажется сияющим подарком.

Внутри катренов воздух страстно-жаркий –
И мысль огнем беспечным занялась.
И, с девами нацеловавшись всласть,
Сонет проходит сквозь двойную арку.

Но испытанье радуги двойной
Катрены оставляют за спиной,
Дают дыхание терцету неизменно
Он к новой жизни светом возрожден.
Как сосны вековые под дождем,
Он вырывается из царственного плена.

4. АНГЛИЙСКИЙ

Он вырывается из царственного плена:
Почти шутя меняется сонет,
Ему тесны устойчивые стены,
Как девушке затянутый корсет.

Но стоит снять – и дышится привольно,
И мода новая всем по сердцу прилась.
Как хорошо, когда дышать не больно,
И можно бегать и резвиться всласть!

А в Англии, чуть чопорно одетой,
Не только дождь господствует косой,
На островах холодным летом
Бежит катрен свободный и босой.

В нем простота и свежесть мира,
В нем дух мудрейшего насмешника Шеспира.

5. СВЕРНУТЫЙ

В нем дух мудрейшего насмешника Шеспира.
Он беззаконье обратил в закон.
Продут упрямым ветром Альбион,
Хрипит от холода торжественная лира.

Катерны любят бури перезвон –
И вот, сонет привычный изменен.

На рубеже столетий стало модно,
Созвучья ниткой наметав живой,
Пренебрегая прежнюю канвой,
Сонет преобразовывать свободно.

6. БЕЗГОЛОВЫЙ

Сонет преобразовывать свободно
Явилось сразу множество причин
И улетает птицею зачин:
Немногословье нынче стало модно.

Читателю не нужно лишних слов,
Чтоб осознать истоки и причины.
И шорох фраз парадных бестолков:
Не сокрушить ненужную кручину.
Сонет новорожденный безголов,
Как самолюбием страдающий мужчина.

7. ТРЕУГОЛКА

Как самолюбием страдающий мужчина,
Когда слова все сведены на нет,
Сонет не клонит перед нами спину,
Как молодой заносчивый корнет.

Нашел Наполеона треуголку –
Один единственный терцет:
И малым ростом не смущен нисколько.

8. ХРОМОЙ

И малым ростом не смущен нисколько,
Победоносен, как Наполеон,
Катрен ступает, словно по осколкам,
В плену препон,
Двойною сложностью чуть изменен.

Прихрамывают строки, то и дело
Отвешивая барышням поклон.
Глядишь, и форма новая поспела,
И в унисон –
Взлетает выше колокольный звон.

Что тосковать о жизни прежней?
Душа цветок – святой и нежный
Волшебный свет.
Отважен путь земного восхожденья,
Когда отринуты печали и сомненья.

9. РУССКИЙ

В один момент
Становимся подвижней и мудрее –
И вот уже изменчивый сонет
В России пробует и ямбы и хорей.

А солнца вольного избыток
Созвучья парные выталкивает в шею,

Плетет венки из стеблей перевитых –
И на глазах катрены хорошеют.

Сонет мебельным блеском серебрится,
По-русски кряжист и отважно прост,
Хмельной, веселой удалью гордится
И любит свой невеликанский рост,
Он не торопится под старость на погост,
Покуда речь беспечная струится.

10.ПЕРЕВЕРНУТЫЙ УСЕЧЕННЫЙ

Покуда речь беспечная струится
Жив треугольно сложенный терцет –
Поэт придумывает вечности рецепт,
Пока, взлетая голосистой птицей,
Сонет волшебный изливает свет
И крылышком в окно мое стучится.

Как юноша с красоткой озорной
Терцеты обнимаются друг с другом,
Повенчаны сладчайшею виной,
Весной, заполнившюю всю округу.

11.ВЕСЕННИЙ

Весной, заполнившюю всю округу,
Слова любви и нежности звучат.
Стихает назревающая ругань,
И снег осевший сер и ноздреват.

Полны деревья воробьиным шумом,
Сосульки плачут ночи напролет.
О знойном лете вырастают думы –
И скоро солнце жарче припечет.

Мир молодящийся и, все же, старый,
Коснувшись света, юность обретет,
Покрывшись свежим солнечным загаром,
Жизнь вырвется из мстительных тенет.

Дается считать даром.
Жаль, не супружеским сварливым парам.

12.СУПРУЖЕСКИЙ

Жаль, не супружеским сварливым парам
Пытаться руганью отчаянно взбодрить
Хотя бы искры прежнего пожара:
Угасший пыл нельзя разворошить.

И вот, терцет поставлен в середину
И ложа двух сердец разделены –
И оба молча маяться должны.

Катрены постаревшие больны
И, увядая тихо, постепенно,
С нелепым чувством грусти и вины,
Шагнуть уже не в силах через стену.

Но молодость минувшая волнует –
Пусть эти волны люям не слышны,
Но стены упрядняют снова сны.

И посещая ночью жизнь иную,
Они по полю вешнему идут...
Но только звездный час минует,
Их дом ветрами ярости продут.

13.ПОЛОВИННЫЙ ПЕРЕВЕРНУТЫЙ

Ихдом ветрами ярости продут.
Их души бытом нудным недовольны –
И сами счастье у себя крадут.

С ног на голову перевернут добровольно
Сонет, который прост и прочен,
Но встречи с ним, как то ни больно,
Становятся все реже, все короче.

14.АЗИАТСКИЙ

Становятся все реже, всё короче
С поэзией томительные встречи
И виноградно-сладостные ночи.
Ложится время тяжестью на плечи.
Судьбу мы сами весело калечим.

Мир остается неизбежно сложным,
Хотя ему пристала простота.
Его касаться нужно осторожно.

Дух надвое не в силах распластать,
Не в силах мы сложней и проще стать.

15.НАМЕК

Не в силах мы сложней и проще стать:
В нас двуединство прочности сонета.
Бессмертен дух, по всем приметам,
Он в новой жизни будет прорасти.

Не забывая прошлые каноны,
Мы будем строки вешние искать...
Дыханье ветра в душный дом пускать
И перепрыгивать счастливые препоны.

Венок классический вновь расплетен –
И в радугу сонетов обращен,
Нарушен вечный девственный канон,

Чтоб был предельно ясен на просвет
Классически построенный сонет.